



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral
en Nueva España en el siglo XVI**

**Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta**

Octavio Enrique Rivera Krakowska

ASESORA: Dra. Beatriz Mariscal Hay

México, D. F., julio de 2006

Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral

en Nueva España en el siglo XVI

Octavio Enrique Rivera Krakowska

Índice

Introducción	1
Capítulo I. El teatro español en el siglo XVI	14
Capítulo II. El "teatro prehispánico"	57
Capítulo III. Fiestas y teatro en Nueva España en el siglo XVI	76
Capítulo IV. El teatro misionero	192
Capítulo V. El teatro criollo	222
Capítulo VI. El teatro jesuita	261
Conclusiones	332
Apéndices	337
Obra citada	406

Recursos teatrales en el fasto y la representación teatral en Nueva España en el siglo XVI

Introducción

Uno

A fines del siglo XIX se iniciaron los estudios en torno a la construcción de la historia del teatro en México. Estos trabajos, a lo largo del siglo XX, han enriquecido la comprensión de la evolución del teatro en nuestro país en donde el periodo más fecundo de investigación sobre el fenómeno teatral ha sido muy particularmente el de los últimos treinta años.

En general, estos estudios se han interesado en: 1. elaborar historias generales del teatro en México, en donde "México" se entiende como la capital del país, y "teatro" básicamente como su dramaturgia; 2. el estudio de la dramaturgia mexicana, en especial desde una perspectiva literaria; 3. la revisión de periodos específicos o tendencias en la historia del espectáculo teatral; 4. la realización de biografías de edificios teatrales; y 5. la investigación sobre la actividad teatral regional. Muchos de estos estudios han dejado de lado el estudio del teatro como el arte y el espectáculo que es, de la complejidad que entraña y de los pormenores de los distintos aspectos que lo conforman.

Poco a poco, en los últimos años, los intereses empiezan a cambiar la perspectiva sobre el estudio del teatro. Se investigan otras áreas del espectáculo, se intenta dar a la dramaturgia el sitio que le compete dentro del contexto del espectáculo y se buscan los métodos que permitan el acercamiento a esos otros temas que integran y atañen al arte del teatro. El trabajo de investigación sobre estos asuntos, como he dicho, es relativamente escaso y reciente.

En el caso del teatro novohispano del siglo XVI, tomando en cuenta el tema que me interesa en este estudio, el terreno es prácticamente virgen. La mayor parte de los trabajos se han ocupado, legítimamente, del estudio literario de la dramaturgia. Se han desatendido, sin embargo, aspectos teatrales, que contribuirían a la construcción de una historia del teatro en México, cuyo objeto, más amplio y completo, incluiría el de los conceptos y elementos empleados para la ejecución de su representación teatral.¹

A la fecha no se cuenta con ningún estudio monográfico y en profundidad que contribuya al conocimiento de los recursos de la representación teatral y de su presencia en el espectáculo en Nueva España en el siglo XVI. Esta investigación participa en la reconstrucción y conocimiento de esta faceta del teatro novohispano mediante la descripción, la explicación, el análisis y la interpretación de uno de los aspectos de la representación: el que considera los distintos elementos de las condiciones de representación, y las convenciones de su empleo, dentro de las tres vertientes principales en las que tradicionalmente suele ser dividido el teatro novohispano del siglo XVI: el teatro misionero, el criollo o público y el jesuita o de colegio.²

Al hablar de condiciones de representación me refiero a aquellos factores extralingüísticos que junto al texto dramático, unidos y en conjunto permiten la realización en escena de la obra. Es decir: los espacios escénicos, los decorados, el vestuario, la utilería, los efectos, la música, el trabajo de los actores, la participación del público.

Al acercarse al teatro novohispano es conveniente recordar, por ejemplo, que la primera manifestación, el teatro misionero, estaba dirigido a un público indígena para el

¹ Los muy contados atisbos a la materia, en el periodo que nos ocupa, se encuentran, básicamente, en las obras de Rojas Garcidueñas (1935, 1973), Harvey Leroy Johnson (1941) y Schilling (1958). Horcasitas (1974), Arróniz (1979), Aracil Varón (1999) y García Gutiérrez (2002) tratan algunos aspectos de la representación en el teatro misionero.

² Quizá el primero en proponer y manejar la división del teatro hispanoamericano del siglo XVI en estas tres vertientes sea José Juan Arrom. La división de Arrom es la de teatro misionero, teatro escolar y teatro criollo. (1956: 40). Véase el capítulo II "Corrientes dramáticas en el siglo XVI" (1956: 37-75) en la obra citada.

cual el teatro era una actividad nueva dentro de las prácticas culturales. Las tradiciones religiosas-espectaculares de las culturas indígenas, de fuerte contenido emocional y visual parecen haber abonado el terreno para la introducción del teatro de concepción europea. De acuerdo con estas manifestaciones algunos investigadores han propuesto la existencia de un "teatro prehispánico". En el proceso de la evangelización, a través del teatro misionero, las imágenes visuales y sonoras, los efectos, las emociones de los actores -es decir, todo aquello de carácter espectacular, dirigido, en primera instancia, a los sentidos y no al intelecto-, pudieron haber tenido mayor impacto que la palabra dicha sobre el escenario. El análisis de las piezas, teniendo en cuenta el aparato del espectáculo, destaca la forma en que lo sensorial contribuyó en la modificación de la mentalidad indígena y, a su vez, el impacto en la transformación cultural.

El teatro criollo o el jesuita, con propósitos artístico-literarios de mayor vuelo que los del misionero, difícilmente se encuentran exentos del poder de las imágenes, propias de la forma artística que ha sido elegida para comunicar doctrina, dogmas e ideología. Quizá convenga añadir en este punto, que un alto porcentaje de los documentos que buscan prohibir, delimitar y señalar cauce a las representaciones teatrales y espectaculares durante el siglo XVI, en Nueva España, están dirigidos, en general, no a lo que dicen las palabras en las representaciones, sino a otros aspectos del lenguaje de la escena que incluyen, especialmente, los modos de exposición del cuerpo humano, los gestos y ademanes, los desplazamientos en la escena, las formas y materiales de los trajes, los sonidos y todo aquello que pudiera despertar la sensualidad y el goce del espectador y no la devoción, razón, esta última, toral en las representaciones dramáticas y los espectáculos del XVI novohispano.

El carácter extraordinario de estas representaciones, de las cuales hay noticias confiables hacia fines de la década de 1530 y no concebidas para teatros públicos fijos - locales que aparecerán en Nueva España hacia fines del siglo XVI-, eran una manera de mostrar el poder del Estado y de la Iglesia a través de manifestaciones espectaculares.

En su mayor parte, los espectáculos se realizaban una sola vez, y para ello se procuraba no menoscabar ni recursos económicos, ni trabajo, con el fin de subrayar la grandeza de las autoridades españolas y de la religión cristiana.

De esta manera, la producción espectacular del XVI novohispano no puede entenderse ligada a la pobreza de decorados, efectos sonoros, lumínicos y de tramoya, o de vestuario, ni se concibió carente de nutridos conjuntos humanos en escena. La conjunción de todos estos elementos perseguía conmover vivamente a los espectadores. El teatro, como obligación del Estado y la Iglesia, en relación con sus propios fines e imagen, cubría con la mayor amplitud posible la espectacularidad de la representación. Conviene mencionar, por ejemplo, que hacia fines del siglo XVI, en las Actas de Cabildo de la Ciudad de México, al discutir sobre la contratación de la compañía de profesionales para la representación de piezas con motivo de la fiesta de Corpus Christi, los contratantes suelen acordar que la compañía teatral ha de aportar los recursos de la representación. Particularmente se habla del vestuario y del lujo de las telas y se alude a decoraciones y tramoyas, elementos, todos ellos, que se emplean para construir el mundo de la obra, subrayar el poder de la autoridad, ganar la atención del público, darle placer durante la representación y promover la devoción.

El objetivo de este trabajo es pues el de contribuir para un mayor y mejor conocimiento de los recursos de la representación teatral. Considero que esto nos acerca a una comprensión e interpretación más pertinentes de los espectáculos de la época. Al mismo tiempo, el conocimiento de las condiciones de representación puede llevarnos a lecturas más atinadas de los textos dramáticos que se conservan, así como a puestas en escena contemporáneas de una dramaturgia producida en México y ausente hoy, en gran medida, de sus escenarios. Su conocimiento es, por supuesto, fundamental para la construcción de la historia de la dramaturgia y el teatro en nuestro país, parte integral de la cultura mexicana y universal.

Dos

Un acercamiento de este tipo enfrenta dificultades y limitaciones. La más importante de ellas es la imposibilidad de observar la representación teatral misma. No hay documento gráfico, escrito o sonoro, por más minucioso que sea, capaz de rescatar y dar cuenta del hecho vivo de la representación teatral. Cuando nos acercamos al siglo XVI, la oportunidad de encontrar documentos sobre la actividad teatral se vuelve escasa y evasiva.

Una de las fuentes primarias que permiten el acercamiento para la reconstrucción del aparato de la representación son precisamente los textos dramáticos conservados. En ellos es posible advertir muchos de los elementos de las convenciones empleadas y hacer un seguimiento de los recursos de la escena, tanto a través del "texto principal" como del "texto secundario".³ La información sobre recursos de representación que proporcionan los textos dramáticos se enriquece con la noticia que sobre la actividad teatral ofrecen las descripciones de testigos oculares y algunos documentos oficiales, en los cuales, sin tener como intención principal referir elementos o convenciones de la representación teatral o los espectáculos, se encuentran alusiones a los mismos.

³ Para Ingarden uno de los elementos en la obra literaria que distinguen a la forma "dramática" de la "no-dramática" es la presencia, en la "dramática", de dos tipos de textos, uno al lado del otro. Así, un texto dramático se encuentra constituido por lo que Ingarden llama "texto principal" (main text) que es el que en forma lingüística oral se comunica en escena, en la representación teatral, a través de la enunciación en la voz de los actores. Este "texto principal" "[...] consiste exclusivamente en las oraciones 'realmente' habladas por los personajes representados." (Ingarden, 1998: 247-248). El segundo tipo de texto es el "texto lateral" (side text), que desaparece como forma lingüística en la representación teatral y que está constituido principalmente por las acotaciones: "[...] o sea, información en cuanto a dónde, a qué hora, etc., la historia representada se lleva a cabo, quién está hablando, y tal vez, lo que está haciendo en un momento dado, etc. [...]" (Ingarden, 1998: 247). Sobre estas ideas, en la versión en inglés del texto de Ingarden, véase 1973: 197-210, y, la versión en español de 1998: 247-249. Ingarden trató nuevamente este tema en "Les fonctions du langage au théâtre" (Ingarden, 1971: 531-538). En la versión francesa del artículo, a los dos tipos de textos antes mencionados se les denomina como "texte principal" y "texte secondaire" (Ingarden, 1971: 531), que la versión española (1997) traduce como "texto principal" y "texto secundario". El texto en español dice: "Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una obra de teatro y las acotaciones para la puesta en escena dadas por el autor, el texto secundario." (Ingarden, 1997: 155). He preferido emplear estas dos últimas denominaciones en español en este trabajo.

El poeta escribe la pieza para ser representada y sabe que el efecto general de la obra no sólo depende de las palabras sino de todo el aparato de la representación en donde la palabra es uno más de los signos que juega precisamente con el conjunto de elementos de la representación teatral. Por otra parte, no podemos afirmar que las instrucciones del dramaturgo o del texto que hoy podemos leer, hubieran sido llevadas obligatoriamente a la escena. Esto, sin embargo, no anula la posibilidad de considerarlas legítimamente como parte de las convenciones de representación de la época. Tengamos en cuenta que es muy posible que las versiones conservadas de las obras no refieran del todo, y en muchos casos lo hacen de forma escueta, los pormenores del aparato de la representación, ya que podían estar destinadas a individuos que sabían qué era lo que debía hacerse sobre la escena o incluso era el autor mismo el que se encargaba del montaje de la pieza, lo que hacía innecesario extenderse en las descripciones o especificaciones en el texto secundario.

En cuanto a este último señalamiento, también hay que observar que, en general, en los textos conservados del XVI, el texto secundario es más bien reducido y que en los textos en los que se alude a la representación teatral sólo se habla de algunos aspectos de la misma y, normalmente, no del texto dramático, ni de su contenido. El análisis de ambos tipos de documentos, textos dramáticos (texto principal y texto secundario) y otros textos sobre representaciones teatrales nos permite el propósito de este estudio.

El texto dramático es pues una de las fuentes fundamentales de este trabajo. La tarea con él considera la lectura atenta de los dos tipos de textos que incluye: el principal y el secundario, localizando en ellos la huella de las condiciones, convenciones y empleo de los recursos de la escena que contiene. La confrontación y complementación de los datos se enriquece con la información que descubren los otros tipos de textos mencionados. Este conjunto, enfrentado con estudios sobre el tema, permite hacer la propuesta de interpretación del tipo de recursos, empleo y función teatral de los mismos.

Tres

Buena parte de la investigación sobre el teatro del virreinato, en general, surge en las décadas del treinta al cuarenta del siglo veinte y ha continuado su crecimiento hasta nuestros días. Estamos hablando de estudios monográficos que atienden a temas, periodos, tendencias o autores en particular (Rojas Garcidueñas, 1935 [2. ed. 1973]; Alonso, 1940; Arrom, 1956; Arróniz, 1979; Viveros, 1990 y 2005; Ramos Smith, 1994 y 1998; Aracil Varón, 1999, entre otros), o bien de historias de la literatura hispanoamericana o mexicana que ofrecen panoramas generales de lo que fue la creación dramática o la literatura de circunstancias festivas (Shelly, 1982; Goic, 1988; Peña, 1992; Oviedo, 1995; Arróniz, 1996; Maldonado Macías, 1996; Versenyi, 1996; Puccini y Yurkievich, 2000, Bravo Arriaga, 2002, Poot Herrera, 2002, entre otros).⁴

Gran parte de la investigación sobre el teatro novohispano del siglo XVI subraya la producción dramática misionera. La obra crítica de investigación y traducción más importante de esta vertiente se concentra en los estudios y traducciones de piezas nahuas por parte Francisco del Paso y Troncoso, a fines del siglo XIX;⁵ en la obra de Fernando Horcasitas (1974), quien publica, y estudia, entre otros dramas en náhuatl, el corpus de las piezas dramáticas misioneras novohispanas conocidas del siglo XVI, acompañadas de traducciones al español, y en la de Ravicz (1970) quien hace estudios de la producción dramática misionera del XVI y recoge y publica las versiones en inglés de varias obras. Othón Arróniz, por su parte, en 1979, publicó un amplio y documentado estudio sobre la producción dramática misionera en donde atiende algunos aspectos teatrales de la misma.

⁴ En los últimos años ha crecido la atención por la producción dramática de sor Juana Inés de la Cruz quien, junto a Juan Ruiz de Alarcón, son consideradas figuras centrales de la cultura teatral del virreinato.

⁵ Paso y Troncoso: 1890a, b, c, d, e, y 1902.

Recientemente han aparecido tres obras más, de significativas aportaciones, sobre el teatro misionero: la de María Beatriz Aracil Varón (1999), fundamental hoy para el conocimiento del corpus, la función y el resultado del teatro evangelizador en Nueva España; la edición de Sten, García Gutiérrez y Ortiz Bullé-Goyri (2000) de una antología de ensayos sobre el estudio del tema desde diferentes perspectivas que corren de 1935 a 1999, y en donde es nutrida la atención al tema especialmente a partir de 1974, es decir, el año de la publicación del libro de Horcasitas; y, por último, el segundo tomo del *Teatro náhuatl* (2004) de Fernando Horcasitas, gracias a los esfuerzos y el entusiasmo de un nutrido grupo de investigadores de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁶ Cabe incluir, dentro de las aportaciones más recientes desde la perspectiva de la representación en el teatro misionero, los estudios de García Gutiérrez (1998, 2002a y b).

En cuanto al teatro criollo, hay que destacar el interés por la persona y la obra de González de Eslava. Los estudios inician su desarrollo moderno cuando, en 1940, Amado Alonso publica los resultados de una larga investigación sobre la biografía de Eslava. Bajo la influencia de Alonso, Frida Weber de Kurlat estudia la obra del dramaturgo y publica avances de su trabajo, que finalmente se concentró en el aspecto cómico de las piezas (1963), por el tiempo en que Rojas Garcidueñas sacó a la luz la tercera edición de los *Coloquios* de Eslava (1958).⁷ La edición, crítica y anotada, más reciente de la obra dramática completa de González de Eslava se debe a Othón Arróniz (1998).⁸ Recientes investigaciones, dentro de esta vertiente, han rescatado algunas piezas atribuidas a Corvera,⁹ mientras que permanece casi olvidada el *Desposorio espiritual entre*

⁶ María Sten, Germán Viveros, Óscar Armando García, Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y Librado Silva Galeana. Sten, 2004.

⁷ Las dos primeras son la Fernando Vello de Bustamante (1610) y la de García Icazbalceta (1877).

⁸ Otros estudios sobre la figura y la obra de González de Eslava incluyen a Arce Mathew, 1976; Fernández, 1999; Frenk, 1989; Icaza, 1925; Icaza, 1980; Jiménez Rueda, 1925; Johnson, 1940; Maldonado, 1991; Mariscal Hay, 2000a y 2004a y b; Martínez Gómez, 1980; O'Gorman, 1940; Paul Arranz, 1998; Rama, 1980; Rivera, 1993; Rosenstein, 1966; Sáenz, 2004; Torres Rioseco, 1953a; Weber de Kurlat, 1956.

⁹ López Mena, 1995.

el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana la única pieza conocida de Juan Pérez Ramírez (1972).¹⁰

En cuanto al teatro jesuita, la revisión avanza con lentitud. En 1941, Harvey Leroy Johnson se encargó de la primera edición moderna de la *Tragedia del triunfo de los santos*, acompañada de un importante estudio. Ediciones más recientes son las de Rojas Garcidueñas y Arrom (1976), Cortés (1989), Quiñones Melgoza (1992) y Mariscal Hay (2000b) quien elabora su edición de acuerdo al original de 1579, en donde el texto de la *Tragedia...* forma parte de la *Carta del Padre Morales*, a propósito de las celebraciones que incluyeron la puesta en escena de la obra.¹¹ Otras aportaciones de los últimos años al conocimiento de la dramaturgia de colegio jesuita en México incluyen las de Arróniz, en el estudio citado más arriba (1979), quien edita una *Égloga...* de Cigorondo;¹² Maldonado (1993) que publicó un *Encomio* del mismo autor, Frenk (1994) quien atribuye a Cigorondo una pequeña pieza, y las ediciones de Arteaga Martínez (1998) y Alonso Asenjo (s/a y 2006) de piezas de Cigorondo o atribuidas a este autor. Quiñones Melgoza tradujo del latín dos diálogos de Bernardino de Llanos (1975 [1992] y 1982 [1992]).

A principios de la década de los noventa, la colección *Teatro mexicano: historia y dramaturgia* publicó tres volúmenes dedicados al teatro del siglo XVI. Los tomos recogen una selección de obras dramáticas publicadas con anterioridad, de entre las ediciones

¹⁰ Véanse los trabajos de Icaza, 1915, en donde el investigador edita el *Desposorio espiritual...* y la edición de José María Vigil de esta obra dramática en *Reseña histórica de la literatura mexicana*, (1909) la cual no he podido consultar, mencionada por Rojas Garcidueñas (1972). Las ediciones modernas de la obra son las de Vigil; 1909; Icaza, 1915; Rojas Garcidueñas, 1972, y Solórzano, 1993. Rojas reproduce la de Vigil y Solórzano la de Rojas. La edición de Solórzano incluye un comentario sobre la obra en las páginas 15 a 18. Hay otra edición en *Teatro Hispanoamericano. Tomo I, Época colonial*, Nueva York, Anaya Book, 1972, pp. 19-32. La edición digital de esta versión se puede consultar en <http://cervantesvirtual.com>

¹¹ La de Rojas Garcidueñas reproduce la de Johnson; y la de Cortés, la de Rojas Garcidueñas. La versión de Mariscal Hay es directa del microfilm de la edición de 1579 que guarda el Colegio de México.

¹² Véase también Cigorondo 1992.

señaladas más arriba, con nuevos estudios introductorios a cargo de Armando Partida, Carlos Solórzano y José Quiñones Melgoza.¹³

Cuatro

Los estudios mencionados sobre el teatro del virreinato ofrecen, en general, como se ha dicho, aproximaciones literarias al fenómeno dramático eludiendo el aspecto teatral de los mismos. Habría que destacar, sin embargo, la labor de Horcasitas y de Arróniz. Especialmente, como he dicho, este último se acerca a las condiciones de representación en el teatro misionero y llega a considerarlas en relación con la actividad dramática. Horcasitas, por su parte, indaga sobre la cuestión del teatro misionero, mismo que utiliza recursos para la escena que difieren en matiz y función en relación con los que se encuentran en las obras dramáticas criollas o jesuitas. Las investigaciones de Horcasitas y Arróniz representan una valiosa aportación en cuanto a los documentos que estudian y revisan.

Por otra parte, Rojas Garcidueñas en su prólogo a una selección de autos y coloquios de XVI (1939 [1972]), dedica algunos párrafos a ciertas condiciones de la representación. La información se ofrece como un elemento de interés muy general para los dramas que publica, pero el fenómeno de la representación está concebido como un marco que no atañe a la escritura de los textos, ni sus reflexiones sobre el tema surgen del análisis de las piezas. En la única monografía, de la cual tenemos noticia, que se ha dedicado al teatro novohispano del XVI, debida también al interés de Rojas Garcidueñas (1935 [1973]), el investigador recurre al camino trazado para hablar de las condiciones escénicas de nuestro teatro virreinal: referir algunos datos relativos al teatro medieval, y hasta el siglo XVI, español y trasladarlos, sin el matiz suficiente, al suelo novohispano. Si bien la presencia de los modos de representación hispánica en América es fundamental,

¹³ Partida (1992) publica de la edición de Horcasitas (1974); Solórzano (1993) de las ediciones de Rojas Garcidueñas; y Quiñones Melgoza (1992) de sus propias ediciones anteriores, de la de Arróniz (1979) y el *Triunfo de los santos* de la versión de Rojas Garcidueñas y Arrom (1976).

considero indispensable indagar en los aspectos específicos con que se manifiesta en la Nueva España.

En lo que se refiere al teatro de colegio jesuita, como he mencionado, los trabajos de investigación no abundan, aun cuando se ofrece como una veta rica en textos y en elementos espectaculares que coinciden con el enorme interés de la orden por las actividades dramáticas y teatrales como parte de la formación de los estudiantes y de las festividades jesuitas en el siglo XVI. Uno de los documentos más atractivos sobre fiestas y representaciones teatrales jesuitas es la *Carta del Padre Morales* (1579; Mariscal Hay, 2000b) a propósito de los festejos en torno a la colocación de las reliquias enviadas a México por Gregorio XIII que culminaron con la representación de la *Tragedia del triunfo de los santos*, y que, como he dicho, incluye el texto dramático de la pieza.

Es conveniente notar que el desinterés por el estudio y revisión de los elementos de la representación como parte de la concepción dramática de una pieza para el teatro es evidente en los trabajos pioneros sobre la producción dramática en Nueva España. Veamos, por ejemplo, el caso del estudio de Gómez Robledo (1954) quien deplora la importancia concedida por el teatro jesuita al aparato escénico, juzgándolo como un elemento ajeno al "verdadero arte del drama".¹⁴ Para él, la representación teatral es un elemento superfluo en la consideración dramática de una pieza. Rojas Garcidueñas quien conoce y cita el estudio de Gómez Robledo no hace observaciones al respecto, y por ello, puede suponerse que comparte con él la perspectiva y los juicios sobre este asunto.¹⁵

¹⁴ Gómez Robledo, 1954: 22.

¹⁵ Rojas Garcidueñas, 1973: 76.

Cinco

Es esta, pues, una visión de conjunto de los recursos de la representación teatral y de la fiesta en el primer siglo de la colonia: el trabajo de los misioneros, las representaciones del teatro de colegio jesuita, las aproximaciones a lo que fue la representación de lo que se ha llamado el teatro criollo, y de los espectáculos que se llegaron a ofrecer en el interior de las iglesias y conventos, en las plazas y en las calles. Este trabajo se acerca también a las fiestas y regocijos populares que, con su carga de teatralidad, se suman a lo que fue la práctica teatral y espectacular de la época.

Así pues veremos, en primer lugar, las condiciones de la fiesta y la representación teatral en España en el siglo XVI, tomando en cuenta los antecedentes medievales y las representaciones religiosas fuera y dentro de los templos, las representaciones populares y las cortesanas y, después, nos detendremos en el desarrollo de las ideas en torno a la existencia del "teatro prehispánico". Antes de pasar a la revisión de cada una de las vertientes teatrales señaladas para el siglo XVI en Nueva España, será útil observar algunos aspectos y recursos del mundo festivo novohispano en donde tuvieron lugar dichas representaciones: las fiestas religiosas y civiles, tanto en ámbito de lo público como de lo privado.¹⁶

Como arriba se ha indicado, el teatro novohispano del siglo XVI suele ser dividido en tres vertientes: misionero, criollo, y de colegio jesuita. Entre los criterios para

¹⁶ En su artículo sobre las fiestas novohispanas, en donde considera todo el periodo del virreinato, Gonzalbo Aizpuru señala en relación con la importancia social de la fiesta: "Se ha dicho que el estudio de las fiestas es el mejor camino para comprender el comportamiento de una sociedad. De las fiestas novohispanas sabemos lo suficiente como para atrevernos a proponer algunas explicaciones relativas a su oportunidad, forma de expresión, organización y niveles de participación. Podemos apreciar, sobre todo, los cambios cronológicos que reflejan las diferentes actitudes de quienes representaban la autoridad, y las reacciones populares derivadas de diferentes mentalidades. Pocas sociedades han superado a la ibérica de los siglos XVI y XVII en el afán de reglamentar, organizar y dirigir la vida de todos los individuos. La monarquía dictaba normas dentro del ámbito político, la Iglesia imponía las suyas en el terreno espiritual, cada corporación establecía las propias, de acuerdo con sus intereses, y la opinión pública, el respeto a la tradición y los prejuicios de grupo se encargaban de poner freno a cualquier conato de independencia o rebeldía. La vida barroca era un permanente juego en donde cada jugador tenía prefijados sus posibles movimientos." (1993. 22).

esta división se encuentran: el momento histórico de estas manifestaciones dramáticas y teatrales, el tipo de textos y representaciones que se producen, el público al que se dirigen, los agentes que se encargan de su producción y los propósitos, políticos, religiosos y artísticos de cada una de ellas.

Al seguir el esquema de las tres vertientes, surgen de manera "natural" tres partes centrales del estudio. Tomando en cuenta los aspectos de la representación que nos interesan se revisarán, básicamente, en cada una de ellas, los mismos elementos, siempre y cuando los incluyan: el espacio escénico (espacios exteriores e interiores), los tablados y las decoraciones, la utilería, la presencia de animales reales o "contrahechos", el vestuario, el aspecto sonoro, el trabajo de los "actores", el tipo de público y el lugar que ocupaba en la representación. Habrá que tener en cuenta, por un lado, los rasgos comunes, pero también, por otro, las diferencias surgidas a partir de las formas dramáticas empleadas y los propósitos artísticos, sociales, religiosos y políticos de cada vertiente.

En el capítulo, sobre el teatro misionero, como en los dos siguientes, se revisan las piezas teatrales del XVI que han sido publicadas a partir de fines del siglo XIX. La exploración tiene el fin de indicar, hasta el punto en que los dramas y los documentos lo permiten, el aparato escénico que se utilizaba. El estudio incluye, en el apartado referente al teatro misionero, sólo las obras -que aunque es difícil fechar con certeza, parecen haber sido elaboradas en el XVI-, cuyo texto original en náhuatl y su traducción han sido publicados en español por Horcasitas (1974, 2004) y en inglés por Ravicz (1970). No considero el estudio de las reconstrucciones hipotéticas de dramas que ofrece Horcasitas (1974), ya que no se trata de textos dramáticos concebidos para la escenificación. En el capítulo sobre el teatro criollo se estudian las piezas de Fernán González de Eslava; y, en el que trata sobre el teatro jesuita, se analizan las obras editadas modernamente: la *Tragedia de triunfo de los santos*, las piezas de Cigorondo, y las de Llanos traducidas del latín al español.

Capítulo I. El teatro español en el siglo XVI

Los recursos de la representación teatral en el teatro español hasta el siglo XVI

En los albores del siglo XVI importantes poblaciones de la península ibérica, que durante la mayor parte de ese siglo estarían bajo los reinados de Carlos V y Felipe II, poseían ya, como otras ciudades europeas, una larga tradición espectacular, desarrollada en la Edad Media, dentro de la cual encontramos manifestaciones teatrales. Durante el siglo XVI, muchas de las formas teatrales medievales seguirán vigentes y evolucionarán, surgirán otras nuevas, mientras otras desaparecerán. Nuevos oficios, en relación con el arte de la escena, buscarán su definición, entre ellos, el de los actores y el de los dramaturgos. Cambios significativos, a través de múltiples experimentos, y una noción distinta del mundo, se manifestarán, por supuesto, en los variados elementos que conforman el objeto "teatro". Sus contribuciones se harán más evidentes y específicas a lo largo, sobre todo, de la segunda mitad del XVI y llegarán a puntos climáticos precisamente a fines de siglo, enriqueciendo, a su vez, las transformaciones de la escena española en el siglo XVII.¹

Para hablar de las condiciones de la representación teatral en la España del siglo XVI, habrá que detenerse en algunas características de las "representaciones teatrales" de la etapa que corre aproximadamente del siglo X a fines del siglo XV y tener en cuenta su permanencia, desarrollo y aportaciones a la escena española del XVI. Recordemos además, por un lado, que las transformaciones en la historia no se dan con el simple paso de un siglo a otro, y, por otro, que el inicio de la actividad teatral de semilla europea en América, hacia la década de 1530, apenas precede por muy pocos años, el momento en que en España, aparecen las primeras noticias de la presencia de actores profesionales y con ellos de nuevas maneras de entender y hacer el teatro. Es útil tener

¹ Véase Ferrer Valls, 2003a: 239-267. En cuanto al repertorio dramático español del siglo XVI es de gran utilidad el estudio de García-Bermejo Giner, 1996.

en cuenta que, como ha señalado Weckmann, el siglo XVI, en Nueva España, es, en buena medida, el siglo de su Edad Media.²

Uno. El teatro medieval. Un intento de clasificación

Al acercarse al teatro medieval, a los estudios que se le han dedicado, y en torno a ello, a una posible clasificación de sus expresiones que nos permita una mejor comprensión del fenómeno, nos enfrentamos con una multiplicidad de formas, características y propósitos de textos y representaciones que hacen delicada la tentativa de clasificación. Las dificultades surgen tanto desde el punto de vista de los estudios literarios como desde la perspectiva de los estudios teatrales.

Durante la Edad Media y, por lo menos, a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, la representación teatral normalmente forma parte de un festejo de carácter civil o religioso, o puede ser, en sí misma, un festejo. Esta fiesta puede incluir, o no, un texto lingüístico. El elemento lingüístico es, por supuesto, la materia que permite la consideración literaria del objeto teatral. Sin embargo, este componente no es indispensable desde la perspectiva puramente teatral. La revisión literaria de los textos que nos ha heredado la tradición medieval, textos en latín o en lenguas vernáculas, ha ido construyendo y reconstruyendo, a lo largo del siglo XX, el corpus de lo que puede ser considerado literatura dramática. En la estructuración del corpus han sido muy importantes, por supuesto, las redefiniciones de la propia ciencia literaria, la evolución de las formas dramáticas, la consideración de las particularidades de la especificidad de lo dramático como fenómeno unido a lo espectacular. Acercarse al estudio del teatro

² "Los conquistadores y misioneros del siglo XVI -y también los exploradores, administradores, jueces y obispos- introdujeron en la Nueva España una cultura que era todavía esencialmente medieval. La influencia del Renacimiento italiano, que por entonces avasallaba a la Europa situada al norte de los Alpes, afectó sólo en forma fragmentaria y tardía al naciente virreinato; e incluso en la península ibérica [...] ese fenómeno revistió más bien la forma de una reforma católica con efluvios de clasicismo. La historia de la colonización española del Nuevo Mundo confirma esa tesis si la consideramos -desde una perspectiva correcta- como un nuevo capítulo de la expansión medieval de Castilla [...]." (Weckmann, 1996: 21).

desde la literatura, implica, entre otras cosas, como hemos dicho, estar consciente de que se está ante un texto literario concebido para ser representado.

Desde los estudios literarios, para los textos dramáticos medievales y aún para los del siglo XVI, parece seguir siendo funcional, como punto de partida, la división temática entre "teatro religioso" y "teatro profano", no obstante todas las discusiones, negaciones, aclaraciones y redenciones a las que esta división ha dado lugar. Las inconsistencias de esta clasificación surgen, entre otras razones, en el momento en que elementos de lo religioso y lo profano se encuentran en una sola manifestación. El terreno es resbaloso e inestable, pues la producción dramática, con frecuencia, no está interesada en establecer una distinción. Esto ha llevado a nuevas propuestas de intentar dar orden y, con ello, a tratar de comprender, de modo más atinado, el horizonte del teatro medieval y su presencia y herencia en el teatro del siglo XVI.

Desde el punto de vista de los estudios teatrales, esta clasificación tampoco ha sido satisfactoria del todo, en especial cuando se consideran los aspectos propiamente espectaculares, el sitio físico en que se escenifica, el entorno festivo de la representación teatral y los concernientes a los promotores y creadores del espectáculo. Hubo representaciones teatrales sobre las cuales, en muchos casos, no sabemos si existió o no texto lingüístico, o en donde, aunque lo haya habido, actualmente no se conserva, razón que, por supuesto no las excluye, de ningún modo de la historia y evolución del teatro.

Para un estudio de los recursos y las condiciones de representación del teatro español del siglo XVI, como el que me propongo en esta parte del trabajo, con la finalidad de delimitar algunas de las bases sobre las que se desarrolla el teatro novohispano del XVI, considero de gran utilidad y sumamente orientadoras tanto las contribuciones de los estudios literarios, como, por supuesto, las de los estudios teatrales. Con el afán de integrar las aportaciones de los especialistas en ambos campos, y proceder al análisis, veamos un posible ordenamiento de las múltiples manifestaciones

del teatro medieval, particularmente de las que se sabe se dieron en suelo hispánico dentro del entorno festivo en que tuvieron lugar.

Dos. Fiestas religiosas y civiles

Como arriba señalé, la representación teatral medieval tiene lugar, normalmente, en el marco de un festejo. Gran parte de estas fiestas son comunitarias, participa el pueblo, de distintas maneras, en celebraciones que contribuyen a reforzar la identidad cultural, social, religiosa, política y las relaciones entre los miembros de la comunidad. A su manera, la fiesta privada de la nobleza, de manera elitista, también persigue estos fines, aunque las formas de organización y participación, los recursos, los propósitos, los códigos de conducta, los protocolos, puedan variar. El festejo, en general, puede incluir variedad de formas espectaculares: danza, música, cuadros plásticos, acciones mimadas, procesiones, representaciones teatrales, entre otras actividades. En muchas ocasiones, las fronteras entre las distintas formas espectaculares no son claras, no existía esa intención. Tampoco lo eran, frecuentemente, las que separaban y definían al público de los actores. En el espíritu festivo medieval, el "actor"³ representaba ser otro, sin pretender dejar de ser él mismo y aún podía dejar de aparentar ser ese otro, en el curso del espectáculo, sin que el espectáculo perdiera el sentido de lo que era. También había ocasiones en donde el espectador sin la intención de fingir dejar de ser quien era, se integraba actoralmente al espectáculo, añadiendo a su persona -sin ocultarla-, un personaje, y con ello sumando a su propia persona los atributos del otro que representaba. La fiesta jugaba con estas formas de teatralidad que la sociedad aceptaba, cultivaba y disfrutaba.

En términos generales, en la Edad Media se desarrollaron dos tipos de festividades que incluían al "teatro": las religiosas y las civiles. Se sabe de la existencia de las fiestas religiosas hacia el siglo X y de las civiles, hacia el XII. Ambas están presentes

en el siglo XVI y conviven y se influyen mutuamente, desde su arranque, con la actividad y los recursos de los mimos e histriones poseedores de la tradición espectacular de la antigüedad clásica, la cual con el triunfo del cristianismo en Europa había sido condenada a desaparecer pues se consideraba contraria a los principios de la doctrina religiosa en consolidación. La resistencia a la condena por parte de los "actores" permitió la continuidad de su arte, contribuyó a la formación y evolución del teatro medieval y al deslumbrante resurgimiento de la actividad teatral de corte popular en el siglo XVI.

Tres. Fiestas religiosas

En el calendario eclesiástico, la Iglesia instituyó, entre otras, dos tipos de fiestas obligatorias: las fijas y las movibles. Como su nombre lo indica, las fijas se celebraban cada año en un día específico de un mes determinado, mientras que para las movibles el día cambiaba dependiendo de la fecha de la Pascua. Las solemnidades se llevaban a cabo, principalmente para honrar a Cristo: su nacimiento (Navidad, fiesta de fecha fija), y su resurrección (Pascua, fiesta de fecha movable), pero el calendario religioso incluía también fiestas en honor a la Virgen, a algunos santos y, particularmente importante en relación con el teatro, la fiesta de la eucaristía: la de Corpus Christi, que se lleva a cabo, desde la segunda mitad del siglo XIII, según la fecha de la Pascua, entre los últimos días de mayo y las tres primeras semanas de junio. Estas fiestas no necesariamente consideraban representaciones teatrales en las celebraciones, hecho que, sin embargo, llegó a ser común en algunas de ellas.

³ El entrecomillado, en este caso, subraya, en mi texto, el empleo de palabras modernas no utilizadas en la época de la que hablo, y que, sin embargo, considero que permiten aclarar la idea a la que me refiero. Son

Cuatro. El drama litúrgico

Como parte de las festividades religiosas-teatrales más importantes se encuentra lo que de modo convencional, y muy discutido, se denomina "drama litúrgico". El drama litúrgico, en general, se caracteriza por ser una sección optativa de una ceremonia religiosa. Normalmente, el texto lingüístico de la "representación teatral" está en latín y surgió como un ornamento del texto oficial de la liturgia, se acompañaba de música y los "representantes" eran, por lo común, dignidades eclesiásticas. La "representación" era promovida y financiada por la misma Iglesia. El drama litúrgico se representaba dentro de la iglesia.⁴ Por lo tanto, se empleaban los espacios físicos del templo, y, usualmente, los objetos y vestiduras rituales de la ceremonia religiosa. Dentro de la periodización de la Edad Media que propone Massip para la comprensión de la evolución del teatro, el drama litúrgico correspondería al periodo feudo-medieval que iría aproximadamente del siglo IX al XII.⁵

los casos de "actor", "representación teatral" y "teatro", entre otros.

⁴ Luis Astey define al "drama litúrgico" como "[...] la representación ritual de una realidad religiosa, configurada mediante acción, personificación, diálogo y música monódica, y celebrada en un lugar considerado sacro -si bien siempre en condición de adventicia, es decir, no necesariamente presente en todos los lugares de esa índole y, en los que lo estuvo, sólo inmediata o mediatamente conectada- a su menor o mayor grado de complejidad constructiva corresponde, para cada caso, una manera más estrecha o más laxa en la conexión -con algún momento de la secuencia, anualmente cíclica, de las ceremonias con que en el medioevo quedaba integrada la 'parte esencial' del culto público y oficial cristiano pero nunca, por tanto, considerada como elemento constitutivo de esta." (Astey, 1992: 7).

⁵ Massip, 1992: 15. Para Francesc Massip el drama litúrgico entraría dentro de la categoría de "teatro edificante", (Massip, 1992: 30-42). Castro Caridad (1996) incluye dentro de la idea de "teatro latino medieval" tanto al "drama litúrgico" como al "drama escolar". De esta última forma dramática, a la que Castro Caridad dedica un delicado análisis, parece que no se conservan textos producidos en suelo español. Los dramas escolares llegaron a representarse dentro de las iglesias "pero no fueron entendidas eficaces culturalmente (sic)" (76), y aunque su tema fue religioso no necesariamente se representaron con motivo de fiestas religiosas, "[...] muchas de estas obras, aunque su representación pudiera ajustarse más a una celebración del calendario litúrgico que otra, no presentan una necesaria relación con las festividades anuales, [...]" (78). Los indicios pueden sugerir, pues, que estas obras podían o no ser representadas como parte de una ceremonia religiosa pero que a pesar de ello la iglesia nunca las consideró parte optativa de la ceremonia, una de las razones por las cuales no pueden ser considerados dramas litúrgicos, y que podían incluso ser promovidas por autoridades civiles para ser representadas fuera de la iglesia, posibilidad negada absolutamente a un drama litúrgico. Parecería, entonces que estas piezas, en un intento de clasificación, entrarían dentro de las representaciones en las fiestas religiosas, pero también en el apartado de fiestas civiles que incluyen representaciones de tema religioso. De acuerdo con Castro Caridad, "[...] el drama eclesiástico es un fenómeno multiforme, en el que tienen cabida las dos formas esenciales de representación escénica en el mundo eclesiástico: por un lado el drama litúrgico entendido como ceremonia o ritual y, por otro, el drama

El drama litúrgico nunca dejó de ser un añadido opcional de la ceremonia religiosa, empleado para subrayar y embellecer el sentido del suceso que se representaba. El acto representado no poseía independencia, ni finalidad propia y distinta fuera del acto ceremonial dentro del cual se realizaba. El tiempo, el espacio, los objetos empleados, los individuos que participaban, los textos que se decían, mantenían durante la representación el valor simbólico que les concedía la intención o función litúrgica primera, y real, para la cual fueron creados, y a la cual servían. La representación mantenía entonces un carácter ritual y su valor de realidad dentro de la realidad de la liturgia y, de ninguna manera, de ficción o realidad teatral. En el desarrollo del drama litúrgico, los elementos que, a través de los siglos, se fueron introduciendo y que desviaban el sentido de la ceremonia, fueron también los que, de alguna manera, contribuyeron de manera paulatina a la imposición de restricciones, a la elaboración de instrucciones precisas en cuanto a su ejecución y, finalmente, a su desaparición como parte opcional de la liturgia.

El drama litúrgico se representaba dentro de los dos ciclos más importantes del calendario cristiano: el de Pascua y el de Navidad. En el caso de la península ibérica no se encuentran muestras de todos los tipos de dramas litúrgicos presentes en la Europa medieval, pero sí versiones para Pascua de Resurrección del *Quem Queritis*, *Visitatio Sepulchri*, *Planctus Passionis*, *Peregrinus* y de las prosas *Victimae paschali laudes* y *Surgit Christus cum tropheo*; y, respecto del ciclo de Navidad, del *Quem Queritis*, del *Canto de la Sibila* y del *Officium Pastorum*.⁶ Como señalé más arriba, el drama litúrgico también llegó a representarse en lengua vernácula. El ejemplo más famoso en la literatura castellana es el *Auto de los Reyes Magos*, pieza dramática a la que Menéndez Pidal otorgó el nombre

escolar concebido con aspiraciones literarias. Ambas manifestaciones constituyen un 'Género Literario' único, cuyas características lo diferencian de cualquier tipo de dramática conservada, ya que se asentó sobre tres pilares que fueron el teatro, la música y la liturgia. Los tres tuvieron la misma importancia estructural, si bien la peculiaridad residió en la tensión constante entre liturgia y espectáculo, aunque según los casos pesará más una que otra." (Castro Caridad, 1996: 99).

⁶ Castro, 1997.

con el que se conoce y la cual, según su opinión, fue compuesta y se representó a fines del siglo XII.⁷

Antes de pasar al siguiente punto, recordemos que, en torno al drama litúrgico, la obra de Chambers, publicada en 1903,⁸ propuso, para la historia del teatro europeo, la idea -continuada más tarde especialmente por Young (1951) y transmitida por otros historiadores-, de que el renacimiento del teatro en la Edad Media, se encontraba en el empleo inicial, y posterior desarrollo, de tropos dentro del rito de la misa. De acuerdo con esta teoría, la evolución natural -coherente con el pensamiento positivista que influyó en el trabajo de Chambers-, de estas representaciones teatrales (dramas litúrgicos), nacidas de los tropos, el atractivo que despertaron en el "público" (los feligreses), y las irreverencias a que dieron lugar respecto del sitio sagrado en donde se representaban, obligaron, entre otras razones, a que las autoridades religiosas iniciaran un proceso que acabó por sacar el espectáculo del recinto sagrado.⁹ Al hacerlo, según esta teoría, se daría origen al desarrollo de un teatro religioso con características dramáticas y teatrales distintas a las que poseía dentro del templo y, al mismo tiempo, sembraría la idea de espectáculos de otro tipo, lo que entenderíamos como teatro profano.¹⁰

Esta tendencia en la construcción histórica de la evolución del teatro europeo, a partir de la Edad Media, fue cuestionada por Hunningher (1961) y Hardison (1965), entre otros. Para ellos, el teatro religioso -fuera o dentro de la iglesia-, y el profano,

⁷ Entre los estudios más recientes del *Auto de los Reyes Magos* véanse los de Carreter, 1997, Álvarez Pellitero, 1990 y Pérez Priego, 1997.

⁸ Chambers, 1996.

⁹ Ya desde el siglo XIII, la normatividad eclesiástica y civil en España empezó a decretar cierto tipo de prohibiciones para las representaciones teatrales dentro de las iglesias, lo cual no eliminó la vieja costumbre, sino que, en todo caso, la reguló, hasta que fueron efectivamente prohibidas en algunas ciudades hacia mediados del siglo XVI (Shergold, 1967: 7, 8, 105), aunque en otras se sabe de representaciones en el interior de recintos sagrados todavía en el siglo XVII (Shergold, 1967: 106). Véase el famoso texto de Alfonso X, El Sabio, en contra de algunos aspectos de las representaciones teatrales en Pérez Priego, 1997: 203-205.

durante la Edad Media, tuvieron desarrollos independientes, aunque paralelos y de contactos mutuos. En el caso de influencia de uno sobre otro, opinan que pudo haber sido incluso más fuerte la del profano o religioso popular en el desarrollo del drama litúrgico dentro de la iglesia.¹¹ Hardison, con enorme respeto y admiración por los trabajos de Chambers y Young, señala, entre otros aspectos, la importancia, requisitos e influencia del ámbito histórico-académico en que ambos desarrollaron su trabajo, y las aportaciones todavía hoy fundamentales que hicieron, pero también sus consecuencias y la necesidad y obligación de sus continuadores de la revisión de sus teorías.¹²

Cinco. Teatro religioso no litúrgico

A principios del siglo XIV, muchas ciudades europeas empezaron a realizar procesiones durante la fiesta de Corpus Christi.¹³ A la procesión pronto se le sumaron representaciones teatrales. Estas representaciones, siempre de tema religioso, diferían del drama litúrgico en varios sentidos: no formaban parte de la ceremonia religiosa y, por lo tanto, se llevaban a cabo fuera de la iglesia; empleaban las lenguas vernáculas; los espacios para la representación eran públicos -al aire libre en lugares, muchas veces,

¹⁰ Chambers, 1996: II, 69. Es importante señalar que Chambers también afirma que el teatro moderno surge de tres fuentes: la liturgia, los mimos de la tradición teatral y la herencia de la dramaturgia de la antigüedad grecolatina (Chambers, 1996: I, 182).

¹¹ "Let us make one thing clear: this examination is directed exclusively at the origin of theater. When definite dramatic forms have been established, a church, no matter how opposed it might have been to theater, may see some desirability in employing that theater and even in participating directly in its further development. This is precisely what took place in the Church between the tenth and thirteenth centuries." (Hunningher, 1961: 61-62).

¹² Hardison, 1965: 1-34.

¹³ En relación con la fiesta de Corpus Christi, incluyo a continuación la síntesis de Castro, que sigue la de Shergold (1967: 52) aunque aporta otros datos útiles: "Esta festividad religiosa fue instituida como fiesta local en Lieja por el obispo Robert de Torote en el año 1246. Gracias a la bula *Transiturus* del papa Urbano IV del año 1264, el *Corpus* se hizo universal. En el año 1311 el papa Clemente V confirmó su celebración durante el Concilio de Viena. El papa Juan XXII promulgó en el año 1317 el decreto, según el cual durante esta festividad había de pasarse la Hostia por las calles de las ciudades, instituyéndose de este modo la fiesta procesional [...]. Además de la todavía hoy famosa procesión del *Corpus* en Toledo, cuyo origen se remonta al año 1418 [...], aun cuando los primeros testimonios de la celebración de la festividad son del año 1372 [...], hay constancia de su celebración en Gerona (h. 1314; 1360), Barcelona (1319, 1320, 1424), Vic (1330), Lérida (1340), Valencia (1355, 1401, 1412), Palma de Mallorca (1371), Tortosa (s. XIV), Sevilla (1454), Murcia (1470), Málaga y Oviedo (1498); *vid.* Shergold [1967: 53 ss.]; [...]" (Castro, 2003: 64).

adyacentes a la iglesia-: atrio, plazas, calles, patios o salones interiores de uso privado de los conventos; los actores, normalmente, no eran dignidades eclesiásticas, sino miembros de cofradías, de comunidades religiosas, o de asociaciones de artesanos que solían hacer aportaciones económicas, frecuentemente en colaboración con la autoridad civil, para la realización de la fiesta y las representaciones; el aparato de la representación: tabladros, objetos, vestuario, etc. poseía el valor simbólico que le otorgaba la representación teatral para la cual estaba concebido. Estas festividades y representaciones, particularmente las de Corpus Christi, estaban regidas por el calendario religioso, podían tener un carácter obligatorio, y, se llevaban a cabo, todos los años aproximadamente en las mismas fechas. Insistamos en que en este caso, estaríamos, dentro de la ficción teatral y no del rito religioso.

Esta actividad teatral, según Massip, estaría ubicada en el último periodo de la Edad Media, el burgo-medieval, que iría del siglo XIII al XVI. En esta etapa, el pueblo recogería las manifestaciones dramáticas de la liturgia y desarrollaría el drama religioso no litúrgico, de manera paralela a otras expresiones teatrales que, en conjunto, aportarían a "[...] la reinstauración del teatro como elemento cultural de primer orden" a partir del siglo XVI.¹⁴

Respecto de las fiestas de Corpus Christi hay referencias, ya en 1360, en Gerona, de procesiones con "cuadros plásticos" a los que llaman "representaciones".¹⁵ Más adelante, se localizan procesiones con manifestaciones teatrales a fines del siglo XIV en Barcelona y Valencia,¹⁶ y se conserva abundante información sobre las fiestas de Corpus

¹⁴ Massip, 1992: 15.

¹⁵ "In Spain the Corpus Christi drama began as a pageant, consisting of a series of static tableaux, with wooden figures, rather like the floats or 'pasos' seen today in Spanish Holy Week processions, or the static 'nacimientos' of the Nativity plays. One of the earliest references to these in in (sic) the Gerona codex of 1360, which contains a reference to 'representations' in the Plazuela de San Pedro and the Plazuela del Vino of the sacrifice of Isaac, the dream and sale of Joseph, and other episodes from sacred history, produced by the beneficed clergy of the cathedral." (Shergold, 1967: 53).

¹⁶ "In Barcelona and Valencia a dramatic element had made its appearance in the procession by the end of the fourteenth century, when reference is made, in 1391, to the making of ten additional masks for angels,

en Valencia ya a principios del siglo XV,¹⁷ y, desde la segunda mitad del mismo siglo antes mencionado, de representaciones religiosas populares en Sevilla.¹⁸ En el caso de Castilla este tipo de festividades pudieron ser ya comunes a principios del siglo XVI.¹⁹ Así, durante el siglo XVI, las fiestas de Navidad y Pascua podían incluir representaciones teatrales -dramas litúrgicos-, mientras que las de Corpus Christi no se concebían sin la presencia de piezas teatrales. En esta última fiesta se desarrolló lo que se conocería como auto sacramental.²⁰ Si bien el auto sacramental era una pieza dramática que se representaba sólo en las fiestas de Corpus Christi, la celebración bien podía incluir otro tipo de piezas dramáticas religiosas, incluso con los temas de la Pascua o la Navidad, y no específicamente autos sacramentales.²¹

Dentro de este tipo de teatro religioso no litúrgico, pueden haber otros tipos de celebraciones religiosas y representaciones teatrales, aquellas por ejemplo que

with their diadems and wigs, the latter being of tinfoil in the shape of curls. These were to be worn by the musicians who accompanied the Host and played on stringed instruments." (Shergold, 1967: 53). La fecha de 1391, de fiestas de Corpus en Barcelona y Valencia no es incluida por Castro, 2003, según hemos visto arriba en la nota núm. 13.

¹⁷ Shergold, 1967: 53-55.

¹⁸ Shergold, 1967: 97-99.

¹⁹ "If it be accepted that mystery plays of some kind were being performed in Valencia by 1517, and that they are not likely to have been in existence before, say, about 1480 at the very earliest, then it is clear that the emergence of the religious drama in Castile is roughly coincident with them. We have already seen that the Easter and Christmas plays, based on the older tradition of liturgical drama, were being written in the later fifteenth and early sixteenth centuries, and about the same period we begin to come across references to Corpus Christi plays as well." (Shergold, 1967: 85).

²⁰ "This drama, in the sixteenth and seventeenth centuries, consisted of one-act moralities, called 'autos sacramentales', performed on Corpus Christi day, in the open air [...]. The 'autos sacramentales' were financed by the municipality, and the Ayuntamiento records therefore contain all that has survived of the files relating to their organization, and to that of the rest of the festivity." (Shergold, 1967: xx).

²¹ "In 1432 payment was also made to Arnau Johan, for items needed from 'los entramesos de la sala', which were in his charge. These 'entramesos' were the wheeled floats or pageants used in the Corpus Christi procession, some of which bore scenes connected with the Nativity, and which were therefore suitable for use at the festival of Christmas as well. Even if the pageants themselves were not brought into the church on this occasion, this document suggests that the images and materials for making the scenes were, and were used for the Nativity performance." (Shergold, 1967: 14). Véase además el importante estudio de Wardropper sobre la evolución de los autos en España y el desarrollo del carácter sacramental en los mismos, previo al desarrollo de los autos sacramentales de Calderón de la Barca (Wardropper, 1953).

"The drama of Christmas and Easter, for the Corpus Christi procession included floats of the Nativity and Resurrection as part of its own particular cycle, the Magi appear in various representations, and in the Herod play they follow the star, as in the *Officium Stellae*." (Shergold, 1967: 84).

responden a fiestas religiosas locales ligadas con tradiciones piadosas particulares;²² así como las piezas teatrales de tema religioso, Navidad o Pasión, de la segunda mitad del siglo XV que recogen los estudios literarios: la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* y las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique; el *Auto pastoril navideño* de Fray Iñigo de Mendoza; el *Auto de la Pasión* atribuido por algunos a Alonso de Campo, y el anónimo *Auto de la huida a Egipto*.²³ En algunos casos además, en el ámbito europeo en general, entrarían los dramas escolares en latín.²⁴

Seis. Festividades civiles

En relación con lo que denomino "festividades civiles" se pueden incluir los espectáculos organizados por autoridades civiles o religiosas, o la nobleza. Los motivos de estos espectáculos podían ir desde el recibimiento que hacía la ciudad a figuras importantes, hasta juras, coronaciones, festejo de triunfos militares, bodas, cumpleaños y bautizos, banquetes e incluso celebraciones privadas con motivo, o no, de fiestas religiosas. Estas tradiciones espectaculares de origen medieval se hicieron frecuentes y más elaboradas en el siglo XVI. En esta línea de actividad teatral se podrían incluir las manifestaciones del teatro humanista producido por los colegios de la orden de los jesuitas. A las actividades espectaculares, cargadas de teatralidad, de estas fiestas, se les sumaban, por lo común, representaciones teatrales. Este tipo de fiestas no estaban regidas, en general, por calendario alguno.

Como parte de estos espectáculos, una de las manifestaciones más importantes eran las "entradas" que se realizaban con motivo de la visita de la realeza a una ciudad.²⁵

²² "Although the Corpus Christi festivity was the main occasion for processions and the performance of religious plays outside of churches, there are instances of plays on other religious occasions as well. Of particular interest here is the play acted at Alcalá de Henares in 1568, on the subject of the martyrdom of the child saints Justo and Pastor." (Shergold, 1967: 109).

²³ Menciono aquí los textos editados en las antologías de Carreter, 1997; Álvarez Pellitero, 1990 y Pérez Priego 1997.

²⁴ Véase nota núm. 5.

²⁵ Strong, 1988.

Para ello, las autoridades civiles y los ciudadanos, organizaban una serie de actividades que se solían iniciarse con la recepción del soberano a las puertas de la ciudad, continuaban con el recorrido por la o las calles principales, y concluían con la llegada a la residencia en donde se alojaría y se llevarían a cabo otros festejos, o con una primera visita a la iglesia principal de la población.

Los triunfos militares recurrían, en ocasiones, a la realización de torneos basados en personajes exóticos o en temas de los libros de caballerías, o a la espectacular empresa de la falsa batalla. Las coronaciones, bodas, cumpleaños, bautizos y banquetes se acogían a formas espectaculares en parte públicas, en parte privadas, en los interiores -salones o patios- de los palacios, en donde, a veces, mediante una anécdota, un asunto o motivo literario, materializado a través de maquinarias, trajes, palabra, acciones, música y baile, se alegorizaba y teatralizaba la ocasión del festejo, buscando el beneplácito y el homenaje del o los individuos celebrados y el regocijo y participación de los invitados a la fiesta.²⁶

Dentro de este tipo de fiestas cortesanas se pueden ubicar algunas de las pocas muestras literarias de los "momos". Los de Gómez Manrique *En la mayoría de edad del príncipe Alfonso* y el ofrecido al *Nacimiento de un sobrino suyo*, y la *Momería* de Francesc Moner, o los "momos" que describen las crónicas de Condestable Miguel Lucas de Iranzo.²⁷ Los "momos" consistían en juegos cortesanos, con o sin texto lingüístico, muchas veces representados por los miembros de la corte, con vestuario, aditamentos y objetos fastuosos, muy probablemente confeccionados para esa ocasión específica, lo mismo que figuras de animales fantásticos o maquinarias que despertaran el asombro y la alegría de los espectadores y del agasajado.

²⁶ Véase "Fasto cortesano y teatro: sus vinculaciones en el quinientos", Ferrer Valls, 1991: 19-47.

²⁷ Mata Carriazo, 1940; Pérez Priego, 1997: 231-239.

La fiesta cortesana fue también momento para representaciones de tema religioso, las representaciones áulicas de la adoración de los Reyes Magos, por ejemplo.²⁸ En este ámbito se encuentra una de las formas del surgimiento del teatro profesional entre fines del siglo XV y principios del siglo XVI, la labor de Juan del Encina en la corte del Duque de Alba, como caso.²⁹

Como actividad de las festividades civiles, como he mencionado, se podrían incluir las muchas veces espectaculares y suntuosas representaciones teatrales de los colegios jesuitas, organizadas por maestros de la misma orden y sus estudiantes.³⁰

Siete. El teatro profesional

En España, los primeros registros de trabajo actoral profesional se documentan hacia la década de 1540, y los de los primeros recintos teatrales, lugares específicamente diseñados para alojar la representación teatral de profesionales -un teatro comercial-, entre 1565 y 1570.³¹ Esta actividad teatral, representaciones fuera de las festividades arriba mencionadas, durante el siglo XVI, sería la de un teatro de iniciativa privada con fines comerciales, que se ofrecía a la masa urbana, y cuya actividad no estaba ligada necesariamente a la celebración de una fiesta religiosa, ciudadana o privada. Sería, como he dicho, la que se relacionaba con la aparición de actores y compañías profesionales, hecho que empezó a ser común en la península, y a desarrollar sus propias formas dramáticas y espectaculares, particularmente en la segunda mitad del siglo XVI. El surgimiento de actores profesionales y de locales teatrales, llevaría a importantes transformaciones en el desarrollo de la formación del arte del actor, en la estructura y

²⁸ Pérez Priego, 1997: 231-239.

²⁹ Ruiz Ramón, 2000: 35.

³⁰ Menéndez Peláez, 2003: 581-608.

³¹ "[...] si decidimos destacar como aspecto relevante el surgimiento de la profesión de actor, daremos relieve a la década de 1540, y si decidimos destacar la apertura de los primeros teatros comerciales, nos tendremos que retrotraer a los años 1565-1570." (Ferrer Valls, 2003a: 240).

disposición del espacio escénico y del lugar teatral, en los elementos de la escena y en la formación del público.

Los albores del nacimiento de actores profesionales en el teatro español coincidieron con el inicio de la actividad teatral en Nueva España. Como sabemos, las condiciones políticas, económicas, sociales, religiosas, culturales, artísticas y la función con la que cumplía el teatro en España y en Nueva España, especialmente en el momento de difusión del trabajo del actor en España, hicieron del fenómeno teatral, en uno y otro sitio, actividades de propósitos, expresiones y formas con diferencias significativas.

En Nueva España, las primeras noticias de presencia de actores profesionales que prestan sus servicios para las representaciones de las fiestas de Corpus Christi quizá se puedan ubicar hacia 1564 -las procesiones y representaciones dentro de esta fiesta son, por supuesto anteriores-³² en tanto que las primeras referencias a locales teatrales proceden de 1597.³³ En estas circunstancias, en principio, se puede decir que, en Nueva España, los recursos para la representación de piezas en las fiestas de Corpus Christi continúan básicamente, durante la segunda mitad del XVI, época en que ya aparecen consignadas como tarea obligatoria de la autoridad civil, con las mismas formas empleadas en España en la época, y que tienen, en ambos casos, sus antecedentes y formas generales en la tradición medieval. Las manifestaciones del teatro profesional - representado en un local específicamente acondicionado o creado para el efecto, en

³² En las Actas de Cabildo de ese año (29 de mayo) se menciona, por primera vez, la representación de autos en la fiesta de Corpus Christi, representación que, según el acta, debía tener lugar frente a la Puerta de Perdón de la Iglesia Mayor (la Catedral). En el documento no es claro si es la primera vez que en la fiesta de Corpus Christi en México se representan autos (LAC VII: 197). En el acta del 5 de junio de 1573, se denomina con el nombre de "representador" a Alonso de la Peña, a quien se le otorgó la "joya" que, con cierta continuidad, desde 1564, ofrecía el ayuntamiento a la persona que mejor "obra e invención" presentara en la festividad. El uso de la palabra "representador" sugiere, aunque no asegura, que Alonso de la Peña pudiera ser un individuo que ejerciera el teatro de modo más o menos profesional. (LAC VIII: 63).

³³ Sobre este asunto véase Rojas Garcidueñas, 1973: 169-179. Recchia, apoyada en el estudio de Leslie John Royal (*Popular Diversions in Sixteenth-Century Mexico*, [tesis de doctorado] University of California, Berkeley,

Nueva España, en los últimos años del siglo XVI-, podrían haber tenido la influencia de algunas de las formas de representación de los autos de Corpus Christi. Caso especial sería el del teatro de colegio, el jesuita, que aporta a Nueva España, en el terreno de la dramaturgia y de la representación teatral, los aires de la renovación renacentista, asuntos, ambos, que veremos más adelante.

Aun cuando había importantes diferencias en el espíritu y los medios de los dos grupos de fiestas señalados, los recursos espectaculares, de manera general, compartían también elementos similares.

Ocho. Recursos de la representación teatral en la Edad Media y hasta el siglo XVI en España

El teatro como objeto de estudio que considere el conjunto de elementos que lo conforman y no sólo su aspecto literario, como se ha subrayado antes, es un fenómeno que todavía hoy es relativamente reciente. En este sentido la historia del arte escénico en España ha dado ya importantes primeros pasos que permiten tener una imagen general de la cuestión, aunque es importante no olvidar que se encuentra en proceso de construcción.³⁴

1966) sugiere que posiblemente hubiera ya una "casa de farsas" en la Ciudad de México en 1587. (Recchia, 1993: 24).

³⁴ En este aspecto son fundamentales, entre otros, en relación con la cultura teatral española de la Edad Media y el Renacimiento, las puntuales y minuciosas investigaciones de Castro Caridad (1996, 1997, 2003), Pérez Priego (1997) y Ferrer Valls (1991, 2003a, entre otras). Castro Caridad señala: "Aun cuando todavía está por hacer un estudio monográfico completo sobre el arte escénico medieval en España, la documentación conservada, que no desmerece ni en calidad ni en cantidad a la que procede de otras regiones europeas, permite obtener una panorámica general de la actividad escénica de aquella época." (2003: 55).

Nueve. Espacio hallado

Uno de los primeros aspectos por observar, en cuanto a los modos de representación en España en la Edad Media y hasta el siglo XVI, es el de que no existía un espacio físico creado específicamente para la representación teatral. Se trata entonces de acercarse a las características de lo que los estudiosos han llamado espacio "hallado" o "encontrado".³⁵ Ante la inexistencia de un espacio teatral fijo, que no había surgido, entre otras razones, por no ser necesario para la vida cotidiana comunitaria, y porque estaba en desarrollo la noción de un teatro profesional de iniciativa privada que hiciera del teatro una forma de vida para la cual necesitaba de un espacio propio, la sociedad medieval empleó sitios cerrados o abiertos en donde, el Estado o la Iglesia, ofrecían los espectáculos anuales, o los extraordinarios, necesarios para subrayar su presencia ante la comunidad y que respondían a la misma demanda comunitaria de celebrar los acontecimientos religiosos con los que se identificaba y que, al mismo tiempo, fortalecían el sentido de pertenencia y los intereses de relación social.

El espacio "hallado", término que yo utilizaré en este trabajo, debía ser un sitio dentro de la ciudad que por sí mismo, al margen de la celebración festiva -y teatral-, tuviera un alto contenido simbólico que se comunicaba al acto que se realizaba en su terreno, y lugar al que el acto festivo-teatral contribuía, por supuesto, a cargar de significado. Cuando hablamos de la Edad Media, uno de estos espacios es la Catedral o la iglesia principal, edificio que da identidad a la ciudad y forma parte del concepto urbano y hegemónico de la misma. La catedral o la iglesia suele ser uno de los edificios indispensables en la creación de la noción del centro de la ciudad, centro cargado de significación en donde tienen lugar los acontecimientos más importantes para la población que habita la urbe. La iglesia es el edificio material que representa los valores

³⁵ Noción propuesta y trabajada entre otros por Konigson, 1975; Massip, 1992 y Allegri, 1988.

espirituales más altos de la comunidad, lo que le da sentido a la vida terrenal del individuo y al grupo humano al que pertenece.³⁶

La representación teatral dentro de este edificio privilegiaba el acontecimiento teatral, el asunto representado y, por supuesto, exaltaba a la comunidad que participaba en él como intérprete y como público. La representación teatral en el interior del templo, como hemos visto, no formaba parte de la estructura oficial de la liturgia, era un anexo que aprovechaba la comunicación en presente de los acontecimientos narrados por los evangelios, apoyándose en la imagen viva que ofrece el teatro. Por tener lugar dentro de iglesia -intercalada, o al principio o fin del oficio-, se le confería un carácter devoto, de manera similar al que podía recibir cualquier representación religiosa de otro orden artístico (pintura, escultura, vitral, etcétera). En relación con esas otras representaciones artísticas, y entretejida con la liturgia, la representación teatral establecía una serie de vínculos que la proyectaban dentro del mundo sagrado cuyo gran símbolo era el edificio de la iglesia.

Como sabemos, en la construcción de un templo nunca eran casuales el lugar en donde se erigía, la orientación, la forma geométrica de la planta, la disposición y el sitio de las distintas secciones que lo integraban: altar, coro, cripta, baptisterio; la altura, el tamaño y los materiales de los mismos. Todo debía corresponder, en la medida de lo posible, a una serie de normas que conferían a la edificación la dignidad del carácter y el sentido sagrado al cual servía y que comunicaban al individuo su significado y función.³⁷ La iglesia debía poseer una traza determinada, de manera que, en el cuerpo -la nave o naves-, la puerta y la fachada principal miraran al poniente y la capilla del altar

³⁶ "The symbolic center of the medieval town was the cathedral, and nowhere else in the city was so rich a trove of symbolic referents concentrated. [...] Legend, allegory, doctrine, the whole sum of medieval knowledge of the world, divine and human, was here represented in painting, sculpture, stained glass, and space. At the same time this fabric of symbols, rich as it was, also served as a setting, a container for the even more central symbolic systems of the performed rituals of the church, by which the citizens of the city were led to a direct participation in the divine mysteries." (Carlson, 1989: 14).

³⁷ Castro Caridad, 2003: 56.

mayor al oriente. Sobre este eje, la planta se completaba con el eje norte-sur del transepto. Así, ambos ejes componían la forma de cruz de la iglesia latina. En la planta, en el cruce de ambas líneas, se define entonces un punto central, el cual dispone de tres ejes: oriente, sitio en donde se encuentran el coro, la cripta y el altar; occidente, lugar, como se ha dicho, del pórtico y la puerta principal y, central, en donde están el crucero y la cúpula. El desplazamiento de los "actores" y el significado de sus movimientos y acciones se organizan en este espacio y se articulan en relación con el lugar que ocupa el "público" conformado por la comunidad que asiste al servicio religioso y que, a menos que la representación lo impidiera, ocupaba secciones de los ejes oriente-poniente y norte-sur.³⁸

En fases más avanzadas, cronológicamente hablando, se podía disponer de sitios especiales para las autoridades civiles y eclesiásticas, colocados en lugares próximos al altar mayor o sobre su suelo, que era el espacio preferente para la representación.³⁹ Esto permitía que las autoridades fueran vistas por el resto del público y subrayaba su relevancia ante el pueblo. En algunas ocasiones, las autoridades y el lugar que podían ocupar dentro del espacio del altar mayor, implicaba, de alguna manera, formar parte de la historia que se representaba ⁴⁰

En la mayor parte de la información que se conserva en relación con la representación de dramas litúrgicos dentro de iglesias en España, el sitio de la representación teatral suele ser, como antes se ha dicho, el mismo altar mayor o ubicarse a un lado de él,⁴¹ el espacio entre los coros, o entre los coros y el altar mayor,⁴² junto a la

³⁸ Castro Caridad, 2003: 56 y 69.

³⁹ Castro Caridad: 2003: 69.

⁴⁰ "These show that the Bishop and a number of priests and deacons seated themselves at the altar, perhaps to represent God the Father, and the Heavenly Host; that two angels were represented by priests, and that two other priests appeared before the altar and asked the question 'Vbi est Christus?'" (Shergold, 1967: 4).

⁴¹ "In the earliest versions of this trope it was the altar that represented the tomb, but later, in some places at least, a specially built Easter sepulchre was used." (Shergold, 1967: 1-2).

"The more traditional view has placed these performances near the high altar, with the crypt beneath serving as an icon for the tomb." (Carlson, 1989: 15).

sacristía,⁴³ en la zona de la fachada hacia el oeste,⁴⁴ o cualquier otro elegido de acuerdo con el tema de la representación. El tema quedaba subrayado física y simbólicamente por los elementos arquitectónicos y decorativos de la iglesia,⁴⁵ y la representación se hacía sobre el piso, aunque en algunas ocasiones se empleaban tablados.⁴⁶

De acuerdo con la representación en curso, el momento de la representación o los personajes que en él aparecieran, el lugar, sin embargo, podía adoptar una significación opuesta a la que tradicionalmente poseyera.⁴⁷ En el edificio del templo eran altamente significativos el plano horizontal -el piso-, imagen de lo terrenal; el inclinado -una rampa que conducía al altar mayor-, representación del camino hacia lo sagrado; y el vertical -del piso del altar mayor al techo de la cúpula-, propio de la divinidad.⁴⁸

⁴² "[...] in 1432 the accounts record a payment for 'lo cadafal acostumat devant lo cor e del epistolar tro sus al prehicaor per a que les matines seguens se fes la representacio de la gloriosa nativitat de Jhsxpt'. The reference to 'lo cadafal acostumat', the customary scaffold, or platform, suggests that the tradition of such things was already well established by this date. The quotation also shows that the platform stood in front of the choir, and that it stretched from the side of the altar where the epistle was read at mass to the place where the 'preacher' was, that is to say, the pulpit." (Shergold, 1967: 13-14). "Spatial arrangements naturally varied somewhat from cathedral to cathedral, as specific shrines or chapels provided locations with particularly strong symbolic value for certain stories, but the basic strategies in the use of spatial and figurative connotation to reinforce the liturgical performances were found wherever these were offered." (Shergold, 1967: 16).

⁴³ "The same accounts, for 1405-7, mention 'representacions' near the sacristy, gunpowder for fireworks, and the provision of wood for making scaffolds or 'cadafalchs'." (Shergold, 1967: 19).

⁴⁴ Como lo señala Carlson, entre otros: "As the common theme of portals in the western fachade, the last judgment also came to be associated with this area, as did baptism (the symbolic death and resurrection of the penitent sinner)." (1989: 15).

⁴⁵ "The tripartite division of the cathedral east-center-west into choir, nave, and narthex provided a supplementary spatial orientation. Between the altar of the Savior, with its evocation of the passion, the resurrection, and the last judgment, and the eastern altar of the Virgin, suggesting the nativity and the church itself, the middle of the nave or the crossing of the transepts provided a less heavily charged religious space, the space not only of processions toward one end of the church or the other, but of more "earthly" locations required by the liturgical dramas." (Carlson, 1989: 15).

⁴⁶ "In some plays platforms or stages are used, but the action is not necessarily confined to these, and characters can approach them from the floor of the building." (Shergold, 1967: 24). "[...] a negress is scolded by her soldier husband, and the rubric requires her to leave the stage and presumably to descend to the church floor: 'Aqui entra el soldado señor de la negra muy feroz: y ella tras el llorando: y a de salir fuera del tablado la negra quando el riñe con ella.'" (Shergold, 1967: 88).

⁴⁷ "El [polo] occidental adoptará un valor negativo, cuando al señalar la puesta del sol, represente las tinieblas y el infierno; pero será positivo al ser el espacio de los ángeles." (Castro Caridad, 2003: 56-57).

⁴⁸ Castro Caridad, 2003: 57.

Diez. "Actores"

En las representaciones de dramas litúrgicos no se puede hablar, en rigor, de la presencia de "actores". Quienes participaban en la representación eran, por lo regular, miembros de la comunidad eclesiástica que se encargaba de la representación. La distribución de "papeles" se hacía tomando en cuenta la dignidad eclesiástica de los individuos. No por ello se descuidaban las características físicas, la edad y la calidad de la voz para la representación de las figuras sagradas. Con el tiempo, se permitió la intervención de laicos, miembros de cofradías, aunque parece ser que sólo en papeles menores, y no se desdeñó tampoco la posibilidad de emplear, en ocasiones, figuras de bulto o imágenes pictóricas en vez de personas de carne y hueso.⁴⁹ Por lo anterior, es claro que la participación femenina -es decir de "actrices"-, en estos espectáculos era nula, a excepción de los muy contados casos en que una familia -padre, madre, hijo pequeño-, representaron un cuadro plástico de la sagrada familia. Caso muy distinto, sería el de las representaciones teatrales religiosas, no litúrgicas, en los conventos de monjas, en donde muy probablemente fueran ellas mismas quienes se encargarían de representar los distintos personajes masculinos y femeninos de las obras. El ejemplo más famoso es el de la *Representación del Naçimiento de Nuestro Señor*, obra de Gómez Manrique que tuvo lugar en el convento de las clarisas de Calabazanos posiblemente en 1476.⁵⁰ Así las cosas, es claro que en las representaciones litúrgicas los personajes femeninos eran representados por varones.

⁴⁹ Castro Caridad, 2003: 72-73. "In 1468 Jesus, Mary, and Joseph were all figures, after which there is no further information until 1513 when wigs were made for the shepherds. In 1520 the towers of Bethlehem were repainted, and in 1531 the figure of King David was painted and a costume made for it. This use of figures suggests that the dramatic element, in the sense of personal representation, was limited, and that the performances were valued mainly for their spectacular effect [...]" (Shergold, 1967: 14-15).

⁵⁰ Pérez Priego, 1997: 52.

Once. Maestro de ceremonias

En el espectáculo medieval tampoco se puede hablar de "director de escena", término que implica actividades muy distintas a aquellas con las que debía cumplir quien se encargaba de organizar y atender los asuntos relacionados con la representación. Quizá sería más adecuado hablar de un "maestro de ceremonias" quien comunicaba a los participantes en el espectáculo lo que se debía hacer, y cuándo, de acuerdo con una rigurosa tradición de representación litúrgica.⁵¹ El "maestro de ceremonias" seguía una serie de instrucciones sobre el modo de realización del espectáculo, consignadas, generalmente, en las "consuetas". Estas instrucciones permitían innovaciones sólo de manera extraordinaria.⁵²

Doce. "Decorado"

Así como resulta inadecuado hablar de "director de escena", lo es emplear el concepto de "escenografía" para designar las decoraciones que para la representación pudieron haberse usado dentro del templo. El "decorado", muchas veces, estaba constituido por la propia arquitectura y ornamentos sacros del edificio. El espacio escénico dentro del templo podía estar delimitado y definido mediante el uso de uno o más tablados colocados, de manera temporal, para servir como sitio de la representación. En multitud de ocasiones, la definición del espacio en donde ocurre la acción se establecía simplemente mediante la presencia y características del o los personajes. Otra posibilidad de especificación del lugar radicaba en la mención en el diálogo del sitio en donde él o los personajes se encontraban, lo que suele definirse como "decorado verbal".

⁵¹ En torno al desarrollo de la figura del "director de escena" véase Dort, 1975: 35-70.

⁵² Sobre algunos de los textos de las consuetas véanse las obras de Castro, 1997 y Pérez Priego, 1997.

Trece. Objetos, tramoyas, efectos

La presencia, o no, de decorados no eliminaba el uso de objetos que contribuyeran a la especificación del sitio de la acción -una mesa, un sepulcro,⁵³ o de tramoyas que produjeran efectos maravillosos, propios del mundo sagrado y maravilloso que se representaba⁵⁴ -entre ellos el "araceli" y sus variantes-, y que permitían, en el plano vertical, la elevación o el descenso de ángeles, vírgenes u otros personajes divinos,⁵⁵ o las cortinas llamadas "apariencias" que descubrían ante el público a un personaje o grupo de personajes.⁵⁶

Junto a estos recursos, podían ser empleados otros efectos visuales, sonoros u odoríferos para conmover y sorprender al espectador: líquidos rojos para simular la sangre; azufre quemado, ruidos o golpes secos, cohetes encendidos para ambientar el infierno; incienso, fuegos artificiales, acordes de órgano o tañer de campanas para

⁵³ "In the earliest versions of this trope it was the altar that represented the tomb, but later, in some places at least, a specially built Easter sepulchre was used." (Shergold, 1967: 1- 2). "An Easter sepulchre was used for the performance [...]" (Shergold, 1967: 7).

⁵⁴ "[...] the Easter play in the early sixteenth century included the use of a sepulchre made of wood painted with stones, within which were two figure of angels, the ones which normally stood on the main altar, and which held in their hands a cloth on which were painted scars representing the wounds of Christ. It was enclosed by hedges of reeds, flowers, and laurels, and stood by the High Altar, on which was the Sacrament." (Shergold, 1967: 10).

⁵⁵ "In Barcelona it seems that an 'araceli' was used in connexion with the performance in 1418 [...]" (Shergold, 1967: 19 y Castro Caridad, 2003: 76-77). Sobre el empleo del plano vertical, uno de los ejemplos de la tradición medieval, aún vivo, tiene lugar en la famosa representación del Misterio de Elche. Orts Román refiere el uso del "araceli" de la siguiente manera: "En el momento de *soterrarla*, [a la imagen de la Virgen] sonará el órgano y aparecerá en las alturas *El Araceli* con sus cinco Angeles (sic): el de enmedio (sic) representado por un sacerdote bajará en sus manos la Virgencita que subiera el día anterior y que representa el Alma de la Virgen: esta Alma vuelve hoy a recoger el cuerpo y a unirse a él en el divino momento de la Asunción a los Cielos. El Araceli, antes de cantar dejará caer pañolitos de oropel. [...]. Una vez llegado el aparato a la fosa descenderá a ella todo él para que pueda ser bien colocada la Imagen en el lugar que ocupará el Angel (sic) Mayor y una vez hecho esto volverá a subir el aparato con la Patrona *la pugen ab lo rostro com lo sol* dice el viejo (sic) Consueta, esto es con el rostro ya sin careta, resplandeciente. Durante el ascenso los Angeles (sic) repetirán las mismas coplas y al llegar a la altura prudencial para que quede preparado el aéreo retablo para el *coronar*, quedará parado. [...] Después de coronar se cantará el Gloria Patri Filio et Esqoritu (sic) Santo tal y como está pautado en el Consueta. [...] después se elevarán y entrarán en el cielo los dos aparatos, en el momento ese de llegar a la puerta del mismo deberán sonar orquestas y cánticos de gloria en la propia altura." (Orts Román, 1999: 123-124, 126).

⁵⁶ "Several plays appear to require the use of curtains or at least of some way of 'covering' and 'discovering' the characters." (Shergold, 1967: 88).

evocar el paraíso, o los aromas convencionales de la adoración divina; pedazos de estopa en llamas arrojados desde la cúpula para sugerir las lenguas de fuego en Pentecostés; sonidos de trompetas, instrumentos de percusión o cantos que anunciaban cambios de escena, entradas o salidas de personajes, o el inicio o el fin de la representación.⁵⁷ En cuanto a los objetos de mano, fue común el empleo de los objetos litúrgicos utilizados para la ceremonia del culto: incensarios o manteles y, cuando se consideró necesario, implementos con valor simbólico sin ser accesorios de la liturgia: palmas o relicarios.⁵⁸

Los efectos sonoros arriba mencionados, producidos mediante instrumentos musicales, deben ser considerados al margen de la música que acompañaba al espectáculo. Shergold y Castro, entre otros, afirman: "Los dramas litúrgicos eran ceremonias cantadas".⁵⁹ Algunos de los "representantes" debían saber cantar y, normalmente, era indispensable la presencia de un coro cuyas intervenciones se intercalaban durante el desarrollo de la representación como parte fundamental de la ceremonia que se realizaba. La música religiosa estaba relacionada particularmente con la expresión del gozo y el deseo de alabanza, por ello, el demonio, en estas representaciones, siendo un personaje en contra de sentimientos y deseos nobles, sólo habla.⁶⁰

Catorce. Trajes

Los documentos más antiguos sobre los dramas litúrgicos que dan noticia sobre el traje de los "representantes" informan que se llevaba la indumentaria litúrgica según la

⁵⁷ Véase Castro Caridad, 2003: 81-83.

⁵⁸ Castro Caridad, 1996: 106-107, y varios ejemplos en Castro, 1997: 142-143; 156-157; 168-171; 186-188; 202-205; 206-207; 212, n. 15; 308-309 y 313.

⁵⁹ Shergold, 1967: 83; Castro Caridad, 2003: 80.

⁶⁰ Castro Caridad, 2003: 80. Puede ser útil señalar que aunque Demonio y Anticristo son dos figuras distintas, pero ambas contrarias a Cristo, en el *Drama del Anticristo* del siglo XII, el Anticristo sí canta. La pieza dice "Entre inmediatamente el Anticristo, vestido de coraza bajo sus otras ropas, acompañándolo a la derecha la Hipocresía y la Herejía a la izquierda, a quienes él canta: [...]." (Astey, 2001: 35).

jerarquía real del "representante": casullas, dalmáticas, amitos, sobrepellices, albas. De nuevo, mediante esta costumbre, el drama se entiende como parte de la liturgia, como se ha comentado más arriba. Con el tiempo, sin embargo, se permitieron trajes, implementos y colores especiales según el personaje representado,⁶¹ lo que contribuía a crear la impresión de realismo en la representación.⁶²

Quince. La representación teatral fuera de la iglesia

La representación teatral dentro de la iglesia, con el tiempo, se fue cargando de prohibiciones, que son, de alguna manera, muestra de las demandas del público respecto del espectáculo.⁶³ Fuera de la iglesia, la representación no era necesariamente un acto de carácter sagrado. La vida religiosa, que no renunciaba a la tradición de la representación teatral, le respondía así a una comunidad que estaba dispuesta a encontrar formas de entretenimiento -favorecidas por condiciones económicas más relajadas-, que redujeran la tensión de la vida terrenal, aunque insistieran en preparar al individuo para la vida eterna.

⁶¹ De 1539 proviene la siguiente noticia: "It was to begin with the entry of the three Maries, dressed in black as was the custom, who were to begin singing the usual verses and were to approach the High Altar where there was to be erected a platform with many lights." (Shergold, 1967: 7).

⁶² "El *atrezzo*, que incluye pelucas, vestimentas, objetos de adorno, etc., es un gasto anual reflejado en los libros de cuentas del cabildo toledano para las representaciones del *Corpus*. A modo de ejemplo, para el auto de *Adán y Eva* se compraron la corona de Dios Padre, las pelucas y vestidos de tela teñida de rojo de Adán y Eva, la peluca y el sayón para el actor que hacía de culebra, y las pelucas y las albas blancas de los ángeles [...]. En el auto del *juicio*, Cristo portaba una corona de hoja de Flandes pintada de blanco; San Juan, una pelliza de colas de vaca; San Miguel, un vestido de oropel; los personajes de almas, guantes, vestidos y calzas de lienzo o badana; y los diablos, cascabeles y pellejos de lobo, raposo y carnero, además de máscaras de papel [...]. A los testimonios toledanos se pueden sumar otros como los gastos de vestimenta realizados para la representación navideña en la catedral de Zaragoza (h. 1487) [...], entre los que se cuentan las pelucas de los profetas y ángeles, los guantes para Dios Padre y abundante oropel para el cielo, las ruedas de los ángeles y las estrellas." (Castro Caridad, 2003: 79).

⁶³ "The Nativity play in the vernacular probably declined, like the Latin plays, after the reform of the breviary in 1568, and under the influence of increasing ecclesiastical dislike of plays in churches. The growth of the commercial theatre at about this period may also have contributed to this, by providing an alternative outlet for dramatic interest, and a new medium, of wider scope, for plays on religious subjects, as well as 'comedias'. Religious plays also tended to become associated with Corpus Christi rather than with Christmas and Easter, and again the scope was more varied." (Shergold, 1967: 46).

La monarquía y la burguesía, esta última con intereses en la elevación de su estatus social, empezaron a solicitar la presencia de profesionales de la representación para espectáculos de carácter profano. Estos profesionales, los actores, que desarrollaron técnicas y habilidades en los recursos de la representación, se encontraban en la base de la pirámide social. No era, sin embargo, el caso de todos lo que se dedicaban al arte teatral. Algunos dramaturgos, por ejemplo, pertenecían a una clase media ilustrada.

El espectáculo teatral, fuera de la iglesia, se antoja como el ángel echado del paraíso que tiene mucho que ofrecer a una comunidad que está más dispuesta al placer en el seno de una cultura que avanza hacia el humanismo. El teatro fuera de la iglesia encontró alianzas con una tradición teatral paralela, no religiosa, ni muerta del todo, a pesar de las prohibiciones de los primeros padres de la Iglesia. El teatro se encontró con la posibilidad de fortalecer una tradición teatral debilitada, pero no perdida, y respondió a las nuevas demandas sociales avanzando hacia una profesionalización necesaria en vista de su nuevo carácter y de su renovada función social. El teatro, entonces, empezó a jugar un doble papel. Por una parte, la Iglesia lo siguió empleando como una forma de presencia y difusión de los valores espirituales, dentro y fuera del recinto sagrado. Por otra, se definió, al margen de ella, como una forma de subrayar el poder económico y político de la burguesía y la nobleza y, además, se ofreció popularmente como una vía de reconocimiento y aprendizaje de nuevas formas de entretenimiento para la vida individual y la comunitaria.

Dieciséis. Espacio hallado fuera del templo

El mundo medieval encontró espacios para la representación teatral fuera del templo. Entre ellos, las calles y las plazas de la ciudad en donde tuvieron lugar las representaciones de autos, particularmente en las representaciones con motivo de las

fiestas de Corpus Christi.⁶⁴ La representación, en el exterior de los muros del templo, establecía una clara división entre el ámbito pagano o profano del exterior, opuesto a lo interior, el ámbito cristiano.⁶⁵ El espacio de la ciudad en su conjunto también implicaba una oposición: la del mundo urbano con el orden y jerarquía de sus construcciones y sus posibilidades de defensa, en contra del "desorden" del mundo rural, de lo ajeno y extraño.⁶⁶ La utilización de calles y plazas de algunas ciudades europeas como espacios de fiesta y representación teatral se encuentran documentados desde el siglo XII, aunque el florecimiento se ubica en los siglos que van del XIV al XVI.⁶⁷

No obstante el ámbito pagano de las representaciones fuera del templo, la disposición de espectáculo y público parece haber seguido el modelo de orientación y significación que se ofrecía en el interior del recinto sagrado: "[...] este (paraíso), oeste (infierno), norte (cristianismo) y sur (paganismo) [...]"⁶⁸ El exterior, al aire libre favoreció el desarrollo de por lo menos tres variantes en la ubicación del o los escenarios, con o sin tabladros: la frontal de cara al espectador; la central, con el público alrededor del espacio de la representación; y la múltiple y simultánea, que dispuso de diversos sitios de representación -visibles todos al mismo tiempo-, para una o varias historias, y en donde era posible que se movieran público y "representantes" paulatinamente según el desarrollo de la acción de una o de distintas historias.⁶⁹ Así pues, en la plaza o en las

⁶⁴ Castro Caridad, 2003: 56.

⁶⁵ Castro Caridad, 2003: 59.

⁶⁶ Massip lo comenta de la siguiente manera: "El espacio de la ciudad se convierte en símbolo del espacio ordenado, organizado, jerarquizado, en oposición al espacio rural caótico, móvil y peligroso, del que se separa y aísla mediante poderosos lienzos de murallas. En su interior reúne una serie de espacios múltiples, estrechamente coordinados entre sí. En la ordenación urbana hay una 'escenotécnica' a la vez mítica y social. La ciudad inventa la representación abstracta del espacio, punto de partida de la creación de un edificio teatral específico." (Massip, 1992: 52).

⁶⁷ Castro Caridad, 2003: 61.

⁶⁸ Castro Caridad, 2003: 62.

⁶⁹ Sobre esta última disposición escénica y su manifestación española: el "escenario múltiple" y sus variantes: la del escenario múltiple horizontal, la del vertical y una tercera que resulta de la combinación de ambas, propias del medioevo, véanse los análisis de piezas y las propuestas de Shoemaker (1973, primera edición: 1935). Este investigador afirma la presencia en España de "escenarios múltiples" particularmente en el siglo XV y, en menor medida en el XVI (123). Una interesante discusión sobre este tipo de espacio escénico y su empleo en el teatro franciscano, ligado a la idea de un "teatro procesional", puede verse en Nagler, 1976: 65-

calles, él o los espacios escénicos recreaban los sitios de la historia bíblica o hagiográfica por representar: el cielo con el trono divino, el palacio de Herodes, el Monte de los Olivos, las puertas del infierno, montañas, desiertos, bosques, el Paraíso. Algunas veces, para identificar el sitio se colocaban letreros.⁷⁰ Atención de los organizadores, por supuesto, para los cultos que, entre la masa, sabían leer.

Una de las contribuciones del teatro medieval al aire libre, en la plaza, fue la de la recuperación del espacio escénico frontal, que como antes hemos dicho, recurre a la disposición física de los actores de frente respecto de los espectadores.⁷¹ Un paso más se dio cuando la representación se ejecutó sobre un tablado, lo cual no sólo permitió una mejor visibilidad de lo que ocurría sobre el escenario, sino que definió y separó el espacio de la representación en relación con el espacio destinado al público.⁷² Otra aportación fue la de la concepción de un decorado, como se ha señalado más arriba, colocado al fondo del escenario. Un telón o trastos definían el lugar en donde se desarrollaba la acción en la escena y ofrecían, además, un sitio para ocultar a la vista del público a los actores cuando su presencia no era necesaria sobre el tablado.⁷³

En este espacio exterior se emplearon también los recursos de tramoya y efectos escénicos de que se echaba mano en el drama litúrgico, especialmente las máquinas para bajar o elevar personas -algunas veces imitando nubes, adornadas de estrellas-, o

67. El estudio de Williams (1935) ofrece un análisis de elementos de la representación en algunas piezas dramáticas de dramaturgos desde Juan del Encina a Torres Naharro.

⁷⁰ Castro Caridad, 2003: 62.

⁷¹ "El testimonio más antiguo es el del Misterio de Encarnación y Natividad de Jesucristo, realizada en la plaza del Mercado Nuevo de Rouen en el año 1474 [...]. En este caso, el espacio escénico ocupa la parte norte de la plaza, mediante la creación de lugares propios sobre pequeños estrados independientes unos de otros, para la ejecución de las distintas escenas. La acción se desarrolla siguiendo el eje simbólico ya conocido este-oeste. La gran novedad consiste en que la parte sur de la plaza fue ocupada por el público asistente a la representación, que ya no está integrado en el espacio global de la representación como en el caso de Pollença o Francfort, sino que es un mero observador, algo distanciado ya." (Castro Caridad, 2003: 62).

⁷² Los estrados con esta disposición se encuentran documentados en Europa a partir del siglo XVI. Véase Castro Caridad, 2003: 63.

⁷³ Castro Caridad, 2003: 63.

estrellas movidas por cordeles, y llamas, ruidos de cohetes y humo de azufre quemado que despedía la boca del infierno.

De alguna manera, como ocurría en el interior del templo, la disposición del público no era casual, no por lo menos en lo que correspondía al lugar que ocupaban las clases sociales, las autoridades políticas y religiosas y el orden jerárquico de cada grupo dentro del sitio designado. Esto originó la construcción de tablados, gradas y palcos, con distintas alturas, ornamentación y disposición de los asientos, además del empleo de los balcones, ventanas y corredores de los edificios contiguos a la plaza o calle donde se llevaba a cabo el espectáculo.⁷⁴

Diecisiete. Recursos en las representaciones de la fiesta de Corpus Christi

Como arriba hemos visto, las noticias sobre la celebración de la fiesta de Corpus Christi en España, aparecen ya a principios del siglo XIV.⁷⁵ La fiesta religiosa, por lo común, se estructura con base en la procesión, la misa y, en el caso de la fiesta de Corpus Christi, la representación teatral. La procesión de Corpus convoca a todos los gremios de la ciudad, quienes se distinguen unos de otros por el sitio que ocupan dentro de la columna de la procesión, sus estandartes e insignias y, posiblemente, por sus trajes y danzas. Los

⁷⁴ Castro Caridad, 2003: 70.

⁷⁵ En Toledo, en donde actualmente sigue teniendo lugar una importante procesión de Corpus, los primeros testimonios generales de la celebración son de 1372, las noticias sobre procesiones se remontan al año 1418, hay datos vagos sobre representaciones en 1425 y seguros en 1445 (Castro Caridad, 2003: 66). Existe constancia de la celebración de esta fiesta en Gerona (h. 1314; 1360), Barcelona (1319, 1320, 1424), Vic (1330), Lérida (1340), Valencia (1355, 1401, 1412), Palma de Mallorca (1371), Tortosa (s. XIV), Sevilla (1454), Murcia (1470) y Málaga y Oviedo (1498) (Castro Caridad, 2003: 64). La primera mención localizada de procesiones de Corpus en Madrid es de 1481, y "La primera mención explícita de una representación de un auto sacramental data de 1574, cuando Jerónimo de Velázquez, *autor de comedias*, está contratado para representar tres obras: 'tres autos, el vno de la Pesca de San Pedro, y el otro de la Bendimia celestial, y el otro del Rey Baltasar quando en sus cobites profano los basos del tenplo'. Los actores e indumentaria correrían a cargo de Velásquez, y el Ayuntamiento proveería 'tres carros aderezados con todos los artificios que fueren necesarios para las dichas representaciones según la comodidad que para cada auto fuere menester'. En 1578, Alonso de Cisneros se compromete a representar tres autos, con un entremés cada uno, y firma también un documento relativo a 'la ayuda para traer los carros donde se harán las representaciones del Corpus'. Una petición del Ayuntamiento que data de 1577 habla de 'autos y danças y otras cosas... anexas'." (Varey, 1987: 339-340).

santos patronos avanzan en andas o en carros de "invenciones" particulares, y se incluyen figuras de animales o seres humanos fantásticos como la "tarasca", los "gigantes" y los "salvajes".⁷⁶ El elemento principal de esta procesión es la custodia con la hostia consagrada, el Santísimo Sacramento, que marcha bajo un palio cuyas varas son sostenidas por miembros distinguidos de la jerarquía civil y eclesiástica. A la música que acompaña las distintas danzas, algunas de ellas ejecutadas por miembros de los gremios, y otras por individuos contratados por el Ayuntamiento: danzas de gitanos o de gigantes, por ejemplo, se suma la música religiosa entonada, muchas veces, por los jóvenes del coro de la iglesia. En la procesión se llevan velas encendidas.

Las calles por donde se transita se limpian y adornan, se cubre el suelo con hierbas aromáticas, se cuelgan tapices y alfombras de balcones, ventanas y azoteas, se da sombra con toldos a algunos tramos de la calle por donde circula la procesión, se levantan pequeños altares, tareas que corresponden a los ciudadanos en el área al frente de sus casas. Después de la procesión y la misa, como he dicho, en el caso de Corpus Christi, la fiesta culmina con la representación teatral. Para ello, el espacio, para actores y espectadores, se acondiciona con tablados que ofrecen asiento de privilegio para las autoridades y tablados para la ejecución de la obra. A estas últimas superficies, en ocasiones, se les adosaban carros con decoraciones, algunos de los cuales quizá habían formado parte de la procesión.

Dieciocho. Carros y tablados

Uno de los últimos elementos espectaculares de la procesión fue, precisamente, la inclusión de carros movidos por grupos numerosos de personas o animales. La procesión podía detenerse, según el protocolo estipulado, en algún sitio del camino por recorrer y, sobre la superficie del carro, tener lugar alguna representación teatral. El empleo de carros, en los festejos del año litúrgico, estaba muy ligado a las procesiones

⁷⁶ Shergold, 1967: 52-57.

públicas con que se celebraba una fecha importante en la vida religiosa de la comunidad; de manera especial, durante la fiesta de Corpus Christi, una de las más relevantes.⁷⁷ En este día, y en la Octava, distintas corporaciones debían de encargarse de aportar un carro a la procesión. Este, generalmente, estaba decorado con mucho lujo e ingenio y, de modo alegórico, representaba alguna escena bíblica o religiosa.⁷⁸ Los personajes en esta escena podían ser esculturas o pinturas, o personas de carne y hueso. Quizá, cuando el carro pasó o ser un espacio para la representación teatral ya no intervino en la procesión religiosa.⁷⁹

En España, a fines del siglo XVI, los carros fueron ganando popularidad como el espacio escénico ideal para las representaciones religiosas populares, conocidas como "autos". Los carros podían servir por sí solos para la representación, aunque por lo regular, en algún punto de la procesión, se unían a una plataforma sin decorado, el tablado, que durante una buena parte del siglo XVI fue el espacio de representación.⁸⁰ De este modo, el conjunto carro-tablado proporcionaba mayor espacio para el

⁷⁷ "La festividad del *Corpus* no fue la única que sacó a las calles de Toledo procesiones de reliquias y manifestaciones espectaculares [...]. Hay constancia de procesiones en la Navidad del año 1418, de la escenificación de la venida del Espíritu Santo en la fiesta de Pentecostés del año 1426, la procesión de la Asunción del año 1428, la fiesta de la candelaria del día 2 de enero de 1432, o de la fiesta de Nuestra Señora de Agosto en 1448." (Castro Caridad, 2003: 66).

⁷⁸ En Toledo, "Los autos representados en esta festividad eran unos siete como media. Cada auto podía servirse de un sólo carro o emplear varios para las distintas escenas; así en los años 1496 y 1497 se representaron seis autos para los que se emplearon trece carros; y en 1498 hubo siete autos para los que se dispusieron quince carros [...]. Los asuntos tratados en los autos eran múltiples y variados, pero cada representación era autónoma, sin ninguna vinculación argumental con las restantes, salvo que en su conjunto representan la Historia de la Salvación." (Castro Caridad, 2003: 66-67).

⁷⁹ Flechniakoska, 1961: 124-125.

⁸⁰ "Parece ser que en los primeros tiempos los autos sacramentales de Madrid se representaron sobre un tablado fijo, como en otras ciudades españolas. Jerónimo de Quintana, en 1628, dice que 'antiguamente se solían hazer en vn tablado el mismo día por la tarde en frente de la Iglesia de S. María, y en presencia del Santissimo Sacramento, como oy día se haze en otras ciudades destos Reynos'; pero, continúa, 'al presente ha cessado esto, porque ya se hazen en carros triunfales'. (Varey, 1987: 340). Castro, por su parte, señala que en las fiestas de Corpus en Toledo: "El último elemento espectacular que cabe señalar es la representación de misterios sobre carros móviles o estrados fijos ubicados en distintas zonas de la ciudad [...]. Los carros toledanos, al igual que los gerundenses o barceloneses [...] eran movidos por peones cuyo número oscilaba entre 92 y más de 130. Los autos representados en esta festividad eran unos siete como media. Cada auto podía servirse de un sólo carro o emplear varios para las distintas escenas; así en los años 1496 y 1497 se representaron seis autos para los que se emplearon trece carros; y en 1498 hubo siete autos para los que se dispusieron quince carros [...]." (Castro Caridad, 2003: 66-67).

desplazamiento de los actores y, lo que es más importante, ofrecía mayores posibilidades para el desarrollo de la acción dramática. Shergold señala que para la representación de los "autos":

Special platform stages were erected for them, or else they were acted on carts used as stages, and their scenery, which was often very elaborate, was built on other carts. For the performance, these were wheeled into position at the side, or at the back, of the stage.⁸¹

De este modo, según Shergold, el espacio de la representación popular religiosa, en el siglo XVI, de acuerdo con los documentos y el análisis de las piezas producidas en la península, sería el siguiente:

[...] that two carts should be used for each play, in conjunction with a bare platform stage, or a third cart, on which the action of the auto took place. Each cart came to be called a 'medio carro', or 'half cart', and they stood one at each end of the stage, their long side facing the audience.⁸²

Evidentemente, había otras posibilidades de espacio para el juego escénico y, aunque no se trata de manifestaciones radicalmente contrarias a ciertas convenciones escénicas en las representaciones teatrales de la época, sí es preciso señalar que el carro parece un recurso exclusivo de la representación religiosa, aunque también hay algunos, pocos, "autos" que quizá no emplearan carros.⁸³

Sobre el suelo del carro se alzaba una estructura que soportaba las "apariencias", decorados que, en ocasiones, se ocultaban mediante cortinas que se descorrían en el

⁸¹ Shergold, 1967: xx. A propósito de su reseña sobre el libro de Fleckniakoska (1961), Shergold especifica que los carros colocados en la parte trasera del tablado están documentados hasta 1635, y afirma lo siguiente: "Before this they stood one at each side", (Shergold, 1963: 268).

⁸² Shergold, 1967: 415.

momento en que debían aparecer ante la vista del público. El carro tenía, al menos, una puerta que facilitaba el desahogo de la escena. La estructura podía poseer dos secciones a la vista del público. Una baja, al nivel del piso del tablado, con trampas o escotillones para permitir apariciones o desapariciones de actores; y una alta, para las correspondientes apariciones y desapariciones de las figuras alegóricas.⁸⁴

Diecinueve. Actores y vestuario

Las representaciones fuera del templo favorecieron la participación de laicos como actores que, en un principio, ejercían este oficio de modo ocasional de acuerdo con las fechas por celebrar que incluyeran representaciones teatrales. Hacia el siglo XVI, en España, empieza a ser reconocido el trabajo del actor como el oficio de un profesional, que prestaba sus servicios y al cual había que acudir para que se hiciera cargo de las representaciones con motivo de fiestas religiosas o civiles. El desarrollo del oficio del actor, de su arte, de sus responsabilidades en el espectáculo, unidas a la iniciativa profesional de crear compañías y a la creciente necesidad urbana de entretenimiento, darían como resultado la composición de compañías profesionales que se encargarían, bajo contrato, de los pormenores de la representación y harían de su trabajo una opción de vida profesional que encontraría uno de sus momentos de consolidación en la creación de espacios cerrados, a los que se podía acceder mediante el pago correspondiente, y en donde se podían ofrecer espectáculos al margen de las festividades civiles y religiosas. Con las compañías profesionales en este ejercicio, hacia finales del siglo XVI, no se terminó con el espectáculo gratuito que ofrecían los ayuntamientos y cabildos eclesiásticos, sino que se creó una nueva forma de vida laboral y relación social, de búsquedas estéticas y de vida urbana.

⁸³ Shergold, 1967: 450.

⁸⁴ Shergold, 1967: 450.

La aparición del actor y de compañías profesionales enriqueció, y empleó en su beneficio, entre otros elementos, uno de los aspectos materiales básicos de la presencia del actor en la escena: el vestuario. Antes hemos hablado del aspecto vestimentario en las representaciones litúrgicas, en las cuales, a su manera, aun cuando se tratara de los trajes para los servicios religiosos, no se descuidaba el fasto del vestido ni la dignidad que este otorgaba a quien lo llevara. En el teatro religioso no litúrgico desde los primeros tiempos, el vestuario parece haber adquirido una importancia fundamental pues contribuyó para definir y reconocer al personaje en la escena. Tomando en cuenta que muchas de estas piezas trataban sobre asuntos sagrados, se tenía además especial cuidado en la dignidad del traje del personaje y particularmente en su lujo, riqueza e inventiva, más cercana al aspecto de los trajes de estas figuras en las representaciones plásticas en las iglesias, que al deseo de imitación del traje de la época histórica en que tenía lugar la ficción de la pieza dramática.

Quizá a partir de entonces, el patrimonio material más importante de un actor, o de una compañía, fue el de su vestuario y de ello dan cuenta los numerosos documentos de contrataciones de compañías o de bienes de actores que se han conservado de fines del siglo XVI y principios del XVII, aunque como se sabe muchas de estas compañías apenas contaban con un guardarropa decoroso para sus representaciones.⁸⁵

Tengamos claro que en esta fase de la evolución del arte del teatro, los actores trabajan normalmente sobre estereotipos que definían cuál sería su participación en las piezas y que a estos estereotipos correspondía también el vestuario estereotipado de ángeles, demonios, Cristo, la Virgen, pastores, nobles y las múltiples alegorías que solían distinguirse por sus insignias.⁸⁶

⁸⁵ Sobre este tema, véanse "El vestuario teatral" en Ruano de la Haza, 2000a: 73-100; Ruano de la Haza 2000b y García García, 2000.

⁸⁶ Shergold (1967) proporciona un buen número de ejemplos, veamos algunos de ellos: "The part of the Sybil [...] was played by one of the *seises* of the Cathedral, dressed in oriental style, and she was accompanied by two angels wearing albs, stoles and garlands, and carrying drawn swords. (18); "Church vestments frequently provide the costumes, and an attempt is made to see that they are rich, colourful, and impressive,

Veinte. Recursos espectaculares en las fiestas civiles

Con motivo de acontecimientos de orden civil, entre ellos bodas y nacimientos de miembros de la casa real, recibimientos en las ciudades de individuos de la realeza, nobles, o príncipes; o celebración de triunfos guerreros, las ciudades se entregaban a las festividades. De entre los asuntos mencionados, uno de los más aparatosos era la entrada real, cuyos motivos podían ir desde la recepción que se hacía para la celebración de una boda, hasta la llegada del rey para ser testigo de la jura que por él y el imperio hacía la población, o la celebración de una victoria bélica. Los informes más antiguos de

especially the dress of the Sybil for the Christmas performance." (24); "The shepherds are dressed as such, the angel wears an alb, stole, and diadem: 'El Angel, ya se sabe, con alba y estola y diadema'. The use of words 'ya se sabe', 'as is already known' suggests that this costume was familiar and conventional in plays of this kind. Joseph and Mary wear travelling dress, and Joseph is an old man. The allegorical figures Desire, Justice, Peace, Mercy, and Truth are dressed respectively in green, blue, purple, red, and white. Desire is a shepherd, and Peace carries a shepherd's crook. Justice, Mercy, Peace, and Truth have symbolical insignia: a sword, an olive-branch, a staff, and a ruler. A sixth allegorical figure, Divinity, is richly dressed, with a crown on her head, and a laurel branch in her hand. Other characters are: Man, very old with a white beard and a head-dress, but clothed in garments that are neither those of a man nor of a woman; the Eternal Word, with similar garments, in red, and with a shepherd's crook and wearing a diadem; and finally Love, dressed in purple on which hearts are painted, wearing a garland on his head. The instructions say that he is to be small and very beautiful." (43); "Costume is important, and can be elaborate. In the early processions angels wear masks, with diadems and tinfoil curls; saints and biblical figures are appropriately dressed, and in the early processions they carry symbolical insignia and wear masks to make them easily recognizable. Devils have their usual comically fierce costume. The full range of church vestments was available, as for the Christmas and Easter plays, and the customary dress for an angel is an alb, with wings. In the *Consueta del Rey Asuero* Ahasuerus is said to be 'very richly dressed with her royal crown'. The St. Christopher costume in the Valencian mystery on this subject is an interesting piece of symbolism; and in the Herod play the Virgin Mary wears, for her flight into Egypt, not the realistic travelling dress of some of the early Christmas plays, but a costume more like that of an image seen in a church. In that both these examples come from the 1672 memorandum they are perhaps characteristic of late Baroque ornateness rather than medieval realism. There are occasional uses, in the Adam and Eve play and elsewhere, of skeleton masks for actors representing Death, or the dead; and some animal costumes can be noted -the lions that accompanied Daniel, and the seals that destroy the executioners in the Mallorcan 'consueta'. To these may be added that counterfeit monsters: the dragons of St George in the Mallorcan plays, and those that walked in the processions of Barcelona and Valencia; the eagle of St. John; and the phoenix, probably symbolizing Christ." (83); "This document [de Gaspar de Porres] contains precise specifications for costumes, and shows that in the former auto shepherds wore the familiar 'pellico', devils were dressed in a black costume embroidered with 'bocas', that is to say, hell-mouths, and God the Father wore a rich tunic of satin or taffeta, with gold and purple in it, and a white taffeta cloak. There was also an angel, dressed 'as was customary': 'vna figura de vn angel como se suele vestir'. For *Santa Catalina*, the main characters were costumed 'in the Roman fashion' ('a lo romano'), Santo Domingo and a companion wore the Dominican habit, and Christ had a costume embroidered with symbols that enabled him to be identified." (421).

este tipo de celebraciones en suelo español proceden del siglo XII, y en el siglo XIV surge una serie de normas para el protocolo de este tipo de fiestas, lo cual las hace correr de modo paralelo con el inicio de las procesiones de Corpus Christi.⁸⁷

La entrada real implicaba la organización de toda la comunidad urbana que disponía el recorrido de la comitiva, objeto de la recepción, desde una de las puertas de la ciudad hasta el sitio en donde el visitante sería recibido inicialmente o alojado. Como en la procesión religiosa, el orden de los distintos estamentos dentro de la columna del desfile triunfal, obedecía a un riguroso protocolo.⁸⁸ El aspecto de las calles por donde se realizaba el recorrido podía ser modificado y embellecido mediante el adorno con tapices en puertas, balcones y ventanas, grandes lienzos con pinturas y arcos triunfales cuya estructura e imágenes comunicaban de manera alegórica la grandeza del individuo o de la ocasión celebrada y, en consecuencia, el reconocimiento de la ciudad del poder y la autoridad del monarca y el sometimiento a su voluntad, al mismo tiempo que el festejo y sus símbolos festivos subrayaban ante el monarca su responsabilidad moral y política para con la comunidad.⁸⁹

Sobre lo que quizá se podría considerar como estructura básica de la recepción: la entrada a las puertas de la ciudad, el recorrido por las calles y la llegada al centro urbano, templo, palacio o residencia, podían tener lugar algunos espectáculos. Así,

⁸⁷ Castro Caridad, 2003: 64.

⁸⁸ "La organización de los desfiles tanto procesionales, como de entrada del rey en la ciudad se rigió por el orden establecido según la escala social. Ya se ha señalado anteriormente la disposición de las autoridades civiles y eclesiásticas en la procesión del *Corpus* toledano. También se recoge la disposición de los participantes en el desfile y de los espectadores en la crónica que da cuenta de la entrada en Valencia del Infante don Juan el año 1373 [...]. Según estas normas, el primer rango fue ocupado por veinticuatro prohombres, elegidos entre los cargos institucionales y el patriciado urbano, que fueron los encargados de llevar los bordones del palio, las riendas y los cordones del freno de las monturas de los egregios visitantes. El segundo rango estuvo compuesto por ciudadanos prominentes, como juristas, notarios, comerciantes, etc. los más destacados de los distintos oficios ocuparon el tercer rango, y el cuarto los Oficios mismos." (Castro Caridad, 2003: 70).

⁸⁹ Castro Caridad, 2003: 64-65.

según Pizarro Gómez: "Desde el Renacimiento, la fiesta real es un conjunto constituido por tres elementos básicos: la entrada triunfal, la falsa batalla y la comedia."⁹⁰

Las actividades festivas españolas del siglo XVI prolongan y mantienen elementos de la tradición medieval y desarrollan los del mundo renacentista cuya presencia y características básicas todavía estarán presentes en las fiestas del XVII. Uno de los documentos que, en el caso de España, han sido fundamentales para el conocimiento de estas fiestas son las crónicas elaboradas específicamente con el propósito de describir y, normalmente, encarecer la fiesta.⁹¹

La fiesta civil, a diferencia de la religiosa, podía incluir un mayor número de actividades. El acto festivo que podría considerarse emblemático de una fiesta civil era el de los juegos ecuestres, a cargo de los varones de la aristocracia del lugar: juegos de cañas, sortija y estafermo, entre otros, que se realizaban en el interior de empalizadas construidas para el efecto.⁹² Otra actividad festiva sobre caballos eran las encamisadas. En ellas, cuadrillas, en ocasiones muy numerosas, de caballeros, cabalgaban por la noche por las calles de la ciudad, llevando en las manos hachas encendidas. Ligadas a los juegos ecuestres estaban las suertes con los toros, a los cuales los jinetes alanceaban. Para los juegos con toros también se levantaban empalizadas efímeras, lo mismo que tablados

⁹⁰ Pizarro Gómez, 1999: 19.

⁹¹ Sobre las fiestas y las crónicas en los reinados de Carlos V y Felipe II véanse, entre otros: Marsden, 1960; Strong, 1988; Jacquot, 1960; Pizarro Gómez, 1999 y Ferrer Valls, 1991 y 2003b.

⁹² Sortija: "Un juego de gente militar, que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera." (Covarrubias, 1995: 903). Estafermo: "Es una figura de un hombre armado, que tiene abrazado un escudo en la mano izquierda y en la derecha una correa con unas bolas pendientes o unas vejigas hinchadas; está espetado en un mástil, de manera que se anda y vuelve a la redonda. Pónenle en medio de una carrera, y vienen a encontrarle con la lanza en el ristre, y dándole en el escudo le hacen volver y sacude al que pasa un golpe con lo que tiene en la mano derecha, con que da que reír a los que lo miran. Algunas veces suele ser hombre que se alquila para aquello. El juego se inventó en Italia, y así es su nombre italiano, STÀ FERMO, que vale está firme y derecho." (Covarrubias, 1995: 514). Cañas: "En España es muy usado el jugar las **cañas**, que es un género de pelea de hombres a caballo. Éste llaman juego troyano, y se entiende haberle traído a Italia Julio Ascanio. [...] Primero desembarazan la plaza de gente, hace la entrada con sus cuadrillas distintas, acometen, dan vuelta, salen a ellos los contrarios [...]." (Covarrubias, 1995: 258).

para ofrecer asientos exclusivos para las autoridades y sus familias.⁹³ En ocasiones, el espectáculo con los toros consistía simplemente en colocar, en los cuernos de los animales, materias de fácil combustión o cohetes, y soltarlos, con los cuernos encendidos. Los toros corrían entre la multitud con el consiguiente espanto y regocijo popular.

Las luces y el fuego, en el espectáculo nocturno, eran indispensables. Las luminarias se colocaban en balcones, ventanas, azoteas, puertas. La ilusión era la de iluminar la noche para crear fantasía y despertar el pasmo. A estas luces se podían sumar las que resultaban de prender el fuego a los muros y torres de falsos castillos, o a figuras o navíos "contrahechos" que ardían con fuegos de artificio.

En ocasiones, los castillos de madera y tela se empleaban, antes de arder, para falsas batallas, simulacros bélicos la mayor parte de las veces jugados entre bandos de moros y cristianos que se lanzaban flechas que no hacían daño y alcancías llenas de

⁹³ El espectáculo con los toros consistía en que el jinete alanceara al toro. Los pormenores de ésta y otras suertes del toreo y su desarrollo en el XVI y el XVII pueden verse en "Renacimiento y Barroco" en Cossío, 2000: 49-68. El biógrafo de Carlos V, Sandoval, alude a los juegos de cañas que se celebraron en Valladolid en 1527, con motivo del nacimiento de Felipe II, y en donde participó el Emperador. La actividad del "juego de cañas", según se desprende del relato de Sandoval, constaría de dos partes: una primera en donde el jinete se enfrenta al toro y la segunda en donde propiamente se "juega a las cañas". "Juego de cañas" y "toros", sin embargo, podría entenderse, en algunos casos, como el mismo espectáculo. El texto de Sandoval, en donde hay una atención particular a la indumentaria de los caballeros que participaron en los juegos, lo cual -en general- no he incluido en la siguiente cita, dice: "El jueves siguiente, en la tarde, hubo juego de cañas en la plaza Mayor; [...]. Jugó el Emperador, y los primeros que entraron en la plaza fueron los caballeros de Valladolid. Traían los vestidos y librea del Emperador, que quiso Su Majestad honrar esta ciudad, como vecino y natural de ella, y siempre lo hizo, y más asentó en ella que en otro lugar de España; y por eso sus privados edificaron suntuosos edificios en ella, entendiendo el gusto que daban a su príncipe. [...]/ Entró el marqués de los Vélez [...]. / Entró otra cuadrilla de caballeros [...]. / Entró el prior de San Juan y el comendador mayor de León, con muchos caballeros de la casa de Alba. [...]. / Entraron con Su Majestad muchos caballeros, entre los cuales era el duque de Béjar, que llevaba una marlota de terciopelo blanco y damasco blanco y un albornoz de damasco amarillo. [...] / Entrados en la plaza dieron por ella dos vueltas, y alancearon y mataron un toro. / Luego entró el conde de Benavente y el duque de Nájara con cincuenta caballeros de librea. [...]. Entraron luego el conde de Aguilar y sus hermanos, y otros caballeros, que fueron los postreros, con marlotas de terciopelo pardo. De manera que hubo ciento y sesenta caballeros en todo. / Y porque no podían, siendo tantos, salir los toros, mandó el Emperador que todos se pusiesen en ala, y que ninguno se menease si el toro no viniese a embestir con él. Y así se repartieron en dos partes en hilera, hombro con hombro, y el que quería dar lanzada salíase un poco de los otros. / El Emperador dió una buena

almagre, entre otros objetos, y en donde el triunfo final era necesariamente cristiano. Mayor espectacularidad podía ofrecer al simulacro bélico, la batalla naval o naumaquia, en donde navíos teatrales movidos por ruedas avanzaban sobre plazas cubiertas de agua o que efectivamente navegaban sobre la superficie de un río.⁹⁴

En España hay noticia de combates entre animales: toros, leones, osos y tigres introducidos a las empalizadas y que, normalmente, no abandonaban sino muertos. Sobre las representaciones de la naturaleza vegetal en las entradas reales, Strong señala: "Las representaciones de calle mostraban al príncipe los beneficios que recibirían sus súbditos si él poseía y practicaba tales virtudes [las virtudes del monarca cristiano ideal según la tradición del 'espejo de príncipes'], frutos expresados en forma de árboles cubiertos de hojas, jardines y arbustos llenos de flores y fuentes que manaban agua."⁹⁵

En las fiestas fueron comunes los certámenes poéticos que alababan a los personajes festejados e intentaban subrayar las dotes poéticas de los participantes, o la educación que recibían los jóvenes en las escuelas que organizaban justas literarias con motivo del regocijo público.

Ya que se trataba de una fiesta, el traje de nobles, autoridades, jugadores y espectadores debía corresponder, por un lado, al lujo de la ocasión y, por otro, al modo de participación en la festividad según la dignidad social, civil o eclesiástica.⁹⁶ Las autoridades civiles, por ejemplo, cambiaban su traje personal, el más elegante que hubieran escogido, para vestir una librea que los uniformaba en el momento de la

lanzada; otros también se quisieron señalar. / Después de muertos los toros, Su Majestad ordenó los caballeros, de manera que pudiesen correr y jugar las cañas." (Sandoval, 1955: II, 249-250).

⁹⁴ Sobre este espectáculo señala Castro Caridad: "[...] la representación de asaltos a castillos y naumaquias, es decir, batallas entre galeras, en medio de la propia ciudad, como las que tuvieron lugar durante las visitas a Valencia de Alfonso X de Castilla en la segunda mitad del siglo XIII y del Infante don Juan en 1372 [...]. Para reproducir estos hechos bélicos se construyeron castillos y galeras sobre carros, cubiertos por grandes faldones bajo los que se situaron los hombres que desplazaban estas grandes estructuras escenográficas." (Castro Caridad, 2003: 65).

⁹⁵ Strong, 1988: 23.

entrega de las llaves de la ciudad o para intervenir en los juegos ecuestres, en los que llevaban marlotas, capellares y caperuzas de distintas combinaciones de telas y de colores -muchas veces simbólicos-, según la cuadrilla de la que formaran parte. El público, particularmente la aristocracia, encontraba la ocasión idónea para llevar sus más finos vestidos y joyas. En ocasiones, como parte de la ilusión del festejo y de la circunstancia del juego, se convocaban y permitían las máscaras. Sabemos, además, que la riqueza de la indumentaria, en el caso de las representaciones teatrales, como arriba hemos visto, es decir, el vestuario, era uno de los requisitos fundamentales con los que debía cumplir la compañía contratada por el Cabildo.

Las fiestas podían incluir colaciones que se ofrecían durante los espectáculos y concluir con nutridos y largos banquetes con variedad de invenciones en los platillos, buenas cantidades de vino y otras bebidas. Estas comidas, como gran parte de las actividades antes señaladas, usualmente, estaban acompañadas de música, para cuyos intérpretes era común que se levantaran tabladillos especiales.

De acuerdo con lo anterior, podemos encontrar, como señala Eva Castro, algunas relaciones entre las fiestas civiles y las religiosas:

El espacio escénico urbano compartido por ceremonias civiles y religiosas permitirá un transvase de influjos entre ambos tipos de manifestaciones. La Entrada va a recorrer el camino que anualmente realiza la procesión del *Corpus*, introduciendo en su desfile representaciones dramáticas al modo de los misterios religiosos. Por su parte, el *Corpus*, que será 'una versión *a lo divino* de las recepciones de reyes y grandes personajes' [...], incorporará elementos espectaculares de carácter profano como dragones, figuras contrahechas y juglares, que no tienen cabida en el templo, pero sí en las calles y plazas de la ciudad. De hecho, los personajes de los

⁹⁶ Castro Caridad, 2003: 70.

hombres salvajes o los dragones, que se emplearon en las Entradas de Alfonso X en Valencia (h. 1269), de Alfonso XI en Sevilla (h. 1324), de don Alfonso IV de Aragón en Lérida (h. 1328) o de Juan I en Valencia (h. 1392), fueron utilizados posteriormente en las procesiones del *Corpus* valencianas y toledanas.⁹⁷

Veintiuno. Representaciones teatrales en el interior de los palacios de la nobleza

Como arriba se ha señalado, con el fortalecimiento de la nobleza y la burguesía, las representaciones teatrales y espectáculos en los espacios interiores de los salones y patios de sus palacios privados se empieza a hacer más frecuente hacia la segunda mitad del siglo XVI.⁹⁸

Como en los casos antes mencionados, el espacio privado, también es un espacio "hallado". Algunas de las noticias más antiguas de espectáculos en estos ámbitos provienen de fines del siglo XIV, en varias ocasiones con motivo de los banquetes que se ofrecían en ocasión de las de las fiestas civiles: entradas reales, bodas, coronaciones, cumpleaños. La disposición del espacio escénico, los tablados para los espectadores, las mesas para el banquete, las tramoyas, la utilería, el vestuario, la música recogían la influencia de muchos de los elementos de la representación teatral, comunes en su momento, procedentes de las representaciones teatrales religiosas que se llevaban a cabo fuera del templo y semejantes en sus valores simbólicos, aunque aplicados al orden de lo civil. El tema de la representación y sus distintas secciones aludían de manera alegórica al motivo de la fiesta y el empleo de los recursos se hacía con profusión, lujo y ostentación: tablados, artilugios para hacer bajar y elevar personajes, música, carros, simulacros bélicos.⁹⁹

⁹⁷ Castro Caridad, 2003: 67.

⁹⁸ Castro Caridad, 2003: 62.

⁹⁹ Sobre la Coronación de Fernando de Antequera en 1414, véanse Pérez Priego, 1997: 240-246 y Castro Caridad, 2003: 66-69.

En estos espectáculos y representaciones intervinieron profesionales del espectáculo -es el caso de Juan del Encina o Gil Vicente, por ejemplo-, quienes organizaban la parte espectacular del festejo, ideaban las invenciones, componían los textos del diálogo y, en ocasiones, la música, y podían participar como actores.¹⁰⁰ La fiesta privada, además, en su calidad de festejo "íntimo" juega con la posibilidad de que los mismos nobles, sus acompañantes, e incluso el personal de servicio de la casa, intervinieran como actores en las piezas e invenciones, característica de las representaciones privadas que será común todavía en el siglo XVII. Esto ofrecía

¹⁰⁰ Sobre esta actividad, en el caso de Juan del Encina, señala Pérez Priego en la introducción a la obra completa del dramaturgo: "Encina, que inicia su actividad dramática en la corte ducal de Alba de Tormes, sabría de los espectáculos, juegos y recreos cortesanos de la época (ceremonias religiosas, celebraciones carnavalescas, tal vez fiesta literaria de la pastorela, etc.)" (Pérez Priego, 2004: 16), y añade "En 1492, [Juan del Encina] entra al servicio del duque en el palacio de Alba de Tormes, lugar al que don Fadrique se había retirado con su familia una vez concluida la guerra de Granada y llegado el final de la reconquista. Allí permanecería Encina unos cinco años, a lo largo de los cuales ejerció actividades de músico, poeta y dramaturgo (tanto de autor como de actor dramático). A los duques dedica la compilación de todas sus obras, recogidas en el *Cancionero* de 1496 y ante ellos, en la capilla y salas de palacio, con ocasión de las fiestas de Navidad, Carnaval o Semana Santa, representó diversas piezas teatrales (al menos, las ocho que en aquel cancionero se contienen)." (Encina, 1991: 12-13). Las ocho églogas del *Cancionero* de 1496 son: 1. *Égloga representada en la noche de la Natividad*; 2. *Égloga representada en la misma noche de Navidad*; 3. *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*; 4. *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*; 5. *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*; 6. *Égloga representada la misma noche de Antruejo*; 7. *Égloga representada en requesta de unos amores* y 8. *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, véase Juan del Encina, 1991. Respecto de la obra cortesana de Gil Vicente, Hart dice: "Gil Vicente sirvió a dos reyes de Portugal, primero a don Juan Manuel y después a su hijo don Juan III, por más de treinta años. Se representó su primera obra dramática, el *Auto de la visitación*, en 1502, y la última, la *Floresta de Enganos*, en 1536. Fue algo así como el dramaturgo oficial de la corte. Su tarea principal parece haber sido la preparación de diversiones para las fiestas religiosas o simplemente para recreo de los palaciegos. Eso nos explica, sin duda, por qué muchas de sus piezas apenas pueden juzgarse como composiciones dramáticas autónomas; se escribieron para ser representadas en una festividad determinada y no pretendieron ser más que uno de los elementos constituyentes de una fiesta palaciega. Buen ejemplo [...] es el *Auto de las gitanas*." (Vicente, 1975: xv); y Pérez Priego explica. "La actividad teatral vicentina se inicia en 1502 con un simple monólogo dramático, el *Auto de la visitación* o *Monólogo del vaquero*. Se trata de una obra festiva y de circunstancias, con ocasión del nacimiento del príncipe, que se representa ante el público selecto y minoritario de la cámara real. [...] Dentro de este estilo pastoril, extendiéndolo también a asuntos religiosos, escribe Gil Vicente en estos primeros tanteos el *Auto pastoril castellano*, para la Navidad de 1502 por encargo de la reina, [...]" y más adelante, después de mencionar las características de varias de sus piezas advierte: "Los gustos de la corte para la que escribía Vicente se acomodaban, mejor que a este tipo de comedia urbana, a la comedia alegórica que seguía la tradición de los momos y fastos cortesanos, y que es precisamente la que cultiva con más ardor y entusiasmo. A esta etapa pertenecen dos obras notables, escritas en castellano, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y la *Tragicomedia de Don Duardos*." (Pérez Priego, 2004: 35-36). Véase también la introducción de Andrés-José Pociña López a Vicente, 2002: 9-37.

diversión a la corte y favoreció, por otra parte, la ya de por sí fastuosa tendencia al lujo en el vestuario teatral.¹⁰¹

La disposición del público, aún cuando pertenecía a la misma clase social, no dejaba de establecer jerarquías. De este modo el sitio desde el cual el espectáculo podía ser mejor apreciado -y a su vez, quien lo ocupaba, con mayores posibilidades de ser visto- era para el dueño de la casa y, en su caso, para el individuo a quien se ofrecía el festejo. A los lados de estas figuras, en un orden que no dejaba de distinguir entre lo que estaba abajo, arriba, atrás o adelante, se colocaban el resto de los invitados en un orden de cercanía en relación con el centro, ocupado por el dueño, y que determinaba los lazos familiares, políticos y amistosos, entre otros.¹⁰²

¹⁰¹ Véase Mata Carriazo, 1940, y la selección de textos "Fiestas en el palacio del condestable Iranzo" en Pérez Priego, 1997: 231-239.

¹⁰² Castro Caridad, 2003: 70.

Capítulo II. El "teatro prehispánico"¹

Los primeros textos que aluden al "teatro" en tierras mexicanas, previo a la llegada de los españoles, son los escritos durante la segunda mitad del siglo XVI, por misioneros y cronistas. Recordemos, a grandes rasgos, las condiciones en que se recuperó una parte del pasado prehispánico, a fin de comprender la manera en que se registra la noción de "teatro".

Concluida, en lo esencial, la etapa de la lucha armada que doblegó a los indígenas, el pueblo vencedor inició de manera más o menos sistemática el sometimiento de los naturales a ciertos principios básicos de la cultura española, entre otros la imposición de instituciones políticas, sociales, y, evidentemente, religiosas. La tarea no resultaba sencilla. En el renglón de lo religioso, los misioneros, encargados de la conversión a la fe, entendieron, después de una serie de intentos que desasosegaban por su ineficacia, que para poder actuar en contra de las creencias religiosas indígenas, antes había que conocerlas, para distinguirlas, y aun, en la medida de lo posible, emplearlas, en tanto no atentaran en contra de los principios de la fe cristiana.

Con este objetivo entre muchos otros, se procedió a una delicada labor de recuperación de las "antigüedades" de los mexicanos, la cual conoció distintas etapas de impulso y censura por parte de las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas. Al hacerlo, descubrieron pasmados la sofisticada civilización que arrasaban. Los misioneros, estos primeros investigadores del pasado prehispánico, se ocuparon de distintos aspectos de la cultura, cuya vida estudiaron, y concedieron especial importancia a las cuestiones religiosas.

¹ Quienes han tratado el asunto suelen emplear indistintamente los adjetivos "prehispánico", "nahua", "azteca", "mexicano", "indígena precortesiano", "de los antiguos mexicanos", etc., para hablar del "teatro" de los pueblos nahuas del centro de México. En este texto utilizamos libremente estas denominaciones. Caso aparte es el del "teatro maya", el cual se incluirá al final de este inciso y guarda ciertas diferencias respecto del "teatro prehispánico". Cabe señalar que Horcasitas (1974) designa como "teatro náhuatl" al teatro novohispano que empleó la lengua náhuatl.

Varios fueron los métodos utilizados para reunir y ordenar los datos que aparecen en los textos. Uno de los casos más notables, es el de fray Bernardino de Sahagún, para quien la elaboración de su *Historia general de las cosas de la Nueva España* precisó de muchos años y una buena cantidad de informantes indígenas que fungieron como fuente de primera mano en el acopio de noticias y revelación de costumbres en varios órdenes de la vida de la comunidad.² En ocasiones, sin embargo, los misioneros fueron testigos presenciales de algunos de los hechos documentados y se sirvieron, ya avanzado el siglo XVI, de trabajos previos elaborados por misioneros y cronistas referidos a la cultura cuya mentalidad y costumbres indagaban.

Estos escritos suelen dedicar un buen espacio a la descripción de la teogonía y ceremonias litúrgicas entre los antiguos mexicanos. Al hacerlo se detienen, con mayor o menor detalle, en referir las acciones y secciones de los ritos, los ademanes, los trajes, los cantos y bailes de las fiestas religiosas. De este modo se introducen al discurso en distinta medida, según el autor en cuestión, alusiones a "entremeses", "farsas", "representantes", "comedias", "teatros", como términos que designan algunos de los elementos de la ceremonia litúrgica.

Este conjunto de documentos, unidos a dos textos de las segunda y tercera cartas de relación que Cortés envió al emperador español, en donde el conquistador menciona y describe la forma y función de construcciones indígenas que son "como teatro", primero, en el momento en que describe la manera en que se castiga a un ladrón y, después, cuando relata una treta empleada para amedrentar a los mexicanos, se

² Con este título se conoce el texto del *Códice Florentino* de Sahagún, compuesto aproximadamente entre fines de la década de 1540 y 1577 fecha en se concluyó la primera versión manuscrita bilingüe (náhuatl y español) e ilustrada (López Austin, 1989: 19). "La magna obra sahumantina permaneció inédita hasta 1829." (López Austin, 1989: 25). En opinión de León-Portilla, las primeras investigaciones de Sahagún pueden fecharse con seguridad en 1547, y entre 1558 y 1561 el inicio de la investigación formal (León-Portilla, 1999: 95 y 112). La edición que consultamos fue la de Sahagún, 1989.

convertirán con el tiempo en uno de los fundamentos de las disertaciones y discusiones sobre el "teatro prehispánico".³

³ Las fuentes principales para el estudio del "teatro prehispánico" son: Acosta (1940); Alva Ixtlilxóchitl (1977); Cervantes de Salazar (1985); Cortés (1983); Durán (1967); Mendieta (1997); Muñoz Camargo (1986); Sahagún (1989); Torquemada (1969); Vetancurt (1960-61); Códice Ramírez (1944). Los dos textos de Cortés que he mencionado son, el primero: "Créese que deben tener alguna manera de justicia para castigar los malos, porque uno de los naturales de esta provincia hurtó cierto oro a un español, y yo lo dije a aquel Magiscasin, que es el mayor señor de todos, e hicieron su pesquisa, y siguiéronlo hasta una ciudad que está cerca de allí, que se dice Churultecatli, y de allí lo trajeron preso, y me lo entregaron con el oro, y me dijeron que yo lo hiciese castigar; yo les agradecí la diligencia que en ello pusieron, y les dije que, pues estaba en su tierra, que ellos le castigasen como lo acostumbraban, y que yo no me quería entremeter en castigar a los suyos estando en su tierra, de lo cual me dieron gracias, y lo tomaron, y con pregón público que manifestaba su delito, le hicieron llevar por aquel grande mercado y allí le pusieron al pie de uno como teatro que está en medio del dicho mercado, y encima del teatro subió el pregonero, y en altas voces tornó a decir el delito de aquél; y viéndolo todos, le dieron con unas porras en la cabeza hasta que lo mataron." (Cortés [*Segunda carta de relación*], 1983: 41-42), y el segundo: "Como teníamos muy poca pólvora, habíamos puesto en plática, más había de quince días, de hacer un trabuco; y aunque no había maestros que supiesen hacerle, unos carpinteros se profirieron de hacer uno pequeño, y aunque yo tuve pensamiento que no habíamos de salir con esta obra, consentí que lo siguiesen; y en aquellos días que teníamos tan arrinconados los indios acabóse de hacer, y llevóse a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, hecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí por que toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía; y traído allí, tardaron en lo asentar tres o cuatro días, y los indios nuestros amigos amenazaban con él a los de la ciudad, diciéndoles que con aquel ingenio los habíamos de matar a todos." (Cortés [*Tercera carta de relación*], 1983: 157). Como sabemos, la palabra "teatro" en el siglo XVI era empleada comúnmente para designar el "Lugar en que se ejecuta alguna cosa a vista de numeroso concurso", o el "Escenario o escena", acepciones de la palabra que hoy no son muy frecuentes. En el siglo XVI, el "teatro", como se desprende de la definición que de él da Covarrubias: "Latine THEATRUM, es nombre griego, 2^o √≡: √4, *video*, por ser lugar a donde concurrían para ver los juegos y los espectáculos [...]" (914), remite más bien, y lo señala, a *theaomai* del griego *theatron* definición que subraya no la presencia del actor o el drama representado -y menos la del edificio en donde se lleva a cabo la representación y que integra a actores y espectadores-, sino al sitio desde donde los espectadores observan el espectáculo. En el siglo XVI, insisto, la palabra "teatro" como la usa Cortés, correspondería a "tablado" o "cadahalso" formas, estas últimas, comunes, en las crónicas misioneras y otros documentos de la época para designar tarimas que podían ser construidas para que, en el caso de espectáculos teatrales, sobre ellas se llevaran a cabo las representaciones o para que, en otro tipo de espectáculo, se acomodara el público, especialmente el de los grupos privilegiados. "Tablado" dice Covarrubias viene del: "Latine TABLATUM" y es "[...] el cadahalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas. 2. Cadahalso, el que se hace para el auto de la Inquisición, a donde sacan los penitenciados." (908); y sobre "cadahalso" explica que es el "[...] Tablado que se hace en lugar público para hacer algún auto de solemnidad, como el que se hace para levantar el pendón por el rey, o para jurarle, o para otro cualquier auto solemne que toque a la corona real. **Cadahalso** se hace para el auto de fe de la Santa Inquisición, adonde se sacan los relajados y penitentes. **Cadahalso**, el túmulo funeral de emperador, rey o persona real; y dice más que túmulo. **Cadahalso**, el que se hace para las representaciones y danzas de fiestas, o de las de la Iglesia o de las seculares." (228). Es decir, tablado es igual a cadahalso. Cortés, al emplear la palabra "teatro" habla de un "momoztli", plataforma que se construía en muchos de los centros ceremoniales de las ciudades prehispánicas y que, según Horcasitas "[...] tiene los siguientes rasgos comunes: 1) Es de piedra, 2) Es cuadrada, 3) Tiene una, dos o cuatro escaleras en los lados; 4) Se encuentra aislada, no adosada al edificio; 5) El edificio siempre es de primera importancia; 6) La altura de la plataforma es poco más que la altura de un hombre; 7) Su superficie varía desde 400 hasta veinticinco

Con el fin de entender uno de los temas de los estudios sobre "teatro prehispánico", a saber, la negación o la afirmación de su existencia, es preciso insistir: cuando misioneros y cronistas durante el XVI se ocupan de describir fiestas y ceremonias religiosas prehispánicas, establecen el contexto en que se introducen las menciones a "entremeses", "representantes", "teatros", etc.

Quienes afirman, no olvidan las circunstancias religiosas de lo que proponen como "teatro"; quienes niegan suelen hacerlo basados precisamente en que se habla de una ceremonia religiosa y no de "teatro". Las discusiones pueden entonces girar en torno a los conceptos empleados por quienes primero consignaron ciertas manifestaciones de las culturas nativas; la pertinencia, o no, de hablar de "teatro" en el seno de un rito religioso, a lo que habría de agregar el peso de las concepciones de los propios estudiosos, en su propio contexto histórico, acerca de la perspectiva que se ha tenido sobre los productos culturales prehispánicos, particularmente los del pueblo azteca, que se hallaba en pleno florecimiento en el momento de la Conquista.

Conviene observar que, no obstante encontrar ambas posiciones -la que afirma y la que niega-, es la primera la que ha generado un mayor número de trabajos y que, de alguna manera, apenas se ha iniciado la discusión sobre el núcleo del problema que provoca ambas opiniones -como veremos más adelante- para penetrar en cuestiones como la teatralidad del rito religioso y la teatralidad de la representación teatral; y la reflexión e indagación que circule, entre otros muchos asuntos, respecto de los modos y

metros cuadrados; 8) No parece haber tenido ningún edificio permanente superpuesto, ya que su piso estucado, cuando ha sobrevivido los siglos, aparece liso." Y agrega: "Sería temerario afirmar que todas estas plataformas sirvieron de escenarios, ya que no tenemos fuentes escritas sobre la función en la mayoría de ellas antes de la conquista española. Sin embargo, podemos válidamente pensar que sirvieron de escenarios para ritos, danzas y representaciones en la antigüedad." (Horcasitas, 1974: 104). Este último comentario de Horcasitas se apoya en la información de Cortés en la tercera carta de relación, que arriba hemos visto, en donde menciona "representadores", "fiestas y juegos" lo cual remite, de nuevo, a la idea de "representación teatral" en un sentido europeo, y que, de alguna manera, insiste en la idea de existencia del "teatro prehispánico".

propósitos de ambas expresiones, y a los del empleo de términos que se deslizan, en los textos del XVI, hacia el ámbito de lo teatral, aún cuando la diferencia entre culto religioso y teatro parece una cuestión clara, por lo menos en las prácticas religiosas y teatrales del XVI en España, y no dejan de serlo en esas mismas prácticas que llegan a América con los españoles.

Ya se ha señalado antes que las opiniones que apoyan la existencia de un "teatro prehispánico" abundan en relación con las que lo niegan. Veamos a continuación la postura de quienes muestran desacuerdo. Uno de los primeros parece ser Mariano Cuevas quien en su *Historia de la nación mexicana* señala:

Otra fuente y síntoma, al mismo tiempo, de nuestra vitalidad y del bienestar del pueblo, fueron las representaciones teatrales: el teatro lo introdujo en México la Iglesia. Los mitotes o areitos de los indios, no pasaron de ser [...] bailes rudimentarios, tristísimos, con un fondo y remate de muerte efectiva, incapaces, por lo tanto, de recrear a nadie. Cortés nos habla de "teatro" y de representantes indios; pero inexactamente y sólo por falta de vocablos equivalentes castellanos, no de otra suerte que a las iglesias llamaba mezquitas y a Moctezuma, emperador. / El padre Acosta nos describe ciertas representaciones que dizque hacían los indios en Cholula; su relato más bien nos hace el efecto de concepto retrollevado. A fines del siglo XVI, los indiófilos inventaron muchas cosas en favor de los indios precortesianos. La comedia de que nos habla Acosta, de haber sido real, vendría a ser una burla de Quetzalcóatl muy del gusto, si se quiere, de los indios cuando éstos ya fueron convertidos; pero improbable de todo punto para los idólatras del siglo XV. Algo de lo mismo podríamos figurarnos sobre las supuestas fábulas e historias antiguas de que nos habla Sánchez de Aguilar,

refiriéndose a Yucatán. Los indios precortesianos no tenían teatro, porque el teatro no es de los tristes: *Cooperuit illos umbra mortis*.⁴

A nuestro juicio, se podrían subrayar dos elementos en la opinión de Cuevas. El primero, su concepto de que el teatro debe ser sinónimo de recreación, de diversión, espejo de bienestar y alegría. Por lo tanto, desde su perspectiva, si las manifestaciones festivas nahuas eran "tristes" y terminaban con la muerte, no podían, en consecuencia, ajustarse a la idea de bienestar y alegría, necesaria, en su opinión, como característica de la actividad teatral. Por otra parte, Cuevas cuestiona la validez de la terminología hispana empleada para referir algunos aspectos de la cultura nahua, terminología que sin duda altera el sentido de los objetos referidos.

A continuación, se pueden mencionar las posturas de Quiñones Melgoza (1975) y de Arróniz (1979) para quienes, en todo caso, las manifestaciones de "lo teatral" prehispánico apenas tiene que ver con el "teatro", en su expresión occidental, como se entiende a partir de la Conquista. La contribución más reciente es la de Armando Partida (1992) quien con apoyo en las ideas de Jean Duvignaud afirma:⁵

Tanto desde el punto de vista sociológico como del antropológico la ceremonia religiosa y la ceremonia teatral, como representaciones sociales, difieren ampliamente por su propia naturaleza. Por ello, no podemos considerar el sistema ritual prehispánico desde el punto de vista de la teatralidad europea, ni del siglo XVI ni, muchísimo menos, del siglo XX, por más esfuerzos que han hecho muchos teóricos contemporáneos para establecer una homología entre el rito y el teatro.⁶

⁴ Cuevas, 1986: 326 - 327.

⁵ Véase el capítulo "El teatro en la sociedad. La sociedad en el teatro" en Duvignaud, 1966: 13-27.

⁶ Partida, 1992: 16.

Y más adelante, después de discutir algunas de las posiciones de Garibay, Rojas Garcidueñas y Sten -que veremos más abajo y quienes se encuentran a favor de la existencia del "teatro prehispánico" en los ritos religiosos-, termina diciendo:

Por lo señalado con anterioridad, podemos concluir que la naturaleza de las representaciones religiosas era estrictamente religiosa, y que si bien en ellas podemos detectar y señalar todos los rasgos de la representación teatral -mismos que desde un acercamiento mecánico han sido equiparados a los del sistema representacional del teatro occidental, debido a la función que cumplían- no podemos considerarlos como tales.⁷

Con base en las ideas de Partida, Muñoz Castillo (2000) plantea que en el área maya peninsular, había manifestaciones teatrales que si bien no pueden ser comparadas con las del teatro europeo a partir de la Conquista, si mantenían una diferencia significativa en cuanto a su función en relación con los ritos religiosos prehispánicos, y que en este sentido, en rigor, podría hablarse de un "teatro maya peninsular" prehispánico "no litúrgico".⁸ La posición de Muñoz importa, pues, en la medida en que afirma la existencia de un "teatro prehispánico" no identificado con la ceremonia religiosa. La discusión, pues, parece un producto del siglo XX y no hay pistas de que antes de Cuevas se haya dudado de la existencia del "teatro prehispánico".

Veamos, en general, las opiniones de los estudiosos en el tiempo. Limitadas durante más de cien años las investigaciones sobre el mundo prehispánico, después de los frutos que arrojaron misioneros y cronistas, Boturini, hacia mediados del siglo XVIII, emprende apasionadamente una revisión del pasado mexicano en *Idea de una nueva*

⁷ Partida, 1992: 25.

⁸ Muñoz Castillo concluye diciendo "[...] que antes de la llegada de los españoles, el pueblo maya de la península de Yucatán, producía un teatro para solaz de sus habitantes, quienes sabían ser fieles a sus creencias religiosas viviendo sus ritos, y divertirse y recordar su historia a través de un arte escénico que poseía sus propias reglas estéticas y éticas. Un arte escénico que no podemos por más que lo pretendamos, creer parecido al occidental, y que se diferencia del ritual prehispánico [...]." (2000: 51)

historia general de la América Septentrional.⁹ Siguiendo las ideas de Vico, Boturini decide la organización del estudio de los pueblos precolombinos, adecuándolos a una estructura de evolución de las civilizaciones por edades.¹⁰ El modelo será el que proporcionaba la visión que se tenía sobre la evolución de la cultura griega.

Así, los mexicanos, entre otros pueblos americanos aludidos en su obra, pasarían por varias edades y generarían en cada una de ellas formas artísticas, similares a las griegas. Boturini entonces, adjudica a los nahuas una tragedia y una comedia con características propias, aunque con características parecidas a las de la dramaturgia griega.¹¹

Para Boturini, las manifestaciones de estas expresiones no habían muerto con la Conquista, más bien se habían introducido otras nuevas y ambas fundidas pervivían en las fiestas populares. Con Boturini entran en la concepción del "teatro mexicano antiguo" varias ideas: la semejanza con lo griego, la continuidad de las expresiones dramáticas, la existencia de textos que avalen el teatro.

En el mismo siglo XVIII, el jesuita Clavijero, que ha leído a Boturini, entre otros autores, para elaborar su *Historia antigua de México*,¹² abre un capítulo dedicado al "teatro mexicano". El texto, brevísimo, parafrasea a Cortés y cita a Acosta. Encuentra relaciones entre la descripción de Acosta y la idea de un primitivo teatro griego, que haría fortuna en la investigación por venir, al igual que su apunte de que el "teatro mexicano" se ofrece como plataforma de lo que sería el teatro misionero. En los trabajos de Boturini y Clavijero es importante observar que hay un teatro de los antiguos mexicanos, no sólo

⁹ "[...] la *Idea*... apareció originalmente en Madrid, en la imprenta de Juan de Zuñiga, en 1746." (León-Portilla, 1986: LVII). Para este trabajo hemos consultado la edición de la obra de Boturini Benaduci de 1986.

¹⁰ Véase también Keen, 1984: 239.

¹¹ Boturini, 1986: 74-77.

¹² Primera edición de la *Historia antigua de México*: "*Storia Antica del Messico*. Editor Georgio Bisiani, Cesanea, 1780. 4 vols."; "*Historia antigua de México*. Prólogo y notas del P. Mariano Cuevas. Editorial Porrúa, S.A. México, 1945. 4 vols. En la "Colección de Escritores Mexicanos". 1a. ed. del original español de los diez libros que componen la Historia." (Cuevas, 1976: XV).

por el aparato de la representación sino por los textos: tragedia y comedia en el caso del primero, y poesía dramática, simplemente, en lo que toca al jesuita.¹³

La cita del pasaje de Acosta, en la obra de Clavijero, nos obliga a entrar rápidamente en un aspecto del uso que se les da a los documentos del XVI que, como se ha señalado, sirven de base para las elaboraciones sobre el "teatro prehispánico". Sahagún, De Alva Ixtlixóchitl y Cortés, entre otros, fungen como fuentes de información, pero son Durán y Acosta quienes se llevan las palmas en cuanto a la importancia que se les concederá paulatinamente a sus textos. Hay que señalar, sin embargo, que sugerentes

¹³ El texto de Clavijero dice: "Teatro mexicano. No solamente usaban los mexicanos de la poesía lírica, sino también de la dramática. El teatro en que representaban estas piezas era un terraplén cuadrado en la plaza del mercado, o en el atrio inferior de algún templo, de una altura competente para que los actores fuesen vistos por todo el pueblo. El que había en la plaza de Tlatelolco era, según dice Cortés, de cal y canto, de 30 pasos de largo por cada banda y de 5 de alto. Boturini dice que las comedias mexicanas eran excelentes, [...]. / Yo no he podido ver pieza alguna de esta especie para formarme juicio de su arte; pero no puedo creer que fuesen dignas de los elogios que les da el citado autor. Más digna de fe y más conforme al carácter de aquellas naciones es la descripción que de su teatro y representaciones nos dejó el P. Acosta; haciendo mención de las que se hacían en Cholula en la gran fiesta del Dios Quetzalcoatl. 'Había -dice- en el patio de este templo un pequeño teatro de 30 pies en cuadro curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día con toda la policía posible, cercándolo todo de arcos hechos de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adefesios, los arromadizos tosiendo y los cojos cojeando decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. Otros salían en nombre de las sabandijas; unos venían como escarabajos y otros como sapos y otros como lagartijas, etc.; y encontrándose allí referían sus oficios, volviendo cada uno por sí, tocaban algunas flautillas de que gustaban sumamente los oyentes, porque eran muy ingeniosos; fingían asimismo muchas mariposas y pájaros de muy diversos colores, sacando vestidos a los muchachos del templo en aquellas formas; los cuales, subiendo en una arboleda que allí plantaban, los sacerdotes del templo les disparaban con cerbatanas, donde había en defensa de los unos y ofensa de los otros graciosos dichos con que entretenían a los circunstantes, lo cual concluido hacían un baile con todos estos personajes y se concluía la fiesta y esto acostumbraban hacer en las más principales fiestas.' / Esta descripción del P. Acosta nos presenta una viva imagen de las primeras escenas de los griegos. Es muy verosímil que si hubiera durado algún siglo más el imperio mexicano, hubiera reducido a mejor forma su teatro, del mismo modo que se perfeccionó el de los griegos. Los primeros religiosos que anunciaron el Evangelio a aquellas gentes, viéndolas tan apasionadas por el canto y la poesía y reconociendo que las composiciones de la antigüedad estaban llenas de superstición, compusieron en mexicano muchos cánticos en alabanza del verdadero Dios y de sus santos. El laborioso franciscano Sahagún publicó en México con el título de *Psalmodia* 365 cánticos para todos los días del año, llenos de los más santos y dulces sentimientos de religión, en un mexicano puro y elegante; y los mismos mexicanos compusieron muchos en honra del verdadero Dios. Hicieron también aquellos celosos franciscanos varias representaciones dramáticas de los misterios de la religión cristiana. Entre otras fue muy celebrado un auto del *Juicio Universal*, que compuso el infatigable misionero Andrés de Olmos e hizo representar en mexicano en la iglesia de Tlatelolco con asistencia del primer virrey, del arzobispo de la capital y de un inmenso concurso de nobleza y pueblo mexicano." (Clavijero, 1976: 242-243).

y detallados, en fragmentos de indudable atractivo sobre fiestas, ritos y bailes,¹⁴ parecen no haber sido testigos presenciales de lo que describen, si tomamos en cuenta un manuscrito -que ha sido fechado hacia mediados del siglo XVI y que posiblemente se deba a mano indígena- que consigna el fragmento que encontramos en Acosta casi al pie de la letra.¹⁵

El hecho es importante en la medida en que los mismos misioneros pudieron reproducir simplemente la información, sin entrar en consideraciones sobre las circunstancias y elementos de lo descrito. Es decir, consignaron al pie de la letra las alusiones a "teatros" y "representaciones" sin detenerse a cuestionar el asunto.

Algo de esto ocurre durante la segunda mitad del siglo XIX en los trabajos sobre historia del México antiguo que dedican un espacio a las artes de los mexicanos. Orozco y Berra coincide con Clavijero: hay poesía dramática, y el texto de Acosta alumbra sobre los elementos de la representación.¹⁶ Chavero, por su parte, se apoya en Durán. Como todos sus predecesores, no desliga al teatro de la ceremonia religiosa y sugiere que algunas danzas evolucionaron hacia la representación dramática. Además, apunta escuetamente, que la producción dramática mexicana debió perderse.¹⁷

A esas alturas, el "teatro prehispánico" es un hecho: hay espacios, recursos y actividades para la representación y textos dramáticos, los cuales, sin embargo, parecen perdidos, por lo cual en este "teatro" se acentúa un carácter "rudimentario".

Habría que esperar a Garibay, quien encuentra materiales para llenar el vacío. Con gran pasión por la literatura náhuatl la cual traduce, organiza e interpreta, Garibay

¹⁴ Durán, 2002: cap. XXI, 193-202 y Acosta, 2003: 369-371.

¹⁵ *Códice Ramírez*, 1944: 156-162. El texto de Acosta es el que reproduce Clavijero en el texto arriba citado.

¹⁶ La primera edición de *La civilización azteca* de Orozco y Berra es de 1860. Hemos consultado la edición de 1988. Orozco y Berra, 1988: 104-106.

¹⁷ La primera edición de *México a través de los siglos*, se hizo entre 1884 y 1889. Hemos consultado la edición de 1956. Chavero, 1956: 793-794.

propone lo que llama "poemas mímicos".¹⁸ Estos poemas, que sugieren formas dialogadas y que invariablemente van acompañados de música y danza, serán, en interpretación de Garibay, la poesía dramática náhuatl.

Aun con estos textos, cuya pertinencia como poesía dramática sería discutible, el "teatro prehispánico" no puede salir de la consigna de ser un teatro rudimentario, incipiente, incapaz de despegar del rito religioso que al mismo tiempo que lo sofoca, parece darle la única vida posible.

El siglo XX ha sido generoso respecto del "teatro prehispánico". Entre muchas menciones escuetas, fieles a las ideas de "teatro" semejante al primitivo teatro griego, "teatro" que no pudo dar el paso definitivo a causa de la Conquista, "teatro" que sirvió de base a las representaciones misioneras, "teatro" incipiente a causa de la carencia de una dramaturgia o generador de una literatura teatral embrionaria,¹⁹ cabría señalar, por supuesto, los trabajos de Garibay,²⁰ quien propone, como hemos visto, la "poesía mímica", o estudios que enriquecen la información (Horcasitas, 1974 y 2004); buscan las huellas del "teatro náhuatl" en la dramaturgia que brota a partir de la Conquista (Sten, 1982); sugieren etapas para el "teatro" producido por los antiguos mexicanos (León-Portilla, 1959),²¹ o trabajan sobre los ritos religiosos prehispánicos encontrando elementos teatrales en sus recursos formales y en su sentido (Johansson, 1992a y b; Toriz, 1993).²²

¹⁸ Garibay explica su posición respecto de la consideración dramática de estos textos en la "Introducción" a *Poesía náhuatl III*. Garibay, 2000: VII-XIX. La primera edición de los "Poemas mímicos del *Manuscrito de los cantares mexicanos*" es de 1968. Se trata de una obra póstuma pues Garibay murió en 1967. He consultado la edición de estos poemas en Garibay, 2000.

¹⁹ Entre otros Rojas Garcidueñas (1973) quien en la línea de Clavijero y Chavero hace, entre otras, la siguiente afirmación: "Frecuentes eran las fiestas en que se efectuaban los mitotes, que los primeros españoles llamaron areitos [...] y en ellos algunas danzas, pantomímicas en su principio, fueron transformándose en farsas representativas, precursoras de una comedia que no llegó a desarrollarse y cuya posibilidad quedó definitivamente perdida al efectuarse la conquista española." (17).

²⁰ Garibay, 1953; 1978; 1983.

²¹ El artículo de León-Portilla "Teatro náhuatl prehispánico" se editó de nuevo en 2004.

²² Comenta Toriz: "Los ritos nahuas poseen una multitud de elementos teatrales. Es fácil echar a volar la imaginación y tratar de visualizar la escenografía, las danzas, el vestuario, el maquillaje, la utilería, la acción,

La idea de un "teatro nahuátl", tal como ha sido tratado, se antoja como el fruto de un esfuerzo largo y delicado que busca afanosamente, entre ritos y ceremonias, los vestigios de un arte de la representación. Difícilmente se olvida la liturgia de la cual forma parte, pero, tan pronto aparece transformado en un arte tal que oscurece el contexto en que se inscribe, como entretejido con el rito concretando la "verdadera" esencia del drama, o humilde y tímido como queriendo ser el teatro que no pudo ser, víctima de la Conquista cuando empezaba a mostrar sus primeros verdores.

Los problemas hacia la delimitación y estudio del "teatro prehispánico" son múltiples, entre los cuales no es el menor aquel que ha dado lugar a la controversia sobre su existencia. Diversas cuestiones aguardan al investigador, como el caso en que se encuentra la poesía, por ejemplo. Ya Garibay insiste en varios sitios de su obra erudita: "el baile, el canto y la letra son elementos de una unidad única"²³, ya explica Soustelle "[...] hay que tener en cuenta que estos poemas no sólo se cantaban, sino que eran 'representados', es decir, que cada uno de los versículos -sin duda repetido un gran número de veces- acompañaba a una fase determinada del ritual, a ciertas actitudes de los sacerdotes, a algunas danzas de máscaras."²⁴ ya repite Baudot: "Danza, música y

e imaginar la música y los cantos. En el papel de actores y espectadores participan todos los estratos de la sociedad náhuatl [...]" (1993: 15). Bajo esta mirada, el trabajo de Toriz, emplea entonces terminología teatral para hablar de los ritos: "Las ceremonias eran representadas en escenarios al aire libre [...]" (131); "Los objetos empleados en la fiesta componen la utilería de espectáculo [...]" (131), "El vestuario del ídolo constaba de corona de pluma [...]" (132), aunque aclara: "Guardando las distancias entre el ritual prehispánico y el teatro occidental, se antoja comparar aquella mezcla de temor y alegría como reunión ritual de contrarios para rescatar una fuerza catártica que liberaría a los actores-espectadores de la angustia del deber que tienen para con los dioses y así mantener el orden cósmico." (133). Para Johansson, la teatralidad del ritual religioso prehispánico se puede observar también a través de sus recursos, los cuales analiza desde una perspectiva que recuerda a la clasificación de los trece signos de la representación teatral propuesta por Kowzan (1997). Así, Johansson revisa en los ritos: el espacio (decorado e iluminación), el gesto, la mímica, el maquillaje, la indumentaria (vestuario), el peinado y el tocado (peinado), la música, los ruidos (efectos sonoros), la danza (el movimiento), la palabra (palabra y tono), los accesorios. He puesto entre paréntesis los signos según Kowzan, cuando la palabra empleada por Johansson para designarlos difiere de la de Kowzan.

²³ Garibay, 1983: 101.

²⁴ Soustelle, 1984: 236.

poesía eran, para la cultura náhuatl, nociones inseparables. No se concebía la expresión poética mas que como una síntesis coherente de estos tres elementos."²⁵; ya añade Segala:

Toda la poesía azteca participaba de los elementos constitutivos del espectáculo total, el asunto de saber si existía el teatro debería plantearse de otra manera, porque en realidad todo estaba organizado y pensado en función de los efectos y modalidades espectaculares, con la palabra, la música y la danza como tres aspectos de una misma realidad.

y afirma: "[...] todo poema azteca era de facto una manifestación teatral completa".²⁶

Así, aunque Garibay expone los motivos que lo llevan a considerar como eminentemente "dramáticos" aquellos "poemas mímicos", la definición de lo "dramático", dentro de las particulares concepciones del pueblo nahua, se agudiza en tanto parece que no había creación poética que no fuera concebida dentro de lo espectacular, en opinión de Segala.

De la inexistencia de textos, comentada por algunos, hemos pasado a la consideración de que toda la producción poética nahua podría considerarse dentro del terreno de lo teatral, entendido, en este caso, como la conjunción e inseparabilidad de "baile, canto y letra". Hasta aquí sólo apuntamos uno de tantos problemas por estudiar y que atañen no sólo al "teatro prehispánico", sino al conocimiento más profundo de la cultura en la cual se busca localizarlo.²⁷

²⁵ Baudot, 1979: 49.

²⁶ Segala, 1990: 202.

²⁷ Carballido en su texto de 2004, reflexiona sobre las ideas del estudio de León-Portilla (1959) y sobre las expresiones rituales contemporáneas de las culturas indígenas de México y sus aspectos "teatrales". Piensa que algunas de estas últimas de remoto origen han perdido la razón para la cual fueron creadas, aunque hoy sirvan para propósitos igualmente rituales, como formas de identificación cultural de las comunidades que las ejercen, o simplemente como espectáculos para turistas como la Danza del Volador. Como Baudot (1979), considera que hay que tratar de entender las antiguas manifestaciones artísticas en el contexto y formas en que fueron creadas y analizarlas dentro del fenómeno religioso al que servían. Considera que el

Por otra parte, los textos fuente que hablan sobre el "teatro maya" lo hacen, en general, de la misma forma en que se ha mencionado en relación con el "teatro" de los mexicanos: se trata también de un "teatro" ligado a la ceremonia religiosa.²⁸ Gran parte de las fuentes documentales son escritos redactados, a partir del siglo XVI, por misioneros y cronistas, en obras de carácter, y finalidades muy alejadas del propósito de tratar sobre el teatro.²⁹

La gran diferencia del "teatro maya" respecto del "teatro náhuatl", para el cual, como hemos visto, se proponen algunos poemas que pudieran entrar dentro de la categoría del drama, reside en la existencia de un texto al cual jamás se le ha discutido su calidad dramática. Estamos hablando de lo que, tradicionalmente, se ha conocido como *Rabinal Achí* y que fue recogido hacia mediados del siglo pasado por el abate francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (1862), en el pueblo de Rabinal, en la actual Guatemala. Brasseur no sólo editó y difundió el texto, sino que presenció, además, la representación escénica. En los escritos de Brasseur, acompañan al texto del drama algunas indicaciones acerca de las características de la representación y una anotación *sui generis* de lo que fue la música.

En torno a este texto se ha desarrollado la crítica que de una u otra forma habla del "teatro maya". La noticia del *Rabinal Achí*, publicado en París en 1862, se sumó al interés por la historia y antigüedades americanas que se despertaron en Europa, una vez

acercamiento a los datos de las antigüedades mexicanas y a las expresiones actuales puede ser útil "[...] para los autores de este continente, [y] para los jóvenes en especial, puede ser una fuente vivificante acercarse a estas formas que la historia nos volvió extrañas y que son profundamente nuestras." (Carballido, 2004: 154). Lara, por su parte, insiste en subrayar lo borroso de las categorías de "teatro" y "rito litúrgico": "Indeed, neither Aztecs nor medieval Christians made a sharp distinction between formal liturgical practices, liturgical drama, and what we would today call extraliturgical devotional practices. Altar platforms and stage sets, whether in medieval churches or in Mesoamerican *teocalli* patios, were often used in similar ways. The worship of the Aztec gods was high theater, a dramatic event with ritualized choreography, and just as theatrical as the late medieval Mass and the many processions throughout the year with the host, relics, and statues." (2004: 190).

²⁸ Con la excepción, arriba mencionada, de Muñoz Castillo y la vertiente que propone.

más, durante la segunda mitad del XIX. Hacia fines de la década de los 1930, Georges Raynaud, insatisfecho con la versión al francés de Brasseur, realizó una nueva traducción.³⁰ De esta traducción francesa surgió la versión española de Cardoza y Aragón (1972).³¹

Es común que cada una de las versiones se haya acompañado de estudios que, en gran parte, suelen seguir las intuiciones de Raynaud o Monterde, y que incluyan apreciaciones sobre el descubrimiento del texto, el estilo, el origen prehispánico y discusiones sobre la pertinencia del título o el significado de la pieza. Especial mención merecen los trabajos de Mace (1967, 1970) y de Acuña (1975), que discurren sobre una larga serie de cuestiones relativas a las condiciones de recuperación del drama, y sobre asuntos relacionados con problemas históricos, geográficos o culturales que contribuyan a la comprensión del texto.

Motivos semejantes guían a Padial Guerchoux y Vázquez-Bigi (1991), en la traducción al español y estudio del *Rabinal Achí*, al cual rebautizan como *Quiché Vinak*, en atención, de acuerdo con los autores, a lo que la misma pieza sugiere. Entre otros temas de discusión presentados por los investigadores -acercamientos de tipo histórico, simbolismo religioso, etc.-, se emprende el análisis del, en su opinión, *Quiché Vinak*, en relación con la tragedia griega según los postulados aristotélicos. Resulta útil observar el

²⁹ Landa, 1994. La primera edición parcial de la obra de Landa en español y francés se hizo en París en 1864.

³⁰ "El Rabinal Achi se volvió célebre en 1862, fecha en la cual el abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, su descubridor, lo publica por primera vez [...]. Habrá que esperar más de sesenta años para que otro erudito, Georges Raynaud, revise a su vez la traducción. Ello no obstante, y a pesar del papel de pioneros que han jugado dos franceses en su descubrimiento y su difusión, ese texto es hoy por hoy inaccesible en francés: la edición princeps de Brasseur [...] no puede consultarse más que en la Biblioteca Nacional de París; en cuanto a la versión francesa de Raynaud (que fue punto de partida de la primera versión en español de 1928), ella ha permanecido inédita y el manuscrito sigue siendo hasta el día de hoy inencontrable." (Breton, 1999: 13).

³¹ "La mayor parte de las ediciones existentes del *Rabinal Achi* no harán más que retomar, adaptándola o traduciéndola a otras lenguas, esta última versión [la de Raynaud]: Raynaud & Cardoza y Aragón (1953, 1972), Monterde (1955, 1963, 1980), Palm (1961), Leinaweaver (1968). Otras son revisiones directamente inspiradas en la traducción de Brasseur: Villacorta (1942), Padial Guerchoux & Vázquez Bigi (1991) y, en una versión inglesa abreviada, Ballantine Irving (1985). En fin, conviene señalar las obras publicadas, en español, por Baudissone (1944) y Montalbán (1929, 1945), y en serbocroata, por Acuña (1982)". (Bretón, 1999: 26).

modo de estudio de la pieza, desde este punto de vista, si tomamos en cuenta que ya desde Boturini, cuando se habló del "teatro náhuatl", la idea de semejanzas entre la producción dramática prehispánica y la griega se mencionaba, y está presente en muchos de los estudios que se han acercado a lo que llamamos *Rabinal Achí* o *Quiché Vinak*.

En 1994, Alain Breton publicó la edición facsimilar, la transcripción, el estudio y la traducción de lo que se conoce como el "Manuscrito Pérez" versión fechada en 1913 del *Rabinal Achí*. El riguroso y pulido trabajo de Breton constituye, por supuesto, una valiosa aportación para el conocimiento de la evolución de esta pieza, sus versiones e interpretaciones. Por otra parte, poco se ha hecho en torno al "teatro maya" prehispánico o antiguo (siglo XVI). El trabajo más completo se debe a René Acuña y, en opinión del investigador, es el resultado "[...] de una primera excavación y reconstrucción tentativas [...]" debida a los innumerables problemas, sobre todo de orden lingüístico.³²

En vista de los trabajos y las opiniones que hemos revisado, de manera general, habría que considerar tanto la pertinencia, como el modo de hablar de los recursos de lo que puede tener "elementos teatrales", de acuerdo con quienes avalan la idea de su existencia, entre los pueblos prehispánicos de mesoamérica. Quizá una manera funcional de enfrentar el tema sería la consideración del asunto como "espectáculo", entendido como "[...] todo aquello que se ofrece a la mirada. 'El espectáculo es la categoría universal bajo cuyas especies es visto el mundo' [...]."³³ Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de las artes de la representación (danza, ópera, cine, mimo, circo, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales), en resumen, a todas las *cultural performances* de las cuales se ocupa la etnoescenología.³⁴ La etnoescenología, por su parte, conciente de la "deriva" a la que la puede llevar "[...] el

³² Acuña, 1978: 13.

³³ Barthes, 1975: 179, citado por Pavis 1998: 178.

infinito de las actividades humanas [...] sugiere la opción de interesarse por fenómenos que impliquen los siguientes criterios: formalización estética de un acontecimiento, ficcionalidad, placer lúdico, gratuidad de la acción."³⁵ Señalado lo anterior, en rigor, ocuparse de una ceremonia litúrgica como espectáculo, propio del estudio de la etnoescenología, se vería obstaculizada por no asumir tres de los cuatro criterios de la orientación etnoescenológica: "ficcionalidad, placer lúdico, gratuidad de la acción." El camino, entonces, parece cerrarse y no ser pertinente tampoco en el campo de la Antropología Teatral ni en el del Preteatro, ocupadas en un objeto que en el primer caso sí debe estar definido como teatral y, en otro, que prefigura al objeto teatro.³⁶

Quizá, entonces, una de las vías posibles consistiría en observar en las ceremonias litúrgicas aquellos elementos que evocan los recursos del teatro, pero con la claridad de que no son en ellos mismos "espectáculo", en los términos en que antes se ha asentado,³⁷ sino que se trata, en todo caso de ceremonias sociales, en el sentido en que lo explica Duvignaud:

[...] por cercanos que se encuentren la ceremonia social y el aparato ceremonial del teatro, las situaciones que determinan son radicalmente distintas; allá, la situación se proyecta, se lanza hacia la acción; aquí, la situación se encierra en una contemplación, una visualización que, como todo espectáculo concertado, es una prisión, un "universo concentracionario", ya que el hombre dice su acción sin acentuar y define en símbolo lo que, en los verdaderos ritos sociales, se realiza en cambios. La intervención de la sociedad o del grupo en la vida social es el final

³⁴ Pavis, 1998: 179.

³⁵ Pavis, 1998: 191.

³⁶ Véase Pavis, 1998: 43-47 y 355

³⁷ Amorós y Díez Borque en su *Historia de los espectáculos en España*, aclaran en la introducción a su trabajo: "Pero no se entiende, de modo particular, a 'formas espectaculares' del ceremonial religioso y litúrgico, del protocolo y la etiqueta, de la fiesta y celebración familiares, etc., que por su intencionalidad primera llevan a otros terrenos con compleja articulación de práctica y espectáculo, rito y creencia, vida individual y colectiva, etcétera." (1999: 14).

necesario de la ceremonia social. En la ceremonia dramática, esa intervención, retenida, diferida sin cesar, se expresa en símbolos, en imágenes. El arte nunca llega a transformar al mundo, la estética se despliega en puros significados.³⁸

Desde esta perspectiva, se podría volver, por ejemplo, particularmente, sobre los trabajos de Johansson (1992a y b) y Toriz (1993) y sus discursos sobre "ceremonias sociales", noción que ellos no emplean, pero que están trabajados con términos teatrales como "actores", "espectadores", "escenarios", "vestuario", "maquillaje", "acción", "utilería", "personajes", entre otros, y observar entonces, con la distancia pertinente respecto de lo teatral, la diversidad de sitios, naturales o contruidos, en donde podían tener lugar los ritos; la multiplicidad de trajes rituales, maquillaje y tocados y su abigarramiento; la complejidad de música, danzas, movimientos y textos que se enunciaban y entonaban; la variedad y riqueza de los objetos litúrgicos; la preparación física y psicológica con la que se integraban en el rito los sujetos de los sacrificios, cuando los había; y el sentido religioso con el que participaba la comunidad en estos actos. Recordemos, además, y a manera de conclusión, que todo el aparato material de estas ceremonias sociales, en principio, debía cumplir con altos criterios de ejecución artística, en relación a lo cual señala Soustelle, al hablar de la civilización azteca:

La vida civilizada, que es por excelencia la de las clases superiores, se sitúa en un ambiente al cual las artes dan una cualidad, un refinamiento que recuerdan la antigua edad de oro tolteca. La cultura mexicana no concebía "el arte por el arte". La escultura, la pintura, la orfebrería, el arte del mosaico y de la pluma, el del miniaturista, contribuían a expresar las creencias o las tendencias profundas de la época, a marcar los grados de

³⁸ Duvignaud, 1966: 17.

la jerarquía, a rodear las actividades cotidianas de formas tradicionalmente apreciadas.³⁹

³⁹ Soustelle, 1984: 228.

Capítulo III. Fiestas y teatro en Nueva España en el siglo XVI

1. La fiesta de Corpus Christi en la Ciudad de México

La primera Acta del Cabildo de la Ciudad de México en donde aparece noticia de la intervención de la ciudad en la organización de la fiesta de Corpus Christi¹ procede del 24 de mayo de 1529.² Esto no indica, necesariamente, que esa fuera la primera vez que el Cabildo se ocupara de esta tarea.³ Recordemos que en el Acta del 30 de junio de 1567,

¹ Corpus Christi es una de las fiestas movibles del calendario eclesiástico. Ésta, junto con la Septuagésima, el Miércoles de Ceniza, la Semana Santa, la Ascensión, Pentecostés y el Domingo de la Santísima Trinidad, entre otras, se llevan a cabo cada año en relación con el día en que se festeja la Pascua de Resurrección. "El Domingo de Pascua es el primer domingo después de la primera luna llena posterior al 21 de marzo. Por esto, la fecha más temprana posible para la Pascua es el 22 de marzo y la más tarde el 25 de abril. Esta fecha fué (sic) fijada desde el Concilio de Nicea en 325." ("Diccionario católico", 1958: 230). Dentro de la serie de fiestas movibles, la fiesta de Corpus Christi sería la tercera después de Pascua, en donde el orden es: Pentecostés, séptimo domingo después de la Pascua; la Santísima Trinidad, primer domingo después de Pentecostés; y Corpus Christi, primer jueves después del domingo de la Santísima Trinidad. Así pues, Corpus Christi ocurre cada año, un jueves entre fines de mayo y la tercera semana de junio, aproximadamente. La fiesta celebra la institución de la Eucaristía, sacramento y sacrificio en donde Cristo se ofrece al ser humano y a Dios Padre, en las apariencias de pan y vino. La Eucaristía es una de las fiestas más importantes del calendario eclesiástico y se estableció en 1264 por el Papa Urbano IV.

² LAC, I: 208.

³ Parece difícil localizar, si es que es posible, la primera celebración y procesión de Corpus en Nueva España. Motolinía declara que "San Francisco fue la primera iglesia de toda esta tierra, y adonde primero se puso el sacramento [...]" (Motolina, 2001: 154). Apoyado en Motolinía, Mendieta señala: "La primera iglesia que hubo en todas las Indias de lo que se llama Nueva España y Perú, fue la de San Francisco de México, la cual se edificó el año de mil quinientos veinticinco [...]. El mismo año de veinticinco se puso en aquella iglesia el Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Y para esta solemnidad (como era razón) se buscaron todas las maneras posibles de fiesta, así en ayuntamiento de gentes, sacerdotes, españoles seglares y indios principales de toda la tierra comarcana, como de atavíos, ornamentos músicas, invenciones, arcos triunfales y danzas [...]. Y de aquí tomaron ellos [los indios] ejemplo para celebrar después de cristianos las festividades de Nuestro Señor y de sus santos con el aparato y suntuosidad que por ventura adelante se tocará, mayormente en la fiesta de Corpus Christi. En los tres años primeros o cuatro después que se ganó la ciudad de México, no hubo Sacramento sino en sola la iglesia de San Francisco, y después el segundo lugar en que se puso fue en Texcuco. Y así como se iban haciendo las iglesias de los monesterios, iban poniendo el Santísimo Sacramento, [...]" (Mendieta, 1997: I, 369-370). Más adelante, en el capítulo XIX del libro IV, cuando habla del modo en que los indios celebran las fiestas cristianas, en particular la de Corpus, no señala ninguna fecha conectada con las primeras procesiones de Corpus (Mendieta, 1997: II, 97-101). En relación con la fiesta de Corpus Christi, Joaquín García Icazbalceta señala: "No puede caber duda de que quedaría establecida luego que se fundó la nueva ciudad; pero la primera mención que encuentro de ella está en el Acta del Cabildo de 9 de enero de 1526. Ese día se presentaron los sastres pidiendo un solar para edificar á su costa una ermita y un hospital en que se alberguen los pobres, y de donde 'saliesen con sus oficios el día de Corpus Christi' lo cual da á entender que ya desde antes se acostumbraba hacer la procesión." (García Icazbalceta, 1896b: 343). El Acta a que alude Icazbalceta es la siguiente: "Este dicho dia de pedimento de Francisco de Olmos e Juan del Castillo alcaldes de los sastres de esta Cibdad los dichos señores les hizieron merced de dos solares que son en esta cibdad en la calle que va a las Atarazanas fuera de la traza para en que dixeron que querían hacer a la hermita de la adbocacion, el Señor San Cosme e San Damian e San Amaro e un espital á su costa donde se alberguen pobres e miserables personas que tuviesen necesidad e para de donde saliesen sus oficios el dia de Corpus-Cristi los quales dichos solares dijeron que les daban e dieron sin perjuicio de tercero con tanto que empiecen luego a poner por obra la dicha hermita e ospital e les mandaron dar el titulo de ellos en

el Cabildo se propuso poner en orden sus archivos y pidió, entre otros asuntos, que los papeles de la ciudad que obraran en poder de los regidores fueran entregados al Cabildo a fin de proceder a su cuidado y organización.⁴ Aun cuando en España la tarea de organizar la fiesta de Corpus Christi le correspondía al Cabildo de la ciudad -desde

forma". (LAC, I: 58). Mediante esta Acta es posible suponer, aunque no asegurar como lo hace Icazbalceta, que antes de 1526 ya existiera en Nueva España la costumbre de la procesión del Corpus. El eminente estudioso continua diciendo: "Para salir en ella estaban reunidos los concejales en la iglesia mayor el 31 de Mayo del mismo año, cuando recibieron la carta de Cortés en que les avisaba su regreso de la expedición de las Hibueras, [...]" (García Icazbalceta, 1896b: 343). Icazbalceta se apoya en el siguiente documento del 31 de mayo de 1526 del libro de Actas: "Este día los muy nobles Señores Alonso de Estrada é Rodrigo de Albornoz thenientes de Governador e los Señores Justicia e Regidores de esta cibdad que estaban en la Iglesia de ella para salir con la procesion dixeron que por quanto aquella ora avian recibido una carta del Señor Governador Hernando Cortés e de su buena llegada al puerto de S. Juan Chlachicueca [...]" (LAC, I: 73). Lo cual efectivamente habla de una procesión, posiblemente de Corpus Christi, el 31 de mayo, fecha en que en ese año tuvo lugar la celebración. Aunque la iglesia de San Francisco, como hemos visto, había instalado el Santísimo Sacramento en 1525, Icazbalceta supone que esta procesión salía de Catedral (la antigua Catedral de México), cuya construcción pudo haber tenido lugar entre mayo de 1525 y enero de 1526. En ella, indica Icazbalceta, se llevaron cabo los lutos, en 1525, cuando estando Cortés en las Hibueras, el gobierno de México lo dio por muerto: "[...] y después que aquellas nuevas [la muerte de españoles en Xicalango] supo Ordaz, se volvió a la Nueva España y sin desembarcarse en tierra escribió al factor, con unos pasajeros, que tiene por cierto que Cortés es muerto; [...] y de que el factor vio la carta de Ordaz la anduvo mostrando en México a unos, y otro día se puso de luto e hizo hacer un túmulo y monumento en la iglesia mayor de México en que hizo las honras por Cortés [...]" (Díaz del Castillo, 1976: 491). Al documento de Icazbalceta arriba mencionado, el investigador añade la información que había publicado en 1877: "El 31 de Mayo de 1526, estando los concejales en la iglesia [catedral] para salir en la procesión del Corpus, les llegó la carta de Cortés en que les avisaba su arribo a Veracruz [...]" (García Icazbalceta, 1896a: 411). Posiblemente apoyado en Icazbalceta, Luis González Obregón dice que "La primera procesión [de Corpus] de que tenemos noticia impresa, es la que iba a salir de la Catedral el 21 de mayo de 1526, en los instantes en que recibió el Ayuntamiento la carta de Cortés anunciando su regreso de las Hibueras." (González Obregón, 1979: 447), aunque no señala su fuente. La procesión de Corpus de 1526 habría tenido lugar el 31 de mayo, como indica Icazbalceta, el libro de Actas, y confirman Tremendo y Pompa y Pompa (1992: 44), y no el 21 como señala González Obregón, y con la cual coincide Ramos Smith "Esta fiesta de *Corpus Christi* fue de muy larga tradición; la primera se celebró el 21 de mayo de 1526 [...]" (Ramos Smith, 1990: 23). La carta de Cortés, del 24 de mayo de 1526, a la que se refieren Icazbalceta y González Obregón, recibida en México el 31 del mismo mes, no contiene ningún dato sobre la fiesta de Corpus (LAC, I: 73 y Martínez, 1990: 368-369). Así pues, si la Catedral estaba en funcionamiento en 1525, es posible que la primera procesión de Corpus, saliendo de ella, se programara en 1526, habiendo festejado la instalación del Santísimo Sacramento, no sabemos si con procesión, en San Francisco, un año antes, en 1525. Antes de esta fecha, por información de Mendieta, no había en México iglesia edificada, ni, suponemos, custodia con el Santísimo Sacramento, lo cual hace difícil pensar en la procesión. El Acta del 9 de enero de 1526, citada por Icazbalceta, sólo habla de que de la ermita que pretenden construir los sastres puedan salir los oficios el día de Corpus, aunque de ello no se deduce necesariamente que hubiera procesiones en México antes de esa fecha. Así pues, los textos de Icazbalceta y González Obregón sitúan la primera procesión de Corpus en la Ciudad de México, al año siguiente de la colocación del Santísimo Sacramento en la iglesia de San Francisco y, lo que sería más importante, de la regularidad del servicio religioso en la "vieja" Catedral y, suponemos, de presencia del Santísimo Sacramento ya también desde 1525, y sitio desde el que normalmente saldría la procesión, a lo largo de todo el siglo XVI. Esto apoyaría el año de 1526, como el de la primera procesión, de la cual tenemos noticias certeras a partir de 1529. Mindek asegura que hubo fiesta de Corpus en la ciudad de México desde 1524 sin indicar el origen de su dato (Mindek, 2001: 54), y Pastor, sin ofrecer su fuente, dice: "Al parecer, la primera fiesta de Corpus Christi que se realizó fue en Tlaxcala en 1536." (Pastor, 2004: 268).

⁴ LAC, VII: 357.

las primeras noticias que tenemos de la celebración de la fiesta en la península ibérica en la segunda mitad del siglo XIV-, probablemente, en México, esta responsabilidad no estuviera incluida, inicialmente, como competencia del Cabildo -cuya labor se inicia en 1524- sino hasta 1529.⁵ Esto, aunado a los avatares del tiempo, y a la tarea burocrática que implica la organización de archivos, puede haber contribuido a la desaparición de algunos documentos tanto anteriores como posteriores a 1567, y con ellos, información sobre la fiesta. Por otra parte, los vaivenes económicos y políticos (la supresión de encomiendas formulada por las leyes de 1542 y el descontento que provocaron entre la población española en 1544), las guerras internas (la del Mixtón de 1540 a 1542), la terrible epidemia de 1545, entre otros conflictos por los que pasó el virreinato y el gobierno de la ciudad, también podrían explicar que hubiera años en donde la fiesta, a pesar de su importancia para el gobierno de la capital y de la Nueva España, no se hubiera llevado a cabo.⁶ No olvidemos, sin embargo, que la celebración de la fiesta de Corpus Christi en México se concebía como un acto de extrema importancia para la vida espiritual y política de la comunidad, la española particularmente, y era, desde su perspectiva, por supuesto, fundamental en la educación cristiana del indígena.⁷

El Acta con que se abre la historia de la celebración de Corpus por parte del Cabildo de la ciudad de México, parece sugerir que no se trata de la primera vez que se organiza la fiesta en la capital de Nueva España, recordemos el Acta del 31 de mayo de 1526. No creo, por otra parte, que el documento de 1529 sea un "Acta Fundadora" ya

⁵ La primera Acta de Cabildo conservada es del 4 de marzo de 1524. Un primer Cabildo, provisional, entró en funciones a partir de la salida de Cortés hacia las Hibueras ese mismo año. En el curso de ese año ya aparecen los puestos de Alcalde Mayor, Tesorero de la Real Hacienda y Contador como lugartenientes de Hernán Cortés, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, así como Alcaldes Ordinarios y Regidores. (Porrás Muñoz, 1982: 138).

⁶ Entre 1529, fecha de la primera Acta de Cabildo que registra la organización de la fiesta, y 1600, la procesión de Corpus y sus actividades se regularizan a partir de 1571, con la única excepción en este periodo (1571-1600) de 1584. Antes, las Actas no dan indicios de la festividad en los años 1530, 1532, 1539, 1543 y 1544, 1546 a 1548, 1550 y 1551, 1553 y 1554, 1558, 1560 y 1561, 1563, 1567, 1568 y 1570. Las décadas más escuetas en cuanto a información sobre la celebración de la fiesta son, como vemos las que corren de 1541 a 1570. Esto no indica, por supuesto, que la celebración no haya tenido lugar, observemos que tenemos información de que se llevó a cabo de modo casi ininterrumpido entre 1529 y 1540, lo que habla de la incorporación de la fiesta en la vida religiosa y ciudadana y del sostenimiento de la tradición en fecha muy temprana en la naciente Nueva España. La ausencia de información puede deberse pues, entre otras causas, a la efectiva suspensión de la fiesta, posiblemente por razones de orden económico, como estuvo a punto de suceder en otras ocasiones o, simplemente, a la pérdida de los documentos del Cabildo que consignen las celebraciones, como hemos apuntado.

⁷ Véanse Mendieta, 1997: II, 97-101, y Motolinia, 2001: 72-78.

que mediante ella se obliga a los distintos oficios de la ciudad a "salir como es uso y costumbre". El texto no parece referirse al "uso y costumbre" europeos, sino, quizá, al "uso y costumbre" novohispanos, pues ataca el problema del lugar que cada grupo de los variados oficios, activos en la Ciudad de México, que formaban parte de la procesión, debía llevar. Sitio que, según parece, establecía el Cabildo de acuerdo con la jerarquía económica y social, en la sociedad novohispana, de los grupos participantes.

A lo largo del siglo XVI, en general, la celebración se fue haciendo más compleja en la medida en que se introdujeron elementos que al mismo tiempo que la embellecían y contribuían en los aspectos espectaculares, fortalecían la solemnidad y la grandeza religiosa del acto. Esto no implica, sin embargo, que año tras año, la fiesta hubiera ido acumulando una fastuosidad de la cual no se pudiera prescindir. La falta de información sobre si hubo o no fiesta algunos años, así como, en otros años, las discusiones en Cabildo sobre los elementos espectaculares por contratar, su costo y su pertinencia, son una pequeña muestra de las dificultades de una sociedad que se construye y que, así como pasó por periodos de cierta bonanza económica, también la desbordaron las carencias.

La celebración de la fiesta en la ciudad de México, en el siglo XVI, se podría dividir en dos grandes etapas. La primera que correría de 1529 hasta 1563, y la segunda que iría de 1564 hasta 1600. Los cambios que registran las Actas de 1564 en relación con la celebración de las fiestas de Corpus no dejan de ser uno de los reflejos de las transformaciones que vivió la sociedad novohispana a partir de mediados del siglo XVI, entre los más importantes: la acelerada y significativa "[...] disminución de la población indígena y la centralización del creciente del poder de la corona [...]",⁸ el

⁸ Moreno Toscano, 1977: 65. Véase también Moreno Toscano, 1977: 62-69.

aumento de la población española,⁹ y cierto auge de la economía, entre otras razones, por la producción de plata.¹⁰

Entre 1529 y 1564, las Actas ofrecen la imagen de una fiesta simple, solemne y obligatoria, sin gran aparato espectacular. Durante este primer periodo, podríamos decir de institucionalización de la fiesta en Nueva España, las autoridades civiles, principales encargadas de la organización -y, en este momento, de una escasa inversión económica-, junto con el Cabildo eclesiástico, insisten en varios aspectos protocolarios y de organización. Entre otros, uno de los más importantes que repiten las Actas casi año tras año se refiere al sitio que deben ocupar dentro de la columna de la procesión los diversos oficios, posición que parece haber dependido de la posición social y económica del gremio. Ese lugar era decidido por el Cabildo y estaba al cuidado de un comisario que vigilaba el cumplimiento del orden, posición que generó, por supuesto, disgustos entre los gremios, y orden que el Cabildo insistía en respetar. Otras cuestiones, en esta primera etapa, giraban en torno a la hora en que tenían que estar presentes los gremios, al frente de la Puerta del Perdón de la Iglesia Mayor, antes de iniciar la procesión, los objetos de culto y de identidad gremial que debían llevar los participantes y la obligación de los individuos de marchar con los miembros de su gremio y no con los de la cofradía a la que pertenecían; el itinerario de la procesión; la preeminencia de los miembros del Cabildo en llevar las varas del palio bajo el cual avanzaba en andas la custodia con el Santísimo Sacramento, y su obligación de asistir a la fiesta.

⁹ Los españoles de "[...] unos 2 000 hacia 1530, después aumentaron, con el descubrimiento de las minas. Es probable que para mediados del siglo XVI hubiera en la Nueva España unos 10, 000, entre conquistadores armados y de misión espiritual, eclesiásticos, administradores y funcionarios reales." (Hernández Chávez, 2000: 63).

¹⁰ Hernández Chávez señala: "La producción de la plata aumentó a partir de 1540; su auge fue tal que la moneda acuñada en México en la década de 1550 pasó de una media anual de 1.5 millones de pesos a 3 millones hacia 1580 y a 4.5 millones a principios del siglo XVII. La producción de plata hizo de México el primer productor mundial del siglo XVI." (2000: 70). En relación con el comercio con España, Calderón comenta: "En el periodo 1542-1570 los precios del ganado se estabilizaron en un nivel ínfimo lo que hizo costeable una exportación considerable de cueros a España; en el decenio 1551-60 empezaron a producir cantidades crecientes de plata los centros mineros recién descubiertos de Zacatecas (1546), Parral (1547) y Pachuca (1552); en 1555 Bartolomé de Medina descubrió el beneficio del patio que elevó de golpe la producción argentífera; en 1561 Ledesma descubre las propiedades colorantes del añil, que reemplaza de inmediato a exportar; en ese mismo año se regulariza el sistema de convoyes y en 1568 comienza el auge de la grana." (1988: 551).

Para la ciudadanía, en general, sus obligaciones se concentraban en limpiar y adornar las calles que recorría la procesión, colgar tapices en ventanas y balcones y, probablemente, cubrir el suelo de la calle con hierbas frescas y aromáticas - entre ellas la juncia-, y, algunas veces, colocar toldos en ciertos tramos sobre la calle. Otros años, se indica la prohibición de usar máscaras y de circular con caballos o mulas por las calles por donde avanzaba el cortejo.¹¹ Una prohibición, para los ciudadanos varones que no formaran parte de la procesión, consistía en que no podían presenciar el acto desde las ventanas, hecho que nos lleva a suponer que en la procesión sólo intervenían hombres. El incumplimiento de las disposiciones del Cabildo implicaba sanciones económicas para los transgresores en cualquiera de los renglones antes mencionados.

En el aparato de la fiesta, la procesión era de importancia capital, y debían participar, como hemos dicho, de manera obligatoria, las autoridades religiosas, las civiles, las distintas cofradías y los oficiales y trabajadores de los diversos oficios. El lugar social, económico y político de cada grupo, determinaba el sitio que ocupaba en el desfile, de manera que a quien estuviera más cerca del palio y la custodia se le reconociera superioridad sobre quienes le precedían. El elemento fundamental y principal en la procesión era, al final de la columna formada por los gremios, una custodia con una hostia consagrada que se llevaba en andas bajo un palio cuyas varas eran sostenidas por las dignidades más altas de la jerarquía política y religiosa de la ciudad.

En la capital de Nueva España, lo común era que quienes abrían la procesión fueran los indios, el estrato más desfavorecido, a quienes seguían, los distintos "oficios mecánicos", es decir, en general, las distintas agrupaciones de artesanos que trabajaban en la ciudad. Aun cuando la organización gremial no fue oficial en Nueva España sino

¹¹ Quizá, entre otras razones, el uso de máscaras estaba prohibido porque, como señalan las constituciones sinodales de Ávila de 1481, los hombres "[...] pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y desonestas de dicho y de fecho, con que nuestro Señor es ofendido, y provocan a las gentes más a lascivia y placer que a compunción y contemplación, las cuales devían ser muy ajenas de toda casa de oración y del officio divinal." (Pérez Priego, 1997: 213). Las mulas y los caballos estorbaban el cortejo y ensuciaban la calle.

hasta principios de la década de 1540, autorizados por las ordenanzas durante el gobierno de Antonio de Mendoza,¹² las Actas sobre el Corpus informan de asociaciones de artesanos, con oficiales, y podemos suponer, ya en funciones y con responsabilidades, en 1529.¹³ El orden de los gremios dentro de la procesión, como se ha dicho, dio lugar a inconformidades entre los distintos grupos.

Entre ellos los más importantes, y en pugna por sitios honoríficos dentro de la procesión, en este primer periodo, eran el gremio de los armeros y el de los sastres. La jerarquía que les otorga el Cabildo en los primeros tiempos del virreinato, sugiere, por un lado, una sociedad aún muy militarizada, atenta a la conservación y buen estado de los instrumentos de la guerra y, quizá, en el caso de los sastres, a un gremio poderoso ligado de manera preponderante a la clase en el poder que busca desarrollar, en el mundo conquistado, un sentido urbano, cortesano, renacentista, y la necesidad de poseer atuendos que distinguieran su jerarquía social, los rasgos externos de su identidad, y su diferencia, en este sentido, en relación con la masa indígena. Los sastres, además, como hemos visto, son los primeros que en las Actas del Cabildo, son mencionados en relación con las procesiones de Corpus, fiesta en la que parecían estar especialmente interesados.

Así en el Acta de 1529, el Cabildo decide que la preeminencia de marchar junto al arca sea para el gremio de los armeros, frente a los cuales irán los sastres. En 1533, aún se mantiene el privilegio de ambos gremios y el tercer sitio se le concede a los plateros.¹⁴ A los plateros les correspondía llevar la imagen de San Hipólito, como

¹² "Los primeros fueron los de sederos establecido en 1542, bordadores en 1546, maestros de escuela en 1548, silleros, guarnicioneros de sillas y aderezos de caballos en 1549, cordoneros en 1550, doradores y pintores en 1557 y zapateros en 1560." (Calderón, 1988: 398).

¹³ Sobre los maestros, oficiales y aprendices de los oficios véase Calderón, "Artesanía e industria", 1988: 396-430.

¹⁴ El Acta señala el siguiente orden en la salida de la Iglesia Mayor: 1. oficios y juegos de indios, 2. hortelanos, 3. gigantes, 4. zapateros, herreros y caldereros, 5. carpinteros, 6. barberos, 7. plateros, 8. sastres, 9. armeros. (LAC, III: 40). De acuerdo con Shergold, en España, hacia fines del siglo XVI y en el siglo XVII era común que las figuras de gigantes tomaran parte en la procesión de Corpus (1967: xxi) y posiblemente "These figures [se refiere a águilas y dragones de utilería] animated by these men from within, were large structures of painted canvas on a wooden frame, and may be compared with the giants and the dragon, or 'tarasca', of the later Corpus festivities." (1967: 54). Sobre los gigantes, Wardropper comenta, basado en la obra de Juan de Zabaleta *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1654-59): "Las demás figuras fantásticas que participaban en las procesiones tendrían también alguna interpretación simbólica. A la Labradora [...]"

sabemos santo patrono de la Ciudad de México, cuya fiesta se celebraba el 13 de agosto -particularidades que veremos más adelante-, día especialmente festivo para los españoles, pues en esa fecha se conmemoraba la caída de Tenochtitlan y la victoria española sobre los indígenas.¹⁵ En 1537, los plateros obtuvieron, por la razón antes mencionada -aunque cabría considerar también el inicio del despliegue de la explotación de la plata-, el privilegio del Cabildo para ocupar el primer puesto junto al Santísimo Sacramento "de aquí adelante perpetuamente para siempre jamás".¹⁶

la impresionaron mucho los gigantes, que se despedazaban al llegar a la taberna de David. La villa de Madrid sentía igual orgullo que ella. Cuando hubo de decidirse a gastar, en 1628, 12.372 reales para comprar vestiduras de los diez gigantes ('jocho grandes y dos pequeños!'), declaró oficialmente que todas las danzas, la de los gigantes es la 'que más luce y alegra'. Aun los jóvenes mundanos de Zabaleta, que no habían hecho caso a la Tarasca, se detuvieron a mirar los 'gigantones', aunque no sabían por qué figuraban en la procesión.

¡Ah, si ellos supieran reparar en ellos vieran la ceniza que les ponen en la frente de los gigantes!
[Zabaleta, 1983: 287] Los gigantones van en la procesión danzando en señal de que todo se rinde al verdadero Dios. ['Dios verdadero' en Zabaleta, 1983: 288].

Pfandl parece que está de acuerdo con Zabaleta en esto: eran símbolos figurativos del Cristo vencedor, y llevan como trofeos de su victoria emblemas de la Muerte, el Pecado, el Mundo y el Infierno." (1953: 38-39). Tanto en el caso de Shergold como en el de la fuente de Wardropper hay que notar que se refieren a la presencia de "gigantes" a fines del siglo XVI y en el XVII. La primera mención de "gigantes" en la procesión de Corpus en Nueva España, en las Actas de Cabildo es de 1533 (10 de junio. LAC, III: 40), después, en el siglo XVI, los encontraremos regularmente a partir de 1593, lo que coincide con la opinión de Shergold. Pienso, no obstante, que aunque parece que hay noticias sobre "gigantes" en las procesiones de Corpus en Nueva España antes que en la península es evidente que su procedencia sea española. Me parece útil mencionar que Covarrubias en la entrada "gigante" de su *Tesoro...* apunta: "Pero hoy en día, los descubridores de las Indias, han hallado una tierra que llamaron de los Gigantes, por haber en ella hombres disformes en estatura, y cuentan que cogieron a uno de los españoles y le echaban de uno a otro, recibéndole en las manos, jugando con él un corro dellos a las bonitas, como si fuera pelota. Bien es verdad que como tenemos dicho, podemos llamar gigantes metafóricamente a los soberbios desalmados, blasfemos, tiranos y hombres sin Dios y sin conciencia, por ser hijos de la tierra y no considerar que hay Dios en el cielo." (1995: 588-589). La opinión de Covarrubias podría sumarse a la idea del "gigante" en la procesión de Corpus, como un ser 'sin Dios' que finalmente reconoce la grandeza divina, además de mencionar uno de los mitos sobre seres fantásticos en el mundo americano. En la fiesta de Corpus Christi en la Ciudad de Puebla, según García Celestino, los "gigantes" se mencionan por primera vez, en las Actas de Cabildo del siglo XVII, aunque la celebración se llevaba a cabo desde 1545. Véase García Celestino, 2000: 178.

¹⁵ Cortés narra el suceso, y el día es el de la captura de Cuauhtémoc "[...] y así, preso este señor, luego en ese punto cesó la guerra, a la cual plugo a Dios Nuestro Señor dar conclusión martes, día de San Hipólito, que fueron 13 de agosto de 1521 años." (Cortés, 1983: 162). "Setenta y cinco días, según el cómputo del propio Cortés, o noventa y tres, de acuerdo con los cálculos del cronista Bernal Díaz del Castillo, había durado el asedio de la capital indígena, dejando una mole informe de millares de cadáveres pestilentes en la laguna, en las calles y en las acequias, y los edificios en ruinas." (Porras Muñoz, 1988: 15).

¹⁶ LAC, IV: 84-85. Calderón, quien cita a Hamilton como la fuente más confiable, sugiere que las "[...] importaciones españolas de oro y plata provenientes de Nueva España [...]" aumentaron de 12, 561.7 kilos en el periodo 1531 a 1535, a 64, 948.2 kilos en el de 1536 a 1540 (Calderón, 1988: 360), y señala: "La suntuosidad y los gastos de las fiestas de los santos patronos estaban en relación directa con la riqueza de la cofradía, pero siempre eran lucidas aún en el caso de las más pobres. Los más ricos eran los plateros, quienes habían denominado a su gremio del "Noble Arte de la Platería", por ello su cofradía participaba destacadamente en las fiestas públicas y desde 1573 ocupaba, a pesar de la prohibición real a la platería en Indias, el primer lugar entre los gremios en las procesiones del Corpus." (Calderón, 1988: 410). Las

Otra cuestión que despertó desavenencias fue la relativa a quienes debían llevar las varas del palio que cubría al Santísimo durante la procesión. En la misma fecha temprana de 1533, las Actas señalan las diferencias que tiene el Cabildo con la instancia superior en las funciones de gobierno de la Real Audiencia.¹⁷ El Cabildo insiste en que en las ciudades de España es el Cabildo quien tiene preeminencia en llevar las varas y que esa costumbre es la que se debe seguir en México. Para ello, presenta a la Real Audiencia cédulas reales que conceden al Cabildo el privilegio y, por lo tanto, le piden que no intervenga en la decisión (Actas del 30 de mayo y del 6 de julio de 1533).¹⁸ Pese a ello, la Audiencia impone su voluntad: el palio deberá estar compuesto por ocho varas sostenidas por cuatro oidores y cuatro oficiales del rey, se aclara que en caso de que alguna de estas personas no pudiera estar presente, entonces el Cabildo podría decidir quienes serían los portadores (19 de junio de 1533).¹⁹ El Cabildo le escribe al rey para consultar el caso. Las Actas aluden a una respuesta real sobre el asunto hasta 1556 (1 de junio de 1556),²⁰ en donde se especifica que están obligados a llevar las varas: el Virrey, presidente y oidores de la Real Audiencia, oficiales propietarios del rey y, por último, los regidores. Los designados no pueden enviar representantes. No obstante la orden real, el Cabildo se ve en la necesidad, ahora, de insistir con el Virrey en que las autoridades de la Real Audiencia no cumplen con sus obligaciones. En 1562, el caso

prohibiciones a las que se refiere Calderón son las de 1526 y 1551, que reiteraban las de los Reyes Católicos que impedían que hubiera gremios de plateros en las Indias. Las disposiciones finalmente lo permitieron en 1559. (Calderón, 1988: 408). De acuerdo con esto, es casi seguro que la fecha que aparece impresa en la obra de Calderón, y que reproduzco más arriba: 1573, sea un error, y que se trate de 1537, fecha que coincide con la del Acta de Cabildo del 18 de mayo de ese año que es la que vengo comentando.

¹⁷ Sobre la Real Audiencia señala Hernández Chávez: "La gran institución colonial fue la Real Audiencia, siendo la primera la de Santo Domingo. En la Nueva España existieron dos, la de México –fundada en 1529- y la de Nueva Galicia –fundada en 1549-. [...] Las funciones de las Audiencias fueron la judicial –con independencia del virrey- y, como cuerpo colegiado, la administrativa, pues conocían, a petición de parte, las decisiones tomadas por el virrey. Adquirió así la función de control o vigilancia sobre la administración virreinal y, además, fue órgano de consejo del virrey en las juntas generales, donde sesionaba este con la Audiencia. / La lejanía de España y la difícil comunicación –pese a las flotas- dejaron en manos de las corporaciones superiores de la Nueva España márgenes de autonomía, aun respecto de las decisiones adoptadas en corte por el monarca. No es que el virrey o la Audiencia no respetaran los mandatos de la corona, por el contrario, su empeño fue buscar minimizar la oposición con que se topaban las decisiones del rey entre los diferentes estamentos del reino. Las Ordenanzas de Indias preveían esta situación y dejaban a los funcionarios reales la libertad de decidir: ejecutar, moderar o suspender temporalmente su mandato real." (Hernández Chávez, 2000: 76-77). Sobre este asunto véanse también "Las audiencias" en Calderón, 1988: 133-137 y "Gobierno y administración" en Ots Capdequi, 1982: 44-72.

¹⁸ LAC, III: 38.

¹⁹ LAC, III: 38-39.

²⁰ LAC, VI: 231-232.

vuelve a aparecer dentro de las tareas del Cabildo. La Audiencia no acata la orden real y se toma el derecho de decidir quien llevará las varas. El Cabildo vuelve a dirigirse al rey para conocer su opinión. En las Actas, no aparece información sobre la respuesta real y aparentemente el asunto no se vuelve a tocar en las reuniones de Cabildo. Podríamos suponer, entonces, que la orden de 1556 continuó siendo efectiva, por lo menos hasta fines del siglo XVI. Sin embargo, la ley 44 de la *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*, señala:

Encargamos á los Arzobispos y Obispos, que dexen á los regidores llevar el Palio del santísimo Sacramento en las fiestas del Córpus, y otras de solemnidad, como lo han acostumbrado. Y mandamos á los Oidores de nuestras Reales Audiencias, que nos les pongan impedimento, ni intenten contravenir á esta nuestra ley, aunque sea en las ciudades donde residiere la Audiencia.²¹

El hecho de que la ley fuera ratificada en cuatro ocasiones entre 1568 y 1600, es indicio de los frecuentes conflictos entre el Cabildo civil y la Real Audiencia en relación con la preeminencia de la decisión del Cabildo sobre este asunto.

Hacia la década de 1590, se habla nuevamente de las varas del palio y los miembros del Cabildo. Sin embargo, en esta ocasión parece que no se trata de las varas del palio del Santísimo con ocasión de las fiestas de Corpus Christi, sino de ceremonias particulares, con un aparato similar, que tenía lugar el tercer domingo de cada mes, probablemente a iniciativa de la cofradía del Santísimo Sacramento, y en donde, sin conflicto con la Real Audiencia, participaban los miembros del Cabildo.²² El hecho es que hacia fines de siglo (1 de junio de 1600),²³ el Cabildo no había logrado la preeminencia que deseaba tener en esta fiesta, en cuanto a la presencia física de sus

²¹ Esta ley fue dada por "D. Felipe II en Madrid á 19 de Diciembre de 1568. [Y ratificada] En Aranjuez á 15 de Mayo de 1576, y en Lisboa á 10 de Diciembre de 1581. [y por] D. Felipe III en el Pardo á 5 de Noviembre de 1600." (*Recopilación*, 1943: 640).

²² Según Pastor, la Cofradía del Santísimo Sacramento y Caridad junto con la de Nuestra Señora del Rosario eran "Dos de las más 'nobles', ricas y destacadas cofradías de la Ciudad de México [...]". (Pastor, 2004: 81).

²³ LAC, XIV: 119-120.

miembros al portar las varas del palio, pues las Actas vuelven a mencionar reuniones de miembros del Cabildo con el Virrey para tomar las decisiones sobre el caso. Parecería ser que sólo en la Octava, el Cabildo tomaba las decisiones, pues en Acta de 1588 (20 de junio) se obliga a los regidores a estar presentes para llevar el palio ese día.²⁴

Si bien, la celebración de Corpus era la fiesta religiosa más importante del año para el Cabildo, que invertía tiempo y dinero en ella, la batalla en torno a los portadores de las varas, sin embargo, parece ir más allá de la devoción religiosa y ser una manifestación de los conflictos entre autoridades en la naciente ciudad capital del virreinato. El Cabildo como institución al mando del gobierno de la ciudad, disponía, normalmente, en el terreno de las ceremonias oficiales, de dos ocasiones en el año para mostrarse públicamente: la fiesta de Corpus Christi y la fiesta de San Hipólito. En ambas fechas, el Cabildo debía participar en las procesiones. La manera de enfrentar la obligación se manifiesta de diferente manera. Si para la fiesta de Corpus el Cabildo, se sentía desplazado por la Real Audiencia y reclamaba su derecho a llevar las varas, para la fiesta de San Hipólito, como veremos más adelante, era sólo el Cabildo quien decidía sobre el hecho y, con bastante frecuencia, se suscitan discusiones dentro del Cabildo por la negativa de sus miembros para hacerse cargo de la alferecía de la fiesta, que implicaba, entre otras cosas, la organización y llevar el pendón con el escudo de la ciudad.

Ambas fiestas eran responsabilidad del gobierno de la ciudad y en el caso de las de Corpus la tarea era compartida con el Cabildo Eclesiástico. La celebración de Corpus, como hemos visto, era muy antigua, fundamental en el mundo católico, y particularmente dentro del espíritu de la contrarreforma. Me atrevería a llamarla una fiesta "imperial" que debían observar todos los pueblos bajo el dominio hispánico. La de San Hipólito, comparada con ella, era una fiesta del virreinato de Nueva España, una fiesta "local", instituida por Cortés, aceptada y alentada por el Cabildo, para celebrar la victoria sobre los aztecas y que sólo se celebraba en Nueva España. En este

²⁴ GAC, 1970: 677.

sentido la diferencia de rango de las dos fiestas sería evidente y esto quizá ayude a explicar el interés de la Real Audiencia en llevar las varas del palio de Corpus y que no interviniera en el paseo del pendón el día de San Hipólito.

Entre 1529 y 1564, la celebración de Corpus consistía, pues, básicamente en una procesión y una misa. A la procesión, como hemos visto se convocaba mediante un pregón, a partir de la orden dada por el Cabildo civil, a todos los oficios mecánicos de la ciudad con sus oficiales. Los miembros de la mayoría de los oficios mecánicos eran españoles. Los indios participaban como una comunidad no gremial con danzas "autéctonas" o como miembros de un gremio, en caso de que en el gremio se permitiera el trabajo indígena. Además de los gremios y los naturales, en la procesión marchaban las cofradías, las autoridades civiles y las eclesiásticas. En este primer periodo, como vimos, se mencionan también como parte de la procesión "gigantes", figuras de madera y tela con proporciones humanas desmesuradas, fuera de lo común.²⁵

Muy temprano, la mañana del jueves de Corpus, todos los grupos debían reunirse frente a la puerta de la vieja Catedral que daba a la Plaza Mayor,²⁶ con los objetos de la fiesta: hachas (antorchas de cera), pendones (estandartes o banderas con la insignia de la cofradía), invenciones –probablemente en andas-, y, quizá, indumentaria o pieza de indumentaria que identificara a los miembros de las distintas corporaciones, aunque las Actas nunca mencionan aspectos vestimentarios, fuera quizá de insistir en la "honestidad", en general, que incluiría el aspecto, lujo o, por lo menos, limpieza del traje.

El comisario de la fiesta, designado por el Cabildo, les indicaba a los grupos el orden en el que debían de entrar a la iglesia, que era el mismo orden en el que salían, para el inicio del cortejo y que guardaban durante toda la procesión. Dentro de la iglesia, en el orden señalado, se hacía el "acatamiento" a la hostia consagrada y se

²⁵ Sobre los gigantes véase la nota 14 de este capítulo.

²⁶ "[...] e que todos los dichos oficios bengan e se pongan el dicho dia luego de mañana en la plaza mayor y entren en la iglesia por la puerta questa a la dicha plaza, y hecho su acatamiento al santo sacramento salgan de la dicha yglesia por la puerta que esta asia el corral de los toros [...]", Acta del 10 (sic) de junio de 1533, LAC, III: 40.

abandonaba el templo para iniciar la procesión, cuya columna culminaba, como se ha señalado, con las autoridades religiosas y civiles sosteniendo las varas sobre las que se extendía y descansaba el palio, que se ofrecía como protección y en homenaje a la custodia. De acuerdo con las Actas sabemos que la procesión fuera de la iglesia daba inicio al salir por la puerta principal de la Catedral, la Puerta del Perdón, que daba a la Plaza del Marqués,²⁷ para continuar su camino hasta la iglesia de San Hipólito, posiblemente por la calle de San Francisco, una de las principales de la nueva ciudad

²⁷ Sobre la Puerta del Perdón y la puerta que da a la Plaza Mayor, ambas puertas de la vieja Catedral, así como sobre "el corral de los toros" García Icazbalceta explica: "Parece indudable que [la vieja Catedral] estuvo situada de oriente á poniente. Dícelo expresamente Betancurt, y Torquemada, testigo ocular, hablando de la plaza principal, se expresa en estos términos: 'A la parte norte le corresponde la plazuela del Marqués, en la cual están sus casas, y sale la puerta del Perdón de la iglesia mayor.' Todos saben que el *altar del Perdón* se llama todavía el de la espalda del coro, en los pies de la iglesia: por tanto, ésta tenía la puerta principal al poniente, aunque tenía otra al costado, hacia la plaza mayor, como se acostumbra en las iglesias, cuando la disposición del sitio lo permite. De ambas puertas se habla en el Cabildo de 10 de junio de 1533, [citada en la nota anterior] expresándose que la una estaba 'á la plaza «mayor» y la otra «hácia» el corral de los «toros.»'. (García Icazbalceta, 1896 a: 422-423). En 1982 se emprendieron trabajos para nivelar la zona sur del atrio de la Catedral Metropolitana. En el curso de los mismos se descubrieron restos de muros que dieron pie al Proyecto Catedral del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) que "[...] tuvo dos objetivos: encontrar la delimitación y la ubicación exacta del edificio [de la antigua Catedral], y localizar las huellas de las basas de las columnas descubiertas por Antonio García Cubas en 1881." (Peña Virchez, 2003: 65). En cuanto a esto último, tallas prehispánicas en piedra, que fueron "relabradas" y empleadas para algunas de las columnas de la primera catedral. (Peña Virchez, 2003: 64). Las excavaciones y los restos encontrados (bases de muros con restos de pinturas, azulejos, basamentos) permitieron una propuesta de diseño de la planta de un edificio en la esquina suroeste del atrio de la nueva Catedral que, según Peña Virchez podría corresponder a la construcción que aparece a la izquierda en el dibujo de la Catedral que ofrece el Mapa de Upsala. No hay constancia de una puerta lateral sobre la pared norte de la Catedral, la cual, sin embargo, podría haber existido. Es claro que García Icazbalceta sólo habla de la Puerta del Perdón que da hacia la Plazuela del Marqués, y que esta puerta es la misma a la que se refiere cuando habla de la puerta que da al "corral de los toros". Peña Virchez, por consiguiente, proporciona información errónea en este sentido, al señalar que "[...] además de esta puerta [la Puerta del Perdón] había otras dos: la de los Canónigos y la que daba a la Placeta del Marqués." (65). La puerta de los "Canónigos" también es mencionada por Zavala, de donde parece venir la información que proporciona Peña Virchez: "Además de la puerta del Perdón, había otra llamada de los Canónigos, y quizá una tercera que daba a la placeta del Marqués del Valle." (Zavala, 1995: 3), dato que Zavala recoge casi con las mismas palabras de Toussaint: "Además de la puerta del Perdón, había otra llamada de los Canónigos, y quizá una tercera que daba a la placeta del marqués." (1962: 1). No he dado con la fuente que de información de una tercera puerta, la que, insisto, se abriría en la pared norte de la vieja Catedral, ni con la fuente de donde procede el nombre de "canónigos" para una de estas dos puertas laterales, en caso de que hubiera dos. Gutiérrez de Luna, al describir una representación sobre el triunfo de San Miguel Arcángel organizada por Moya de Contreras en la Catedral señala "Llevaban en hombros los prebendados mozos las andas del Santo Arcángel, las varas del palio los regidores, y con este aplauso y solemnidad salieron de la iglesia por una puerta que sale á la plaza, que llaman del Marqués, y habiéndole dado vuelta para la otra puerta que cae á la plaza grande de la ciudad, llegando ya cerca de ella, bajó una figura de un San Miguel de bulto que estaba sobre el bordo y frontispicio de aquella puerta por do la procesión había de entrar." (Gutiérrez de Luna y Sosa, 1962: 31). Aunque el pasaje no elimina la posibilidad de esa "puerta norte" tampoco la menciona, e insiste en la Puerta del Perdón frente a la Plazuela del Marqués y en la puerta hacia la Plaza Mayor. Quizá ésta fuera la "Puerta de los Canónigos".

en la primera mitad del siglo XVI y, quizá, regresaba a Catedral por la calle de Tacuba.²⁸

La segunda etapa de la fiesta, podría señalarse con la reestructuración que se propone y emprende a partir de 1564. Entonces, el Cabildo civil, a instancias del Cabildo eclesiástico y el arzobispo, a la sazón Alonso de Montúfar, decide que:

[...] para confusión de los dichos herejes luteranos que la procesión que se ha de hacer en esta cibdad los dias de Corpus Christi de cada un año se haga con grande magestad y abtoridad y con todo rregocijo y alegría

²⁸ Torquemada señala que la procesión de San Hipólito iba hacia la ermita del santo por la de San Francisco y regresaba por la de Tacuba. Quizá este camino seguía la procesión de Corpus. (Torquemada, 1969: I, 631). Las calles de Tacuba y San Francisco, además, se mencionan como vías por donde marcha la procesión en el Acta del 12 de mayo de 1600, (LAC, XIV: 114). En Acta del 12 de octubre de 1582 (LAC, VIII: 584), se menciona que hay que reparar un tramo de la calle que está junto a la Plaza de Santa Catalina por donde pasa la procesión. Los dos planos de la Plaza Mayor de México en el siglo XVI, que se conservan en el Archivo General de Indias de Sevilla -el más antiguo fechado entre 1562 y 1566, y el segundo en 1596 (Toussaint, 1938: 30-31)-, dan el nombre de Calle de San Francisco a la calle que corre paralela a la de Tacuba y que se encuentra entre ésta y la de la acequia que delimita la Plaza Mayor hacia el sur. En ambos planos, entre las calles de Tacuba y San Francisco, ocupando toda la cuadra, se encuentran las Casas Viejas de Cortés, cuyo frente daba a la llamada Plaza del Marqués, plaza a la que también daba el frente de la antigua Catedral. La siguiente calle al sur en estos planos es la calle por donde corre una acequia. Respecto de este punto, Justino Fernández señala: "Dentro de la traza cruzaban varias acequias, corriendo la principal de este a oeste, al costado sur de la Plaza Mayor, hasta el convento de San Francisco." (Toussaint, 1938: 150). Entre la calle de San Francisco, en los planos citados, y la de la acequia, que no lleva ningún nombre en especial (hoy 16 de Septiembre) se alzan los portales de los mercaderes cuyo frente da a la Plaza Mayor. Sobre la calle de San Francisco, Orozco y Berra (1854) informa: "En 1526 se encuentra *la calle que va a San Francisco*, muy poco después de San Francisco; parte de ella tomó el nombre de Plateros cuando los artífices de platería se establecieron allí; construida la Profesa, ese tramo se dijo de los Profesos, y hoy se conoce generalmente por de la Profesa, aunque lleva oficialmente la denominación de 3ª. de San Francisco; por algún tiempo se nombró a la calle que sigue del Correo, mientras estuvo allí esta oficina." (Lafragua y Orozco y Berra, 1998: 78). Actualmente esta calle lleva el nombre de Francisco I. Madero. La de Tacuba conserva su nombre desde el siglo XVI. En cuanto a la Plaza del Marqués, Sánchez de Carmona explica: "La Plaza del Marqués fue el primer espacio urbano que quedó conformado. Se localizó en el cruce de la calzada principal, que era la de Tacuba, con la calzada al Tepeyac. [...] La plaza estaba limitada primeramente por las Casas Viejas de Cortés, antiguo palacio de Axayácatl, sitio en donde se levantó la residencia del conquistador, y que abarcaba el terreno que en la actualidad se extiende entre las calles de Tacuba, Madero e Isabel la Católica; en esa gran extensión se construyó un edificio en forma de fortaleza con torres almenadas en cada esquina. Al principio en el interior del mismo edificio -en sus corredores-, se decía la misa, porque hasta 1524 se inició la construcción de la Iglesia Mayor en el lado oriente de la plaza, con el eje principal orientado de oriente a poniente, viendo la fachada hacia las casas de Cortés. [...] Esta plaza, que albergaba las instituciones principales, estaba contigua a una de mayor tamaño que seguía cumpliendo la función indígena del mercado, el cual estaba limitado al poniente por el portal de Mercaderes, al sur por el edificio del Cabildo, terminado en 1532, y al oriente por las Casas Nuevas de Cortés, quien las termina en 1531 para residir en ellas, pues desde 1528 la Audiencia y los Oidores ocupaban las Casas Viejas. [...] Esta disposición de plazas corresponde a la de casi todas las ciudades de la Alta Edad Media, en donde se distinguían las plazas para la iglesia mayor, para el mercado y para el castillo, en su caso. La fachada de la iglesia principal nunca daba a la plaza del mercado, en la cual casi siempre se ubicó la sede del ayuntamiento." (1989: 58-61).

sacando los oficiales mecanicos españoles y naturales sus pendones ynsignias y sus ynvenciones honestas y buenas como se solía hazer y acostumar [...].²⁹

Así pues, además de la continuidad de formas y elementos tradicionales en la celebración, en las Actas se alude por primera vez a la representación de "autos", a la construcción de tablados,³⁰ y el Cabildo instituye la concesión de un premio "[...] que de los propios desta cibdad se de al oficio que mejor ynvencion sacare en cada año una joya que cueste y valga cinquenta pesos de oro comun [...]".³¹

Si bien la realización de la fiesta obedecía, sin duda, a motivos religiosos de larga tradición europea, no es posible desatender, en estos trabajos por reanimar la festividad, los intereses de un Estado inquieto por la cuestión indígena: el descenso demográfico, condiciones de vida cada día más miserables, disminución de mano de obra, desapego por la nueva religión, no sólo en lo relativo a las manifestaciones externas, sino lo que era más preocupante, ese alejamiento como signo de desprecio del espíritu y la conciencia religiosa que se deseaba implantar y, en consecuencia, por qué no, posibles insurrecciones.

El interés de las autoridades en la actitud y participación indígena propone la "joya" como motivación para indios y españoles, e insisten "[...] para que los naturales desta tierra se animen a lo mismo viendo que los españoles lo hacen bien [...]".³² Concientes de la carencia de los medios económicos de la población indígena para invertir en "invenciones", el Cabildo opina que:

²⁹ Acta del 17 de abril de 1564 (LAC, VII: 189-190). La mención de que la fiesta se realice "como se solia hazer y acostumar" sugiere precisamente que la fiesta se había suspendido algunas veces. Recordemos que no existe información sobre la celebración en las Actas de 1560, 1561 y 1563 y que en las de 1562, no se habla específicamente de la realización de la fiesta sino que se toca el asunto referente a quién debe llevar las varas del palio. Puede ser que, en 1564, la festividad se retomara después de tres años, por lo menos, de no hacerla. Zigaut también alude a los cambios que experimentó la festividad a partir de 1564 (Zigaut, 2000: 363).

³⁰ "[...] se han de rrepresentar los abtos y para ello se han de hacer tablados y asientos para los señores visorrey y visitador y oydores y cibdad [...]" Acta del 29 de mayo de 1564 (LAC, VIII: 97).

³¹ Acta del 5 de mayo de 1564 (LAC, VII: 193-194).

³² Acta del 5 de mayo de 1564 (LAC, VII: 193-194).

[...] en lo que toca a los naturales que tanto conviene que entiendan. (sic) El misterio grande del Santísimo Sacramento podría ser que para sacar las tales ynvenciones hechasen derramas dañosas por los yndios y que para que se excuze mandaron quel procurador mayor desta cibdad en nonbre della suplique al yllustrisimo señor visorrey mande que de los propios questan señalados para las comunidades de los barrios de mexico y santiago se les señale una parte moderada la que a su señoría yllustrisima pareciere para el dicho efeto.³³

Esta atención en torno al indio, puede ilustrar lo que Moreno Toscano denomina el "desgane vital" de la población indígena:

Epidemias, escaseces, trabajo forzado, todos podían parecer fenómenos conocidos en tiempo prehispánicos y no ser suficientes para explicar una crisis demográfica de las proporciones señaladas. Y es que además de esos desequilibrios se registró en América durante el siglo XVI un fenómeno de "desgane vital" que no parece haber tenido paralelo en la historia. La conquista rompió un mundo, un sistema coherente de creencias, costumbres, actividades, e intentó establecer otro distinto. Dentro de ese nuevo sistema, los indígenas quedaron en una posición de desamparo total, sin compensaciones sociales que justificaran su papel dentro del conjunto de esa sociedad.³⁴

La participación de los indios en las festividades parece ser, pues, una de las motivaciones principales de la autoridad. Por otra parte, se intentó acercar más la fiesta de Corpus Christi novohispana a los modelos peninsulares, específicamente mediante la inclusión de representaciones teatrales. Las Actas sobre Corpus de 1564 mencionan por primera vez dentro de la fiesta, como he dicho, autos. Una vez más, imposible es afirmar que aquella fuera la primera vez que se hiciera. Tampoco es claro que a partir

³³ Acta del 17 de abril de 1564 (LAC, VII: 189-190).

³⁴ Moreno Toscano, 1977: 63-64.

de esta fecha lo que las Actas denominan "invención" se refiera a representaciones teatrales.

Uno. Obra e invención

En 1564, como hemos señalado, se plantea aumentar el atractivo de la fiesta e involucrar de modo más decidido a la población, española e indígena. Uno de los elementos fundamentales sería la insistencia en la espectacularidad de la "invención". En Nueva España, en los documentos del Cabildo, el término "invención" como elemento de la fiesta de Corpus, aparece en repetidas ocasiones con una intención al parecer distinta a la forma en que se emplea a partir de 1573, como adelante veremos. Antes de esa fecha, se encuentra formando frases como "oficios e invenciones" o es un elemento más en la enumeración de elementos de la fiesta "hachas de cera, juegos, danzas, invenciones y pendones".

En el ámbito espectacular de la península, el término "invención" se empleaba indistintamente para denominar un espectáculo, el tema del espectáculo o un objeto o conjunto de objetos inusuales creados para el espectáculo. En todos los casos de trata de objetos físicos extracotidianos o acciones escénicas sobre temas fantásticos o propios del ámbito del maravilloso cristiano o profano.³⁵

³⁵ Para Covarrubias, "inventar" consiste en "Sacar alguna cosa de nuevo que no se haya visto antes ni tenga imitación de otra." e "invención" es "la cosa inventada o nuevamente hallada." (1995: 672). La palabra "invención" es utilizada con frecuencia para referirse a los espectáculos que con distintos temas, según la fiesta, se organizaron en el palacio del Condestable Iranzo. Sobre estos fastos hay documentos de 1461 a 1464. Un ejemplo de "invención" como el tema del espectáculo sería el siguiente: "[...] una infantería de pajes pequeños vinieron vestidos de jubones de fino brocado y sobr'ellos unas jaquetas cortas muy bien trepadas de paño verde, forradas en fino amarillo, las mangas trepadas, con sus capirotos. Los cuales tomaron por invención que era gente de inota e luenga tierra, la qual venía destrozada e vencida de gente enemiga [...]" (Pérez Priego, 1997: 233). En el caso de, "invención" como objeto, es útil el ejemplo a continuación: "sobrevino otra manera de gente de falsos visajes, casi venida a libertad, con ropas bien fechas de un fino azul, bordadas de muy bivas e discretas invenciones." (Pérez Priego, 1997: 233). La "invención" puede ser el objeto extraordinario, así como el artefacto que lo hace posible: "A fairly ambitious mechanism is also described in the *Historia de Tobías*, [1609]. An angel appears on a machine ('puesto en la invencion') and descends to the accompaniment of music, but in addition to this familiar effect there are stage-directions requiring the angel and Asmodeus to fly through the air from one side of the stage to the other, to some rocks, where Asmodeus is put in chains. The hill which these rocks represent is then required to fly with both the characters on it: 'En atandole [a Asmodeo] con la cadena, de el mismo monte una buelta con ellos, porque estará hecho sobre un quicio.' [...] An angel and another character, Jerónimo, also fly across the stage in *El cardenal de Belén*, for which the latter is required to

Posiblemente en el caso de Nueva España, de entre las opciones señaladas, el término, en principio se refiriera a un objeto, quizá a una pintura, escultura o esculturas o incluso a cuadros plásticos con esculturas o seres humanos, pero en donde no había acción, movimiento o palabra.³⁶ Es posible que las "invenciones" novohispanas se realizaran sobre cualquier tema, aunque probablemente, de manera particular, el "oficio" eligiera algún asunto relacionado con la historia del santo patrono.³⁷ Se pide, lo cual es novedad en la organización de la fiesta, a quienes lleven "invenciones" que las deberán presentar ocho días antes de la celebración ante "la dicha justicia diputados" y ellos irán "al perlado" seguido lo cual, se les dará licencia de sacarlas en la procesión, particularmente se habla de las invenciones de los naturales.³⁸

En 1570 se encuentra, en las Actas de Cabildo, por primera vez, la frase "obra e invención", misma que será común todavía principios de la década de los 1580. En relación con el uso de la palabra "invención", que hemos visto, y la adición, en esta época, de la palabra "obra", suponemos que se fija el sentido de "invención" como el asunto, contenido, historia, argumento o anécdota, en tanto que "obra" denomina la hechura y los instrumentos materiales de la "invención". Parece que el Cabildo ahora pide, no sólo participación, sino calidad en el trabajo artístico de la realización de la invención: un excelente "qué" con un excelente "como".

approach the 'invención' that will carry them. The angel is said to appear from this, and Jerónimo is fixed to it by the collar: 'Asido por el cuello a una invencion se descubra en ella un Angel que le lleve del cabello de la otra parte.'" (Shergold, 1967: 222).

³⁶ Puede ser útil aquí incluir el ejemplo que ofrece Shergold de un libro de Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos, en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial, y vezinos de San Salvador hizieron*, que está en la "[...] Biblioteca Nacional, Madrid, MS 598, dated, in another hand, 1594. This does not mention plays, but it describes, and illustrates with drawings, a large number of tableaux on biblical subjects [...]. These are called *pasos*, and were composed entirely of figures, without any intervention of actors, or movement of any kind." (Shergold, 1967: 104, n. 6).

³⁷ El recurso del cuadro plástico fue muy empleado, en la península, en la festividad de Corpus.

³⁸ Acta del 17 de abril de 1564 (LAC, VII: 189-190). Shergold señala una condición semejante en Sevilla en 1575: "On 18 April 1575 the City Council of Seville issued a public proclamation about the Corpus, to the effect that everyone who wanted to produce 'invenciones de carros y danzas' for the Feast of Corpus Christi should do so, and should present 'models' ('modelos') on the following Tuesday, 26 April, so that the best of those submitted might be chosen." (Shergold, 1967: 103).

En 1564, el Cabildo decide invertir, indirectamente, en la producción de las "invenciones" ofreciendo una "joya", premio económico, a la mejor de ellas.³⁹ El otorgamiento de la "joya" parece haber pasado a ser esporádico a partir de 1585, aproximadamente, año en que las representaciones teatrales de Corpus empezaron a regularizarse bajo contrato del ayuntamiento con los "autores de comedias". Entre 1564 y 1583, las Actas del Cabildo mencionan en seis ocasiones a los ganadores de la joya por la mejor "invención" o por "obra e invención" aunque no en todos los casos se refieran datos sobre las características de la "obra e invención" premiada: 1570, Juan Ortiz; 1573, Alonso de la Peña; 1575, Diego Juárez por "La caída del hombre" y sus entremeses; 1577, Juan de Valladolid por la obra "Del cocolistle"; 1583, premio dividido entre Juan de Tordesillas y "los que sacaron tres pelas".⁴⁰ De acuerdo con la información de las Actas no es posible saber si la "obra e invención" implicara algo más que la teatralidad de un "cuadro plástico", incluso en los casos de Alonso de la Peña y Diego Juárez en quienes la denominación de "representadores" o "recitantes" sugiere algo más que figuras en carros o andas. Este hecho es, no obstante, significativo en relación con la actividad teatral, pues sugiere, de alguna manera, la presencia en Nueva España de individuos que pudieran ejercer, por lo menos en algunas ocasiones, el oficio de "actores", término todavía no empleado en la época.⁴¹

Dos. Tablados

El enriquecimiento espectacular de la fiesta con el apoyo de la "joya" a la mejor "obra e invención" supuso para el ayuntamiento una nueva inversión: la construcción de

³⁹ "Joya" dice Covarrubias es "el premio que se da en los certámenes, y por esta causa puede significar la vitoria." (1995: 686).

⁴⁰ En 1565, en relación con el ofrecimiento de "joya" de 1564, Juan Vázquez solicita el premio, aunque no se especifica si se le otorgó. Sobre los ganadores de joyas en los siguientes años, las Actas dan la siguiente información: Juan Ortiz: en 1561 se menciona a un Juan Ortiz de Berlanga, carnicero; en 1567 a Juan Ortiz, nuevo vecino y pregonero y en 1598 y 99 a Juan Ortiz del Poso, albañil; Alonso de la Peña, sólo aparece en el Acta en donde se le menciona como ganador de la "joya", el Acta lo identifica como "representador"; Diego Juárez, como en el caso de Alonso de la Peña, únicamente aparece en las Actas cuando se le premia, se le llama "representador" y "recitante", en 1595 aparece un Diego Juárez de Peredo, como deudor; Juan de Valladolid y Juan de Tordesillas, sólo son mencionados en las Actas en relación con haber sido ganadores de la "joya".

⁴¹ Para Covarrubias "actor" es "[...] el que acusa opuesto al reo con otras acepciones [...]" (1995: 9) y "representantes" "[...] los comediantes, porque uno representa al rey, y hace su figura como si estuviese presente; otro el galán, otro la dama, etc." (1995: 860).

tablados.⁴² Entre 1564 y 1588, las Actas aluden con frecuencia a la tarea de erigir los tablados. Estas estructuras, quizá, en principio, no fueran demasiado altas, ni de amplia superficie. Se construían, no para servir de espacio a las representaciones teatrales, sino para ofrecer asiento a veinte o treinta personas entre autoridades civiles y eclesiásticas. En 1580, es posible que la superficie del tablado se aumentara de tamaño ya que se menciona que serán invitadas las esposas de algunas autoridades, las mujeres de los oidores, específicamente. Más adelante, el número de mujeres invitadas a presenciar las representaciones creció, lo que quizá agrandara el espacio para disponer los asientos. De manera paulatina, las Actas también refieren que los tablados deben "aderezarse" con alfombras, tapices y toldos. Las autoridades, y sus esposas, quienes ocupaban estos tablados, eran generalmente el Virrey, el presidente y los oidores de la Real Audiencia, los miembros del Cabildo civil, algunas veces los alcaldes de la corte, y los visitadores cuando estaban presentes. A falta de otra información, es probable que en este primer momento las representaciones tuvieran lugar al ras del piso. Una de las Actas de las reformas implementadas en 1564 proporciona información sobre el sitio de las representaciones:

[...] y que delante de la yglesia mayor a la puerta del perdon se han de rrepresentar los abtos y para ello se han de hacer tablados y asientos para los señores visorrey y visitador y oydores y cibdad y por que conviene que por ser como es fiesta de cibdad ella provea de asientos para el dicho hefecto [...]⁴³

La Puerta del Perdón de la Iglesia Mayor, como hemos visto, era la puerta principal de la Catedral que daba hacia la Plaza del Marqués, la "plaza menor" que de alguna manera fungía como atrio de la catedral, plaza propia de la Catedral independiente de la Plaza Mayor que era la del mercado y a donde, se ha dicho, daba una puerta lateral de la Catedral.

⁴² Sobre "tablado", Covarrubias ofrece la siguiente información: "[...] el cadahalso hecho de tablas desde el cual se ven los toros y otras fiestas públicas" y "Cadahalso, el que se hace para el auto de Inquisición, a donde sacan a los penitenciados." (1995: 908). Y sobre "cadahalso" una de las acepciones es "el que se hace para las representaciones y danzas de fiestas, o de la Iglesia o de las seculares." (1995: 228).

⁴³ Acta del 29 de mayo de 1564 (LAC, VII: 197).

En 1588, el Cabildo carece de medios económicos para solventar los gastos de las representaciones, actividad que puede haber empezado a asumir aproximadamente hacia 1580, año en que se menciona por primera vez en las Actas la representación de una comedia, asunto que veremos más adelante. Con la finalidad de seguir ofreciendo el espectáculo teatral, el Cabildo decide que "[...] no haya carros por las calles sino un tablado grande y muy bueno el cual hagan lo que hubieren de hazer la dicha rrepresentacion [...]"⁴⁴ El empleo de carros para las representaciones de Corpus en Nueva España, en la información que proporcionan las Actas, aparece por vez primera en 1575, fecha en que Diego Juárez recibe la "joya" del Cabildo. Entonces se refiere la presencia de cuatro carros, de entre los cuales el de Juárez fue el segundo.⁴⁵ Así, parece ser que hacia 1588, la representación de piezas de Corpus sobre carros era habitual y que, en algún momento, entre estas dos fechas, quizá hacia 1581, el Cabildo deja de ofrecer la "joya" y se hace cargo de la contratación de los servicios de "representadores" para las "comedias" de Corpus, responsabilidad para la cual, los medios económicos de 1588 encuentran difícil la inversión en carros y proponen una única representación sobre un tablado.

La siguiente información sobre tablados como espacio de representación teatral en fiestas de Corpus surge en 1597. Ese año, el contrato para el espectáculo teatral se hizo con Andrés Laris de Durango a quien se le pide que indique la forma en que se ha de hacer el tablado y el espaldar del vestuario, que en todo caso deberá estar "aforrado" con tablas.⁴⁶ Posiblemente el recurso de un tablado para la representación teatral se haya hecho común a partir de este año, pues información similar se encuentra todavía en 1600.

El empleo de tablados para las representaciones teatrales en el siglo XVI, no era nuevo. En las representaciones del teatro misionero, como sabemos, fue común y formaban, muchas veces junto con el suelo, el espacio escénico de la pieza dramática.

⁴⁴ Acta del 11 de mayo de 1588 (LAC, IX: 267).

⁴⁵ Acta del 15 de julio de 1575 (LAC, VIII: 186).

⁴⁶ Actas del 9 y del 28 de mayo de 1597 (LAC, XII: 384 y LAC, XIII: 12).

Para las representaciones de Corpus, en la península, como hemos visto, lo común era el uso de carros que contribuían mediante su decorado a subrayar los aspectos maravillosos de las piezas. Los carros como espacio escénico sólo se empleaban en las representaciones de Corpus. En Nueva España, en el siglo XVI, como hemos visto, la evolución del espacio escénico para las representaciones de Corpus en la Ciudad de México puede haber pasado de ser primero un espacio delimitado al ras del suelo frente a la Puerta del Perdón de la Catedral de la Ciudad de México, para después dar paso al empleo de carros y terminar, a fines del XVI, con el uso de un tablado con una pared de madera en la parte posterior para el vestuario, espacio de representación que parece haber ocupado invariablemente la Plaza del Marqués frente a la Puerta del Perdón de la antigua Catedral.

Tres. Autores de comedias y "representantes"

La costumbre de incluir representaciones teatrales en las fiestas de Corpus se menciona de manera regular hacia 1580, año en que como hemos visto se habla de una "comedia". A partir de ese año y hasta fines de siglo, las Actas refieren con frecuencia la necesidad de incluir "comedias", los conflictos con los "autores de comedias" sobre el precio de las representaciones y las diferencias entre los profesionales del espectáculo por obtener el beneficio de hacerse cargo de todas las representaciones promovidas por el Estado a lo largo del año.

La etapa que corre de 1585 a 1600 ofrece una lista de autores de comedias que enriquece la historia del teatro del virreinato hacia fines de siglo: Baltasar Bellerino, Alonso Buenrostro, Hernán González,⁴⁷ el Bachiller Arias de Villalobos,⁴⁸ Luis Lagarto, Gonzalo de Riancho,⁴⁹ Andrés Laris de Durango. También ofrece el nombre de un "representador", Alonso García, a quien de manera extraordinaria el Cabildo decidió

⁴⁷ Sobre la biografía de Fernán González de Eslava sigue siendo fundamental el trabajo de Amado Alonso (1940) y los documentos y estudios de Maldonado (1991) y Frenk (1989 y 2000).

⁴⁸ Sobre la vida de Arias de Villalobos, véase Rojas Garcidueñas, 1973: 129-135.

⁴⁹ Datos biográficos sobre Luis Lagarto pintor y autor de comedias y sobre Gonzalo de Riancho, son reunidos por Guillermo Tovar de Teresa en su obra de 1998, pp. 19-45. Sobre Riancho también véase Rojas Garcidueñas, 1973: 135-148.

premiar con una "joya" por el excelente trabajo como recitante y cantante en una representación de Corpus, quizá el primer premio a un actor en México y en América.⁵⁰

⁵⁰ La mención de Alonso García en el Acta del 17 de junio de 1588 puede ayudar a despejar incógnitas sobre la fecha de representación de una obra de Eslava. Veamos los documentos. El primero, el Acta del 20 de mayo de 1588:

Este día Juan Luys de rribera tesorero de la casa de la moneda dixo a esta ciudad como en virtud de la comision della cerca de las fiestas que se han de hazer el dia de Corpus Cristi el y el dotor balderrama avian concertado con hernan gonzalez clerigo una buena comedia en mill y doscientos pesos de oro comun [...] (LAC, IX: 268-269).

El segundo, el Acta del 17 de junio del mismo año:

Este dia aviendo tratado en la ciudad la solenidad de la fiesta del Santissimo Sacramento que ayer se hizo y la representacion que delante del Santissimo Sacramento se rrepresento y que por tan buena y costosa de muchos y muy buenos adrezos que en ello obo fue poca la cantidad que se les dio de cuya cabsa falto para dar premio a un mancebo que rrepresentó una figura de angel ques hijo de alonso garcia y llamase alonso garcia el qual trabajo tanto asi en cantar con los cantores como en la rrepresentacion que sin el fuera de ningun efeto todo lo demas y por ques justo que abiendo trabajado tanto sea gratificado de su trabajo se le den cinquenta pesos de oro comun en rreales y se le de libranza para que se le pague de los propios desta ciudad [...] (LAC, IX: 273).

Si la pieza de Corpus de 1588 fue la de Hernán González –que suponemos puede ser Hernán González de Eslava–, como sugiere el Acta del 20 de mayo, y en ella había como interlocutor un "ángel", como indica el Acta del 17 de junio de aquel año, es posible que se trate entonces de uno de los coloquios de Eslava en donde interviene un ángel de modo protagónico y sobresaliente, de acuerdo con la opinión, en el Acta, sobre el trabajo de Alonso García, "recitante" y "cantante" que lo representó. Las piezas de Eslava que incluyen como interlocutor a un "ángel", con estas características, son los coloquios *Tercero*, *Octavo*, *Doce* y *Dieciséis*. De ellos sabemos que el *Tercero* se representó en 1574 con motivo de la imposición del palio arzobispal a Pedro Moya de Contreras y que el *Doce De la batalla naval que el serenísimo príncipe don Juan de Austria tuvo con el turco* pudo representarse en 1572, fecha en que la noticia llegó a Nueva España y que propone Rojas Garcidueñas. Fecha muy posible en tanto la implica el título mismo del coloquio y se alude a la batalla en el texto. Arróniz sugiere, además de 1572, el año de 1571 para la representación de este coloquio (1998: 95-96). Sobre el coloquio *Dieciséis*, Rojas Garcidueñas no ofrece ninguna conjetura sobre fecha de representación. Arróniz propone 1578, y sugiere que formó parte de los festejos por el traslado de las reliquias de santos enviadas por Gregorio XIII a México, de la Catedral a la iglesia jesuita de San Pedro y San Pablo (1998: 105-112), opinión que rebate atinadamente Beatriz Mariscal Hay (2000a), sin proponer otra fecha. Respecto del coloquio *Octavo*, Rojas no sugiere ninguna fecha, en tanto Arróniz propone algún año entre 1583 y 1585 (1998: 80-85). El eminente estudioso alude al texto con el que se abre la Loa: "¡Oh Soberana Excelencia, / Pastor divino y Cordero, / fuente de amor verdadero / que nos llamas a la herencia / de que tú eres heredero!" (Rojas Garcidueñas, 1976: II, 231), en el cual supone que el hablante (para él, el autor) se dirige al arzobispo Pedro Moya de Contreras, cuando Moya fue Virrey interino del 29 de junio de 1583 al 18 de noviembre de 1585 (Rubio Mañé, 1955: 292) y le ofrece el coloquio. Moya regresó a España en 1586 (Chimalpáhin, 1998: 261. Alegre señala que: "El año de 1587 salió de México para España el Ilustrísimo Sr. D. Pedro Moya de Contreras [...]" [1940: 147]. En nota a pie de página de esta edición, Jijón y Caamaño indica: "'El 11 de junio de este mismo año, de 86, salió de México para Veracruz el Illmo. y Exmo. Sr. D. Pedro Moya de Contreras'. -Vol. I, pág. 208., 1940: 147, n. 1; Alegre, 1841: 208), en donde murió en 1591 (Gutiérrez de Luna y Sosa, 1962: 42). Las deducciones de Arróniz, desde mi punto de vista, podrían ser acertadas, si no existieran los documentos del Cabildo de 1588, arriba mencionados. En cuanto a la dedicatoria en la loa, y la mención de "Pastor divino y Cordero", lo mismo podría funcionar para exaltar al obispo Fray Pedro de Pravia quien sucedió a Moya en su cargo mientras se nombraba nuevo arzobispo. Pravia murió en 1589. Arróniz cita el Acta de 1588 que menciona a Hernán González a quien identifica con Eslava, pero se le escapa el Acta del mismo año que refiere el premio para Alonso García (1998: 42). En el coloquio *Octavo* comparado con el *Dieciséis*, la intervención de un *Ángel* es protagónica. Si a ello añadimos la información de las Actas en donde en 1588, la pieza de Corpus es de Eslava y Alonso García es premiado por representar a un ángel en la obra, y, además, no hubo más de una obra representada en las festividades, por los problemas económicos del Cabildo, me inclino a pensar que el *Coloquio octavo* de Eslava se representó en 1588, y que pudo estar dedicado al obispo Pravia. A Moya de Contreras lo sucedió

Las Actas, de manera indirecta, dan algunos datos sobre algunos otros dramaturgos Juan Bautista Corvera y Juan Pérez Ramírez.⁵¹

Mediante las Actas también es posible recuperar el "título" de algunas de las piezas representadas, posiblemente representadas o propuestas para representación, en las fiestas de Corpus: "La caída del hombre" (Diego Juárez, 1575); "El cocolistle" (Juan de Valladolid, 1577); *Coloquio Octavo. Del testamento nuevo que hizo Cristo nuestro bien* (Hernán González de Eslava, 1588); "Las profecías de Daniel", "Nuestra Señora del Rosario" (Andrés Laris de Durango, 1597); "Cristóbal de Savadiano", "San Eustachio y sus hijos y su mujer" (Gonzalo de Riancho, 1599).⁵²

oficialmente Alfonso Fernández de Bonilla, quien "falleció antes de poder ocupar el puesto para que había sido designado" (Sosa, 1962: 122), de modo que quien sucedió y ejerció realmente el puesto, después de Moya de Contreras, fue Fray García de Santa María Mendoza de 1601 a 1606. (Sosa, 1962: 122).

⁵¹ Sobre Corvera véase el puntual estudio y la edición de las obras atribuidas a este autor por López Mena (1995).

⁵² Se trata en todos los casos, a excepción del coloquio de Eslava, de títulos facticios a partir de la información que dan las Actas. "La caída del hombre" "invención" de Diego Juárez (1575), recuerda la pieza llamada "La caída de nuestros primeros padres" representada en Tlaxcala en 1539 y cuyo tema trata el pecado de Adán y su expulsión del paraíso; "El cocolistle" "invención" de Juan de Valladolid (1577) parece tomar su nombre de la enfermedad del "cocolistle" que ha sido identificada con el tifo, que ya se conocía en México antes de la llegada de los españoles, razón por la cual los mexicanos pudieron ofrecer ayuda a los soldados españoles que lo padecían, empleando el cocimiento del Huachichitl y, probablemente la raíz del Tianguis Pepetla. El tifo también ha sido identificado con la fiebre del matlazahuatl. Hubo epidemias en 1530, 1545 -en la cual se dice que murieron cinco de cada seis indígenas. Las epidemias por matlazahuatl de entre 1575 y 1577 se extendieron por gran parte del virreinato. La de 1577, particularmente, mató a más de dos millones de personas, en especial indígenas, tifo tan agresivo que parece que mataba al individuo en un solo día. La "invención" de De Valladolid propone un asunto actual y terrible en la fiesta de Corpus. El *Coloquio Octavo del testamento nuevo que hizo Cristo nuestro bien* de Hernán González de Eslava (1588) se publicó por vez primera en 1610 dentro de la colección de *Coloquios espirituales y sacramentales* y toca el conflicto entre la Ley Nueva y la Ley Vieja; "Las profecías de Daniel" y "Nuestra Señora del Rosario" de Andrés Laris de Durango (1597) se basan, probablemente, la primera en el libro de Daniel del Antiguo Testamento y, la segunda, en la advocación de la virgen como Nuestra Señora del Rosario difundida por Santo Domingo de Guzmán. Se le veneraba especialmente como mediadora en el triunfo español contra los turcos en la Batalla de Lepanto, que ocurrió el día de la fiesta del Rosario de 1571 (Monreal y Tejada, 2000: 166); sobre "Cristóbal de Savadiano" no he localizado información alguna sobre el asunto; el título de "San Eustachio y sus hijos y su mujer" de Gonzalo de Riancho, (1599) sugiere la historia de los mártires Eustaquio, su mujer -Teopista-, y sus dos hijos Teopisto y Agapito, condenados a morir durante el imperio de Adriano (ca. 118 d. C) quienes, perseguidos y hostilizados, fueron finalmente introducidos al interior de la estatua de un toro de bronce ardiendo en donde murieron y "Cuando quisieron recoger sus cenizas, se encontraron con los cuerpos sin vida, incólumes. Algunos cristianos les dieron sepultura y sobre su sepulcro se levantó más tarde una magnífica iglesia." (Sellner, 1994: 334-335). Santiago de la Vorágine recoge la historia y llama "Teóspita" a la mujer de Eustaquio y "Teóspito" a su hijo (Vorágine, 2001: 688-694). La vida de San Eustaquio como fuente en la literatura española es muy temprana. La obra considerada "[...] como la más antigua manifestación en nuestra lengua [la española] de las novelas de caballerías", (Alborg, 1979: I, 317) y conocida como *El libro del cavallero Zifar* (*El libro del cavallero de Dios*), escrita quizá a principios del siglo XIV, se inspira en parte en la leyenda de San Eustaquio. Según Bleiberg: "En el *Cifar* se mezclan fuentes bizantinas, para la forma, con leyendas hagiográficas (San Eustaquio [...])" (Bleiberg, 1969: 90). El autor de *El libro del cavallero Zifar* alude

Cuatro. La danza

La presencia de danzas dentro de la festividad de Corpus, parece tener, en el caso de Nueva España, una historia muy particular. Si en el caso de la península, aún con ciertas restricciones, la fiesta no se concebía sin el aparato dancístico, en Nueva España, los bailes dentro de la fiesta sagrada inquietaron a las autoridades eclesiásticas. Recordemos que la danza era un elemento común dentro de todo rito religioso indígena, y que cada festividad prehispánica estaba acompañada por música, trajes rituales, colores, cantos y movimientos corporales particulares, individuales y de conjunto. La participación obligatoria de la comunidad indígena en las fiestas cristianas, no sólo como espectadores-feligreses sino como integrantes de la procesión, alertaba a las autoridades tanto por las formas como por el sentido de las expresiones de los indios. Debían estar seguros de que la danza ejecutada, los textos cantados, la música, no ocultaran antiguas idolatrías. Tengamos en cuenta, además, que los indígenas participaban en la celebración como fieles, como mano de obra en la construcción de arcos, de tablados -cuando se hicieron indispensables-, o en la limpieza de las calles, entre otras tareas. Su inclusión como parte del espectáculo de la procesión se limitaba a las danzas o a desfilas como parte de un gremio.

En las ocasiones festivas o de culto de los indígenas, la autoridad religiosa debía cuidar y prohibir, si era necesario, la realización de bailes, comidas y manifestaciones de devoción con fuego y copal; y en los recibimientos, los arcos, entre otros asuntos. En los capítulos de la Junta Eclesiástica de 1539, que tuvo lugar en la ciudad de México, se insiste en estos aspectos y se pide a los sacerdotes que únicamente los permitan:

directamente al santo y a sus hijos cuando, en los primeros capítulos, Grima, la esposa de Zifar, es raptada por unos marineros. El caballero entonces dice "Señor Dios, bendito sea el tu nonbre por quanta merçed me fazes, pero Señor, sy te enojas de mi en este mundo, sacame del; ca ya me enoja la vida, e non puedo sofrir bien con paçiencia asy como solia. E Señor Dios, poderoso sobre todos los poderosos, lleño de misericordia e de piedat, tu [que] eres poderoso entre todas las cosas, e que ayudas e das conorte a los tus siervos en las sus tribulaçiones e ayudas los que bien quieres que derramas por las desauenturas deste mundo: asy commo ayudaste los tus sieruos bien auenturados [Eustachio e Teospita] su muger e sus fijos Agapito a Te[ospito], plega a la tu misericordia de ayuntar a mi e a mi mujer e a mis fijos que somos derramados por semejante. E non cates a los mis pecados, mas cata a la grant esperanca que oue sienpre en la tu merçed e en la tu misericordia; pero sy avn te place que mayores trabajos pase en este mundo, fas de mi a tu voluntad; ca aparejado esto de sofrir que quier que me venga." (Wagner, 1929: 90-91).

[...] siendo vistos y examinados primero los cantares que obieren de cantar, por quien entienda y sepa la lengua, y lo que es lo que cantaren, como se les permitirán otros juegos lícitos y honestos, pues parece que no tengan otros en costumbre hasta que se les ordene, de manera que todo les ayude a ser buenos cristianos, y tocada la campana de las vísperas vayan a ellas, dejando los bailes y areitos, y no las pierdan [...]⁵³

En 1544, fray Juan de Zumárraga, obispo de México desde 1533 y hasta su muerte, ocurrida en 1548, mandó publicar una traducción del latín de un compendio de Dionisio de Richel (o Rickel) que señalaba la forma en que se debían de realizar las procesiones. En la segunda edición del texto, como en la primera, el apéndice es de Zumárraga, pero tiene adiciones. Se trata de un escrito citado con frecuencia cuando se habla del teatro novohispano del siglo XVI y al cual conviene regresar, especialmente, en relación con las danzas dentro de las festividades de Corpus. En el fragmento difundido del apéndice de Zumárraga, el obispo es breve y claro: le parece intolerable que los hombres acompañen al Santísimo Sacramento "[...] con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del Dios del amor [...]",⁵⁴ el cual es deshonesto,⁵⁵ tanto que incluso para las personas no honestas es "vergonzoso de mirar",⁵⁶ peor es que esto se haga frente al Santísimo Sacramento. Zumárraga suma a lo intolerable de este acto que deba ser financiado, por

⁵³ Ramos Smith, 1998: 240.

⁵⁴ Icazbalceta, 1947: 31. Sobre los hombres vestidos de mujeres en la danza, Stevenson señala, en relación con la zarabanda, y su posible origen americano: "Para él [Durán] y para los muchos moralistas que durante decenios mencionaron la danza, la zarabanda pecaba de sensualidad y extravagancia. La danza náhuatl con la cual se asemejaba fue el cuecuecheuycatl, doblemente reprehensible porque los varones se vestían de mujer para bailarla." (Stevenson, 1986: 28). Durán comenta: "También había otro baile tan agudillo y deshonesto que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías que facilmente se verá ser baile de mugeres deshonestas y de hombres livianos llamábanle cuecuecheuycatl que quiere decir baile cosquilloso ó de comezón. En algunos pueblos le he visto bailar lo cual permiten los religiosos por recrearse ello no es muy acertado por ser tan deshonesto. En el cual se introducen índios vestidos como mugeres." (2002: II, 199).

⁵⁵ "[...] de ordinario se entiende en el vicio de la carne", dice Covarrubias, (1995: 415), aunque habría que agregar que "deshonesto" era todo aquello inadecuado y vergonzoso, no necesariamente ligado a la sexualidad.

⁵⁶ García Icazbalceta, 1947: 31.

obligación, por los naturales y los vecinos que no tienen dinero. Por lo tanto, hay que conocer el tratado de Rickel y evitar la realización de esas manifestaciones pues hacen daño al alma, muy particularmente, a la de los naturales que se inician en los nuevos cultos pues, por una parte, están inclinados a ellas por antiguas -y satánicas- costumbres y, por otro, imitan las acciones vergonzosas de los españoles que las hacen y pueden creer que es así como el cristiano celebra sus fiestas.⁵⁷

Las disposiciones de Zumárraga parecen haber tenido efecto en la composición y elementos de la procesión. Después de la muerte de Zumárraga, todavía en 1550 el Cabildo eclesiástico insiste:

Los señores dean y Cabildo estando cappitularmente ayuntados como lo han de huso y costumbre hablando sobre cosas tocantes y pertenecientes al servicio de Dios nuestro señor y pro desta santa iglesia unanimes y conformes fueron parescer questo de la Procesion de Corpus Xpisti, se haga de la mesma manera que se hazia en bida del señor obispo sin

⁵⁷ Un fragmento del apéndice de Zumárraga dice: "Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando, saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del Dios del amor, tan deshonesto y aun a las personas no honestas tan vergonzoso de mirar; cuanto más feo en presencia de nuestro Dios; y que estas cosas se manden hacer no a pequeña costa de los naturales y vecinos, oficiales y pobres, compeliéndolos a pagar para la fiesta. Los que lo hacen y los que lo mandan y aun los que lo consienten, que podrían evitar y no lo evitan, a otro que a Fray Juan Zúmarraga busquen que los excuse. Y por estas burlerías y por nuestros pecados permite Dios tantas herejías cerca deste Santísimo Sacramento. En verdad, corazón lastimado que teme el castigo de Dios hace decir esto. Y si después de visto y entendido este trActado, alguno osase favorecer estas cosas así condenadas, yo me escandalizaría de tal o le ternía no sé por quién y no sería en poco prejuicio de su alma y de la doctrina que se enseña a estos naturales. Y por solo esto, aunque en otras tierras y gentes se pudiese tolerar esta vana y profana gentilica costumbre, en ninguna manera se debe consentir entre los naturales desta nueva Iglesia. Porque como de su natural inclinación sean dados a semejantes regocijos vanos y no descuidados en mirar lo que hacen los españoles, antes los imitarían en estas vanidades profanas, que en las costumbres cristianas. Y demás desto hay otro mayor inconveniente, por la costumbre que estos naturales han tenido de su antigüedad, de solemnizar las fiestas de sus ídolos con danzas, sones y regocijos, y pensarían, y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas; y sólo este inconveniente es bastante para que no haya semejantes vanidades en esta nueva Iglesia. Más que todo se haga a honra y servicio de Jesucristo, a quien sea la gloria para siempre. Amén." Apéndice de fray Juan de Zumárraga a una de las dos ediciones del compendio de Dionisio Richel cuyo título es *Este es un compendio breve que trActa de la manera de como se han de hazer las processiones: compuesto por Dionisio Richel cartuxano: que está en latín en la primera parte de sus preciosos opúsculos: romançado para común utilidad*, Impreso por Juan Cromberger, en México, ca. 1544, (García Icazbalceta, 1947: 30-32). También en García Icazbalceta, 1981: 66-67 y en Ramos Smith, 1998: 241-242.

danzas ny bailes ni fuegos ni ynvenciones ecepto las cruces de las perrochias y la procesión de la octava se haga por la iglesia con sermón y se conbide a ella a las rreligiones y asi lo mandaron.⁵⁸

Hacia 1557, siendo obispo Alonso de Montúfar (1498-1572), las danzas de naturales parecen haber vuelto a introducirse, aunque la vigilancia sobre ellas, reconfirma las disposiciones de 1539.⁵⁹

Este conjunto de normas puede ayudar a explicar que en la primera etapa que hemos propuesto en relación con la celebración de la fiesta de Corpus, las Actas sólo mencionen la presencia de danzas de gigantes, en 1533, y, en la segunda, la referencia a la inclusión de "hachas de cera danzas ynvenciones y pendones como lo suelen e acostumbran hazer" de 1557, sólo ofrezca la información de que "se hacen".⁶⁰ No será, pues, sino en la segunda etapa, y muy particularmente en la última década del siglo, que las danzas, con notable diversidad, formaran parte fundamental de la fiesta: "Danza de Gitanos", "Danza de Pelas", "Danza de Portugueses", "Danza de los Gigantes", "Danza de Turcos", "Danza de Arco", "Danza de Indios", "Danza de Villanos", "Danza de Españoles", "Danza de Negros", "Danza de Espadas", "Danza de Muchachos", "Danza de Mulatos", danzas todo el ochavario, danzas algunas veces organizadas por mujeres: Simona de Aranda (1583); Lucrecia de la Cerda, negra (1596); Perpetua González (1596), a quienes el Cabildo paga o premia por su participación. La mención de mujeres ofrece un elemento nuevo dentro de las características de la procesión pues, como hemos visto, el apéndice de Zumárraga, sanciona a los hombres vestidos de mujeres en las danzas. Es posible que en los primeros años de la fiesta, en las danzas sólo participaran hombres, como parece, según se ha dicho más arriba, que únicamente los varones tomaban parte en la procesión y que hacia fines de siglo se permitieran danzas de o con mujeres.⁶¹

⁵⁸ Ramos Smith, 1998: 242.

⁵⁹ Ramos Smith, 1998: 245.

⁶⁰ Acta del 10 de junio de 1557 (LAC, VI: 292). Observemos además que las Actas no mencionan fiestas, como hemos señalado en 1544 y del 46 al 50

⁶¹ El conocimiento de la obra de Rickel enriquecería, a su vez, nuestra información sobre las procesiones de Corpus en México. Parece que no hay edición reciente de la traducción del compendio de Rickel publicado

Muy poco se han estudiado los espectáculos dancísticos religiosos y profanos en España y Nueva España por lo cual resulta difícil ofrecer alguna información, más allá de lo que nos puedan decir los "títulos", de las danzas que mencionan las Actas del Cabildo.⁶² Algunas de ellas sugieren danzas de grupos étnicos y sociales (indios, negros, mulatos, españoles), otras, la presencia en México de danzas españolas de Corpus (gitanos, villanos, gigantes), algunas más, danzas tradicionales españolas (espadas).⁶³ La clasificación de las danzas, según lo que hemos apuntado, sugiere,

por orden de Zumárraga en 1544. Millares Carlo asegura que la Biblioteca Pública de Nueva York posee dos ejemplares, uno el Museo Británico y otro la Biblioteca del Congreso de Washington (García Icazbalceta, 1981: 67). Nelly Zigaut en el artículo en donde compara algunos aspectos de la celebración de la fiesta de Corpus Christi en Valencia y en la Ciudad de México, menciona y comenta el apéndice de Zumárraga de un ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Zigaut, 2000: 384-389).

⁶² En el caso de los espectáculos de danza españoles es útil el estudio de María José Ruiz Mayordomo quien con entusiasmo declara al inicio de su texto "la historia de la danza en España está aún por escribir." "Es éste, pues, un primer y modesto intento de aproximación a una materia apasionantemente complicada, aun a sabiendas de que los datos hasta ahora obtenidos son en muchas ocasiones fragmentarios, mas permiten comenzar a esbozar trayectorias dentro del calidoscopio de culturas y nacionalidades que componen lo que hoy conocemos como España" (1999: 273). En el caso de México, es indispensable la obra de Ramos Smith, 1990.

⁶³ En este listado de danzas, en donde por sus integrantes u objetos podemos imaginar algunos de sus componentes, quisiera subrayar la "Danza de Pelas" o las "Pelas", como se menciona simplemente en algunas Actas. Posiblemente, se tratara de una danza o juego en donde los integrantes se arrojaban pequeños objetos esféricos, pelotas, quizá hechas de barro, quizá de pellejos, con algún líquido dentro. En la representación de la *Conquista de Jerusalén* se dice que en un momento de la batalla ficticia los participantes se lanzaban "unas pelotas grandes hechas de espadañas, y alcancías de barro secas a el sol llenas de almagre mojado, que al que acertaban parecía que quedaba mal herido y lleno de sangre, y lo mismo hacían con unas tunas coloradas." (Motolinia, 2001: 100). En el texto de Motolinia se les llama a estos objetos "alcancías" y Covarrubias señala: "Entre otros juegos de regocijos se usa el de los alcanciazos, que estando sin cocer no pueden hacer mucho mal [...]" (48). La relación entre una y otra cosa la encuentro en que Covarrubias describe la "pella" como un objeto "que se hace en forma redonda, apretándola con las manos de una parte y de otra, ora sea de nieve ora de manteca o de otra cosa, como yeso [...]" (812). En el *Libro de buen amor*, la palabra "pella" se emplea en varias ocasiones para designar una "pelota" para jugar. Veamos un ejemplo: "Fablo en aventura con la vuestra moçedat, / cuidades que vos fablo lisonja e vanidat; / non me puedo entender en vuestra chica edat: / querriedes jugar pella más que estar en poridat." (Estrofa 672 en Ruiz, 1981: I, 246). Como en el caso citado, en el *Libro de buen amor*, la palabra "pella" parece ser usada en frases ligadas a asuntos eróticos, lo cual no omite el significado de "pelota", véase Ruiz, 1981: I, 302 nota a la estrofa 867b. Si bien se trata de danzas de principios del siglo XVII, en el capítulo XX de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1616) con motivo de las bodas de Camacho se describen tres danzas: una de espadas; una de jóvenes mujeres, guiadas por un viejo y una vieja, y una en donde aparecen Cupido y el Interés, que nos podrían acercar a algunas de las danzas mencionadas en las fiestas de Corpus novohispanas. Cervantes también menciona las "alcancías" en la danza. El texto dice: "De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre los cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.

-Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.

además que cada una de ellas se distinguía de las otras por sus movimientos corporales y evoluciones en el espacio, trajes, objetos, música. La riqueza de las danzas

Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella. / También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años, vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos; pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia; sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas. Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona; pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo. / Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquél, adornado de alas, arco, aljaba y saetas; éste, vestido de ricas y diversas colores de oro y seda. Las ninfas que al Amor seguían traían a las espaldas en pergamino blanco y letras grandes escritos sus nombres. *Poesía* era el título de la primera; el de la segunda, *Discreción*; el de la tercera, *Buen linaje*; el de la cuarta, *Valentía*. Del modo mesmo venían señaladas las que al Interés seguían: decía *Liberalidad* el título de la primera; *Dádiva* el de la segunda; *Tesoro* el de la tercera y el de la cuarta *Posesión pacífica*. Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaron a Sancho. En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: *Castillo del buen recato*. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta. Comenzaba la danza Cupido, y habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual desta suerte dijo:

-Yo soy el Dios poderoso / en el aire y en la tierra / y en el ancho mar undoso, / y en cuanto el abismo encierra / en su báratro espantoso. / Nunca conocí qué es miedo; / todo cuanto quiero puedo, / aunque quiera lo imposible, / y en todo lo que es posible / mando, quito, pongo y vedo. Acabó la copla, disparó una flecha por lo alto del castillo y retiróse a su puesto. Salió luego el Interés, y hizo otras dos mudanzas; callaron los tamborinos, y él dijo:

-Soy quien puede más que Amor /, y es Amor el que me guía; / soy de la estirpe mejor / que el cielo en la tierra cría, / más conocida y mayor. / Soy el Interés, en quien / pocos suelen obrar bien, / y obrar sin mí es gran milagro; / y cual soy te me consagro, / por siempre jamás, amén. Retiróse el Interés, y hizose adelante la Poesía; la cual, después de haber hecho sus mudanzas como los demás, puestos los ojos en la doncella del castillo, dijo:

-En dulcísimos conceptos, / la dulcísima Poesía, / altos, graves y discretos, / señora, el alma te envía / envuelta entre mil sonetos. / Si acaso no te importuna / mi porfía, tu fortuna, / de otras muchas envidiada, / será por mí levantada / sobre el cerco de la luna.

Desvióse la Poesía, y de la parte del Interés salió la Liberalidad, y después de hechas sus mudanzas, dijo:

-Llaman Liberalidad / al dar que el extremo huye / de la prodigalidad, / y del contrario, que arguye / tibia y floja voluntad. / Mas yo, por te engrandecer, / de hoy más pródiga he de ser; / que aunque es vicio, es vicio honrado / y de pecho enamorado, / que en el dar se echa de ver.

Deste modo salieron y se retiraron todas las dos figuras de las dos escuadras, y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y sólo tomó de memoria don Quijote - que la tenía grande- los ya referidos; y luego se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura; y cuando pasaba el Amor por delante del castillo, disparaba por alto sus flechas; pero el Interés quebraba en él alcancías doradas. / Finalmente, después de haber bailado un buen espacio, el Interés sacó un bolsón, que le formaba el pellejo de un gran gato romano, que parecía estar lleno de dineros, y arrojándole al castillo, con el golpe se desencajaron las tablas y se cayeron, dejando a la doncella descubierta y sin defensa alguna. Llegó el Interés con las figuras de su valía, y echándola una gran cadena de oro al cuello, mostraron prenderla, rendirla y cautivarla; lo cual visto por el Amor y sus valedores, hicieron además de quitársela; y todas las demostraciones que hacían eran al son de los tamborinos, bailando y danzando concertadamente. Pusiéronlos en paz los salvajes, los cuales con mucha presteza volvieron a armar y a encajar las tablas del castillo, y la doncella se encerró en él como de nuevo, y con esto se acabó la danza con gran contento de los que la miraban. (Cervantes Saavedra, 1991: 189-193).

de fines de siglo proporciona la imagen de una sociedad más abierta y diversa que la de la primera mitad del siglo XVI.

Cinco. Trajes y vestuario

Como antes se ha señalado, es muy probable que cada grupo de danzantes en la fiesta empleara trajes que lo distinguieran de los demás. También podemos suponer que los gremios emplearan trajes o aditamentos distintivos de su oficio y que las autoridades cuidaran el lujo de sus trajes en la procesión.

El traje debía de ser "decente" y esto implicaba no sólo evitar mostrar el cuerpo más allá de las manos y el rostro o insinuar sus formas mediante prendas ajustadas, sino también llevar ropa limpia y en buen estado.⁶⁴ Si el traje era importante para quien formaba parte de la procesión y para el público que la presenciaba, era especialmente significativa la indumentaria que se usaba en la escena. Como en el caso del teatro misionero y del jesuita, el teatro de la fiesta de Corpus Christi, básicamente lo que denominamos teatro criollo, es un teatro cuyos asuntos, formas del lenguaje y de representación se encuentra muy lejos de intenciones realistas. Incluso los entremeses, las piezas profanas de las representaciones de Corpus, obedecen a modelos estereotipados en cuanto a sus temas, personajes y espacios escénicos, entre otros asuntos.

En las piezas de Corpus, que ahora tratamos, el vestuario debía subrayar el acto extraordinario que se representaba en la escena. Extraordinario por su forma, su lenguaje, el asunto que trataba, la ocasión en que tenía lugar, el público que lo observaba. El espacio teatral, como hemos visto, estaba formado por un tablado vacío, al cual durante el curso de la representación se adosaban carros con decoraciones o simplemente, como es el caso en algunos años de las representaciones de Corpus, estar formado solo por un tablado, posiblemente vacío. En estas circunstancias, el vestuario

⁶⁴ "Para asistir a misa, y aún más para recibir algún sacramento, se recomendaba o se exigía adecuada disposición de ánimo y ropa nueva o limpia. Al mismo tiempo que un adorno o un pequeño lujo, el traje dominguero era un signo de extrema obediencia." (Gonzalbo Aispuru, 1993: 23-24).

se ofrecía al espectador como uno de los elementos plásticos más importantes de la escena o, en ocasiones, quizá uno de los pocos elementos visuales en donde el espectador podía presenciar lo maravilloso, la fantasía, el lujo, el fulgor de las imágenes que quizá, en otra parte, sólo se ofrecían a la mirada en los fabulosos retablos de los templos. Público y representantes lo sabían y lo esperaban.

Hacia 1564, cuando el Cabildo decide premiar con una "joya" la mejor "obra e invención" es muy posible que uno de los elementos que se tomaran en cuenta fueran la fantasía y el lujo del vestuario. En términos generales, no será sino hasta la década de los 1590 cuando en los documentos se hace referencia explícita al lujo del vestuario de los representantes. Antes de esta fecha, no obstante, se pide que en las representaciones haya "suntuosidad", que en "el ornato de la dicha fiesta aya mucha curiosidad y policia", y en el Acta en donde se decide ofrecer una "joya" a Alonso García por su trabajo escénico se señala que la representación fue "costosa de muchos y muy buenos adrezos".⁶⁵

Si como arriba he señalado, la representación de aquel año pudo haber sido el *Coloquio octavo* de González de Eslava, es útil recordar, en relación con el vestuario, algunas de las acotaciones de la obra que pueden ser un buen ejemplo de los requisitos de la fantasía y lujo de los trajes. Una es aquella en donde frente a *Ley Natural* y *Buen Intento*, vestidos de pastores -con el traje estereotipado de los pastores en el teatro de la época: sayos, pellicos, zamarras, camisas, zaragüelles, zurrones, abarcas-, de manera casi intempestiva, y a la voz del Ángel que acompaña a los alegóricos pastores, irrumpe en el escenario "[...] aquella figura que vido San Iuan en su Apocalypsi. El Iuez con la espada en la uoca, y las demás insinias que aquella figura suele tener"⁶⁶ Aunque es posible que esta imagen se hiciera visible en el escenario por medio de un lienzo con la

⁶⁵ Acta del 17 de junio de 1588 (LAC, IX: 273).

⁶⁶ Arróniz, 1998: 354. El texto del *Apocalipsis* al que se alude dice por boca de Juan: "12. Me volví para ver la voz que hablaba conmigo. Y vuelto, vi siete candelabros de oro, y, en medio de los candelabros, alguien como Hijo de hombre, vestido de ropaje talar, y ceñido el pecho con un ceñidor de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos como la lana blanca, como la nieve; sus ojos como llama de fuego; sus pies semejantes a bronce bruñido al rojo vivo como en una fragua; y su voz como voz de muchas aguas. Tenía en su mano derecha siete estrellas; y de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su aspecto era como el sol cuando brilla en toda su fuerza." (*Apoc.*, 1: 12-16).

imagen pintada, no debemos descartar la posibilidad de que fuera una representación de bulto, oculta tras una cortina que se descorre y que, por lo tanto, estemos hablado de traje, objetos y actor reales. Recordemos que el recurso de las apariencias era común en la representación de autos en las fiestas de Corpus. La segunda imagen que me gustaría citar es la de *Ley de Gracia*, en este caso efectivamente un actor en escena que habla y canta y que sale "[...] vestida con ropas doradas y Cetro y Corona, como Reyna."⁶⁷

Telas de oro y plata, terciopelos de Castilla, sedas de China, tafetán, brocados, damascos, raso, todas estas telas se hacen indispensables como requisitos del Cabildo para la "ostentación", "ornato", "suntuosidad" y galanura de la representación y su éxito. Telas de elevados precios y que con frecuencia era difícil conseguir en la capital del virreinato, opulencia de trajes que el Cabildo exigía como parte del brillo y solemnidad de la fiesta, su "decencia" y, por qué no, como muestra del poder de su gobierno. Las compañías de teatro lo saben y lo venden, forma parte de su negocio y de la estética teatral de la época y es, quizá, junto al repertorio de piezas que representan, el patrimonio de la compañía.⁶⁸

El interés en el lujo del vestuario, por sus materiales, confección, fantasía, efecto escénico, prestigio que daba a la compañía y sus altos costos dieron lugar a no pocas discusiones entre autores de comedias y el Cabildo, quien invariablemente deseaba invertir lo menos que se pudiera al contratar los servicios de los representantes. El regateo del Cabildo se ilustra con lo ocurrido en 1599, cuando Riancho, quien deseaba a toda costa hacerse cargo de las representaciones, accede a cobrar quinientos pesos menos de lo acordado inicialmente, pero con la condición de que el Cabildo pagara el vestuario de los comediantes y que estos lo conservaran.⁶⁹ El asunto se resolvió a favor de la posición de Riancho, aunque, al final, el estado de las finanzas del Cabildo aquel año -entre otras razones por la fuerte inversión que se hizo por los festejos en relación

⁶⁷ Arróniz, 1998: 361.

⁶⁸ La atención al vestuario teatral en Nueva España es señalado por Rojas Garcidueñas, 1973: 145-146.

⁶⁹ Acta del 10 de mayo de 1599 (LAC, XIII: 317).

con la recepción del Virrey-Conde de Monterrey, la jura por Felipe III, su coronación y matrimonio-, llevaron a la suspensión de las representaciones de Corpus.⁷⁰

A diferencia de lo que ocurre con el teatro misionero en donde apenas se incluyen personajes alegóricos, en las piezas del teatro de Corpus los personajes son casi exclusivamente alegorías o estereotipos. Recordemos que cuando hablamos de teatro de Corpus, estamos hablando de lo que los estudios denominan en general teatro criollo.⁷¹ Aunque en estos espectáculos seguramente hubo espectadores indígenas, se trataba de representaciones no pensadas para ellos, sino para la población española, culturalmente más cercana a la fiesta de Corpus Christi, y para la cual se compusieron la mayor parte de las obras que se conservan. El empleo de las alegorías hace de este objeto teatral un fenómeno dramáticamente más complejo que el del teatro misionero, aun cuando el objetivo central fuera, de alguna manera, el mismo: la necesidad de convencer al individuo sobre el cultivo de la obediencia y la penitencia.

Los coloquios de González de Eslava, como veremos más adelante, se encuentran diseñados, en general, sobre una estructura alegórica que instruye, invariablemente, sobre la doctrina cristiana. Alegorías son entonces personajes, anécdota, acciones, palabra, espacio dramático, trajes, por supuesto. En este mundo habitado normalmente por alegorías, parecen escapar interlocutores como el *Simple* y algunos personajes genéricos, también estereotipos, como *El Vizcaíno*, *El Turco*, *El Soldado* o ángeles. Todos responden a los estereotipos de la dramaturgia y a los del vestuario teatral del XVI. Un caso especial podría ser el de los pastores tanto en las obras de Eslava como en la de Pérez Ramírez, pues aunque normalmente son alegorías de virtudes, su traje sugiere ser el estereotipado del pastor.

Comparadas con las piezas misioneras, las de Eslava son mucho más generosas en cuanto a las indicaciones del vestuario de sus interlocutores. Aún así, numerosas

⁷⁰ Acta del 24 de mayo de 1599 (LAC, XIII: 329).

⁷¹ De esta producción dramática, la más nutrida de lo que se conserva del siglo XVI, la obra de González de Eslava (1976 y 1998), es, básicamente, la única. A sus 16 coloquios podemos añadir la pieza conocida de Juan Pérez Ramírez (1972) y las tres de Corvera, estas últimas descubiertas, estudiadas y atribuidas a este autor por Sergio López Mena (1995).

son las figuras sobre las cuales no hay más datos que los que pudieran ofrecer quizá la plástica de la época o las obras de Alciato y Ripa.⁷²

Desde el punto de vista de la concepción plástica de la alegoría -de los elementos iconográficos que la definan o contribuyan a la definición-, en la obra de Eslava, el dramaturgo parece estar muy conciente del trabajo del actor y de su movimiento en escena por mínimo que este sea. Los requerimientos de Eslava se apoyan entonces en el color y/o la forma del vestido, en imágenes -quizá pintadas, quizá bordadas- sobre los trajes, y algunas veces en objetos, los esenciales, que llevan los personajes en la escena. Veamos algunos ejemplos: *La Penitencia* de sayal pardo con unas tijeras de tundir y una rebotadera en la mano;⁷³ *La Adulación* con una guitarra;⁷⁴ "[...] el Oir, con orejas; el Ver, con ojos, [...]".⁷⁵

Es posible que Eslava pudiera haber empleado algunos elementos de imágenes iconográficas de la tradición, adaptado otros y creado un buen número de ellas.⁷⁶ En cuanto a estas dos últimas opciones, subrayemos ahora la imagen de Nueva España "con un corazón en la mano", la cual sería una de las primeras imágenes visuales de esta figura, de larga vida y transformaciones desde entonces y hasta el siglo XIX.⁷⁷ Por

⁷² Ya desde el siglo XVI, en España, se empezaron a utilizar como fuente de la producción pictórica y escultórica, y sus programas decorativos, los emblemas de Alciato, cuyo libro publicado en castellano en 1549, era ya conocido desde años antes en latín. El conocimiento directo de la obra de Alciato o sus versiones plásticas influyeron en el aspecto vestimentario e insignias de los personajes del teatro de la época. Véase la edición y estudio de Santiago Sebastián a Alciato, 1993. En cuanto a Cesare Ripa, aún con las restricciones que imponía la tradición en el aspecto plástico de los personajes teatrales (Véase Allo Manero, 1996: I, 23), podemos encontrar algunas referencias a sus modelos. En la edición en español de la obra de Ripa (Siena, 1613) se puede leer en la portada "OBRA UTIL PARA ORADORES, PREDICADORES, POETAS, PINTORES, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear Conceptos, Emblemas y Empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano." (Ripa, 1996: 38).

⁷³ González de Eslava, 1976: I, 27.

⁷⁴ González de Eslava, 1976: I, 72.

⁷⁵ González de Eslava, 1976: II, 17.

⁷⁶ En el *Coloquio catorce*, por ejemplo, *El Furor*, criado de *La Pestilencia*, aparece "con una cabeza en la mano" (González de Eslava, 1976: II, 143). Una de las descripciones de Ripa del Furor dice "Hombre espantoso con los cabellos desmelenados. Llevará con la diestra mano una gran antorcha encendida, y con la siniestra una cabeza de Medusa." (Ripa, 1996: I, 453). *La Adulación* que en una de las imágenes de Ripa es una "Mujer vestida de artificioso y amplio ropaje, que ha de tocar el caramillo o la flauta." (Ripa, 1996: I, 67), en el *Coloquio tercero* de Eslava lleva, como hemos visto, una guitarra.

⁷⁷ *Nueva España* aparece en dos coloquios de Eslava, el *Primero* y el *Tercero*. Hasta hoy la única imagen que he localizado en la pintura mexicana del siglo XVI de la figura de una mujer con un corazón en la mano es

otra parte, Eslava asocia con frecuencia los vicios, los pecados, la maldad, a los chichimecas y a su aspecto vestimentario, particularmente los arcos y las flechas, que funcionarían como insignias. Los chichimecas, sabemos, pelearon con ferocidad contra los españoles en la segunda mitad del siglo. Para los espectadores peninsulares, criollos y hasta mestizos e indígenas la alegoría era transparente y discriminatoria.⁷⁸

la del "Triunfo del amor" en los murales de la Casa del Deán en la ciudad de Puebla. Según Arellano se trata de Venus, opinión que coincide con la de Sebastián (1992), en la serie de cinco murales sobre los asuntos de los "Triunfos" de Petrarca. Arellano describe el mural de la siguiente manera: "El primero de los *trionfi* es el de Amor [...]. Un carro tirado por dos caballos transporta a una mujer vestida de verde que sostiene un dardo en la mano derecha y un corazón inflamado en la siniestra. Tras ella se posa Cupido o Eros, quien tensa una ballesta -en vez de arco- cargada y lista a ser disparada; aunque está vendado se distingue uno de sus ojos. El carro aplasta a cuatro personajes: un rey, un campesino, una mujer y un soldado [...]. Frente al mismo aparece una pequeña escena que presenta varios individuos en actitud de danza al compás de un arpista [...]. En el poema de Petrarca, Cupido conduce una cuadriga, a diferencia del mural, donde Venus preside una biga [...]. Ella respalda las acciones de Amor desde la isla Citerea." (Arellano, 1996: 73-74). En la obra de Ripa varias alegorías llevan un corazón en la mano: la Compunción (Ripa, 1996: I, 205), por ejemplo, o el Fraude que lleva dos (Ripa, 1996: I, 445). Me parece, sin embargo, que las imágenes de Ripa más cercanas a la de la obra de Eslava, por la insignia y el sentido del personaje, son la de la Amistad, quien aunque no lleva específicamente el corazón en la mano, sí lo señala y se muestra en la imagen: "Mujer vestida de blanco [...]. Con la diestra señalará su corazón [...]" (Ripa, 1996: I, 84); y la de la Sinceridad: "Mujer vestida de oro que aparece sosteniendo con la diestra una paloma blanca y mostrando con la siniestra, en actitud graciosa y oferente, un corazón humano. [...] Al ofrecer su corazón se nos indica y simboliza su integridad, pues no estando viciada la voluntad del hombre, en tanto que es sincero, nunca se ve precisado de ocultar el interior de su corazón, acostumbrado al contrario a manifestarlo en presencia de todos." (Ripa, 1996: II, 318).

⁷⁸ El aspecto y características los chichimecas son mencionados en varias ocasiones por Mendieta, una de ellas describe que: "Pelean desnudos, embijados o untados con matices de diferentes colores, con sólo arcos medidos a su estatura, labrados de pedernales, de que también son las puntas de las flechas, que miradas en sí parecen frágiles y de menospreciar (porque son de caña), y puestas en sus manos no hallan reparo. Y así metidos ellos y encendidos en batalla, es cosa increíble cómo con espantable ferocidad menosprecian el resto de los que les ponen delante, aunque sean hombres armados y de caballos encubetados. La certinidad, ánimo, destreza y facilidad con que juegan esta diabólica arma, no se puede explicar. Son tan alentados, ligeros y sueltos en correr, que por maravilla los alcanzan los caballos." (Mendieta, 1997: II, 461).

Los chichimecas, dice Torquemada, son: "[...] Gente desnuda, de Ropas de Lana, Algodón, ni otra cosa, que sea de Paño, ù Lienço; pero vestida de Piel de Animales: feroces en el aspecto, y grandes Guerreros; cuias Armas, son Arcos, y Flechas." (Torquemada, 1969: I, 38). Powell señala: "El nombre de 'chichimeca' con que los españoles habitualmente designaban a los tribeños del norte era el epíteto con que los llamaban los nativos de la zona sojuzgada por la conquista cortesiana, y que los blancos adoptaron. La palabra tiene una connotación despectiva, poco más o menos como 'perro sucio e incivil.'"; "Su modo de vida hacía de él un enemigo evanescente, sumamente peligroso por su maestría con el arco y la flecha y por su conocimiento de la tierra en que peleaba." En relación con su aspecto informa que "La desnudez fue la característica chichimeca más frecuentemente mencionada por los españoles [...]. Habitualmente, no llevaban ninguna prenda; cuando mucho, los hombres a veces llevaban un puñado de hojas sobre los genitales, y las mujeres se cubrían con pieles de la cintura a las rodillas por delante y por detrás. La protección de las piernas de los zacatecos y los adornos en la cabeza de los guachichiles, [...] así como ocasionales huaraches con suela de cuero completan, virtualmente, la descripción del atuendo chichimeca. Cuando los guerreros usaban alguna indumentaria, a veces se despojaban de ella antes de entrar en combate, 'por el efecto' dice el observador Gonzalo de las Casas." (Powell, 1984: 48, 47 y 54, respectivamente).

Aun cuando trajes e insignias pudieran ser claras, y placentero el descifrarlas para muchos de los espectadores, Eslava cuida, normalmente, de indicar quien es el personaje, muchas veces, a través de sus parlamentos, como por ejemplo en el *Coloquio sexto* en donde el *Dios Marte*, quien dice la loa "armado de punta en blanco", según la acotación,⁷⁹ le informa al público:

Si miran parte por parte
mi belicoso vestido,
luego quedará entendido
que soy el potente Marte,
vencedor, nunca vencido.⁸⁰

o comunicar el significado "recto" de la alegoría del traje y los objetos al público, mediante el discurso oral del hablante. Veamos un ejemplo muy sencillo del *Coloquio décimo* en donde dialogan *Temor* y *Memoria*:

Temor.
Memoria ¿no os levantáis?
¡Sús! tomá sin dilación
de espada y capa lección.
Memoria.
Suplícoos me digáis
qué es su significación.
Temor.
Sabed que capa y espada
son los perfectos casados,
que en amor de Dios fundados
con la vida moderada
resisten a los pecados.⁸¹

⁷⁹ "Armarse de punta en blanco, ir cubierto todo con armas, de pies a cabeza [...]", Covarrubias 1995: 191.

⁸⁰ González de Eslava, 1976: I, 173.

⁸¹ González de Eslava, 1976: II, 55.

Seis. Música

Aun cuando las noticias sobre la presencia de música en las fiestas de Corpus Christi parecen ser escasas en los documentos del Cabildo de la Ciudad de México es posible afirmar que la música era uno de los elementos esenciales en la fiesta. La ausencia de referencias a la música en las Actas, podría deberse a que los cantos religiosos en la procesión fueran asunto del Cabildo eclesiástico y no responsabilidad del Cabildo de la ciudad quien se encargaba de contratar a los danzantes, espectáculo profano acompañado normalmente por música, y a las compañías teatrales, en donde, como veremos, podría haber intervenciones musicales. Así pues, la música podía formar parte, por lo menos, de tres actividades festivas: la procesión, las danzas y las representaciones teatrales.

En cuanto a la procesión, recordemos, el apéndice de Zumárraga a la traducción del compendio de Rickel: "Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando, saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia [...]". El pasaje permite suponer que al menos durante algunos momentos de la procesión cantos religiosos y danzas con su música se desarrollaban de modo paralelo. Aspecto que incomoda a Zumárraga, por una parte por la "indecencia" que encuentra en los bailes y, por otra, por la "indecencia" de la interferencia de los sonidos profanos y los religiosos entre sí, y en donde, desde el punto de vista del culto cristiano, asunto privilegiado de la procesión, la música sagrada era infinitamente más importante.

Otros documentos que aluden a la música religiosa en la procesión son las reglas 35 y 39 de las *Ordenanzas, reglas y constituciones del coro de la Catedral Mexicana* de 1570, elaboradas por el Arzobispo Alonso de Montúfar. La primera de las mencionadas niega permiso a los coristas para ausentarse alguno de los días señalados. En el caso de Corpus Christi, como veremos a continuación, el jueves de Corpus, la víspera, la misa, la procesión y la octava:

No se de licencia en los días, y festividades de Nuestro Señor, y de Nuestra Señora, Apóstoles, y de primera Dignidad, desde las primeras Vísperas, hasta otro día a Sexta inclusive; ni en las Pascuas, hasta el segundo día a Sexta inclusive; ni el Domingo de Ramos a la Procesión, ni los días, que huviere Señal, à las Vísperas, ni los tres días de la semana Santa, conviene a saber, Jueves, Viernes, y Sábado, ni la Octava de la Resurrección, por causa de la Procession de la Pila, en la tarde, ni el día, y Octava de Corpus Christi, a Vísperas, ni Missa, ni Procession; y lo mismo en la Procession de San Marcos, y las Letanias.⁸²

La segunda advierte sobre el comportamiento de los jóvenes. Recordemos que los integrantes del coro eran varones de entre 8 y 15 años de edad:

En las Processiones ninguno vaya parlando con Seglares, ni Clerigos, sino con toda decencia: so pena de un punto; y si mandandolo el Presidente, no lo hiziere, crezca la pena.⁸³

Las necesidades musicales para los servicios religiosos de la catedral, así como la formación de nuevos músicos, la composición, interpretación e integración del acervo hicieron necesaria la contratación de profesionales y de jóvenes aprendices en los primeros años de vida de la nueva ciudad.⁸⁴ Juan Xuárez fue contratado, en 1539, como Maestro de Capilla,⁸⁵ "Pedro de Guevara en 1548, Melchor Téllez en 1550, Juan de Caravantes de 1552 a 1555",⁸⁶ Lázaro del Álamo en 1556, Juan de Victoria (o Vitoria) en 1570, Hernando Franco en 1575, Juan Hernández en 1586,⁸⁷ quien todavía en 1614

⁸² Montúfar, 1964: 56 y 58.

⁸³ Montúfar, 1964: 60.

⁸⁴ Sobre los músicos que prestaron sus servicios en la catedral de la Ciudad de México, véase Mauleón Rodríguez, 1995: 98-120.

⁸⁵ "Maestro de capilla", señala Turrent, es el "Título que se da al artista que compone y dirige la música que se canta en los templos con motivo de cualquier celebración. Antiguamente designaba no sólo al compositor y director de cantos, sino al artista que tenía a su cargo un determinado número de niños para ser educados." (Turrent, 1996: 205).

⁸⁶ Mauleón Rodríguez, 1995: 100.

⁸⁷ Mauleón señala que fue en 1585. Mauleón Rodríguez, 1995: 107.

conservaba su puesto.⁸⁸ A partir de 1543, se empezaron a contratar de manera permanente los servicios de instrumentistas indígenas (ministriles) para los oficios religiosos.⁸⁹

Stevenson supone que el repertorio que se interpretaba en la Catedral de México, y en sus oficios, era similar al de Catedral de Sevilla, entre cuyos músicos, en aquel momento, se encontraban Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar y Francisco de la Torre. Se sabe, además, que en la Catedral de México se escucharon obras de Cristóbal de Morales (1500-1553), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Francisco Guerrero (1528-1599) y Giovanni Pierluigi (Palestrina) (1524-1594).⁹⁰

Un dato más de importancia sobre la música es el que proporciona el Acta de Cabildo del 21 de abril de 1600. Entonces, en reunión para tratar los asuntos relacionados con la organización de la fiesta y en vista de los escasos recursos económicos con los que se contaba en la tesorería desde hacía más de un año, como he dicho, entre otras razones, por las diversas festividades que se celebraron en 1599 -y que no permitieron que en la fiesta hubiera representaciones teatrales- los regidores discutieron sobre los festejos de Corpus de aquel 1600. Entre las opiniones a favor y en contra de la fastuosidad de la fiesta para ese año, Gaspar de Valdés narró a los miembros del Cabildo la conversación que había tenido con el Virrey Luis de Velasco, hijo, cuando Valdés era Obrero Mayor. Los cargos de Velasco como Virrey, y de Valdés como Obrero Mayor habían coincidido en 1595, que fue el último año del gobierno de Velasco, en su primer periodo.⁹¹ Según Valdés, el Virrey le preguntó cómo se organizaban las fiestas de Corpus en México.⁹² Valdés respondió que hacían

⁸⁸ Stevenson, 1986: 47-54.

⁸⁹ Stevenson, 1986: 53.

⁹⁰ Stevenson, 1986: 48-49.

⁹¹ El nombramiento de Gaspar de Valdés como Obrero Mayor del Cabildo de la ciudad para el año de 1595 aparece especificado en el Acta del 10 de enero de ese año. Los cargos de regidores en el Cabildo eran de un año y Valdés sólo aparece como Obrero Mayor en el año mencionado (GAC, 1970: [5577] 803).

⁹² La pregunta que, dice Valdés, le hizo el Virrey no deja de llamar la atención pues Velasco, el joven, había llegado a Nueva España acompañando a su padre el Virrey Luis de Velasco I, cuando tenía alrededor de once años, vivió en México algunos años, y se casó con una sobrina del Virrey Antonio de Mendoza, María de Ircio y Mendoza, con quien tuvo al menos cuatro varones y tres niñas que vivían en México cuando fue nombrado Virrey. (Rubio Mañé, 1955: 223 y 229). Además, en el momento de la pregunta, Velasco era Virrey desde enero de 1590. Lo que sorprende de lo que dice Valdés es que parecería que Velasco no

"comedias, danzas y otras cosas" respuesta que escandalizó a Velasco quien ordenó que se hicieran fiestas fastuosas y dignas de la celebración y que:

[...] cada día oviese villancicos y mando venir los yndios de çumpaguacan y les mando traer viguelas de arco y que hisiessen danças todos los días y que desde la mañana hasta la noche los ocho días estuviesen tañendo sus viguelas y cantando y mando a la ciudad les pagase y mando traer todos los yndos de los alrededores musicos hasta los de huejocingo [...].⁹³

Los documentos del Cabildo de aquel año (1595) no mencionan este enorme aparato musical. La falta de testimonio en las Actas, no elimina, sin embargo, la importancia de la música en las fiestas de Corpus Christi.

En cuanto a las danzas, hemos visto ya el apéndice de Zumárraga y la diversidad de danzas en los últimos diez años del siglo XVI. Las danzas, además de distinguirse unas de otras por cuestiones como el movimiento corporal, las evoluciones, los trajes, los objetos, el nivel social y el origen racial de los intérpretes, también lo hacían por sus particularidades musicales: tiempos, ritmos e instrumentos empleados. El *Método de cítara* que recopiló Sebastián de Aguirre a mediados del siglo XVII informa sobre una gran variedad de danzas americanas y europeas. Entre las primeras portorricos, tocotines y huastecas y, entre las segundas, vacas, branles, canarios, chambergas, folías, gallardas, moriscas, pasacalles, hachas, pавanas, torbellinos, zarabandas, chaconas, fandangos, zambras, seguidillas.⁹⁴ Este repertorio incluye, por supuesto, danzas cortesanas y populares.⁹⁵ De entre ellas, suponemos que serían las danzas populares las que formarían parte de las procesiones, asunto que para

estaba enterado de la forma en que la ciudad realizaba las fiestas de Corpus Christi a cinco años de estar en el gobierno y habiendo vivido de joven en la Ciudad de México un buen tiempo, antes de regresar a España.

⁹³ Acta del 21 de abril de 1600 (LAC, XIV: 102).

⁹⁴ Stevenson, 1986: 40-42, y Guzmán Bravo, 1986: 96.

⁹⁵ Entre las danzas cortesanas es curiosa la leyenda del origen de la pavana "[...], ceremoniosa y procesional, cuya invención algunos atribuyen al mismo Cortés, quien según se dice, la bailó en presencia del emperador [Carlos V], imitando los movimientos del pavo de indias o huaxólotl, resultaba la entrada obligada de los bailes de la corte." (Guzmán Bravo, 1986: 96).

el Cabildo a fines del siglo XVI resultaba sumamente importante y razón por la cual, quizá, sea casi el único elemento musical que de manera indirecta se menciona.⁹⁶

Al hablar de la música en las representaciones teatrales conviene acudir de nuevo al ejemplo del *Coloquio octavo* de González de Eslava y al *Ángel* representado por Alonso García recompensado por su actuación y su canto. En la pieza de Eslava, además del *Ángel*, también canta *Ley de Gracia*. Ambos interlocutores emplean el canto en el momento en que entran a escena, lo cual de alguna manera denota cierta superioridad respecto del resto de los personajes. En otros coloquios de Eslava, quizá representados en fiestas de Corpus, es frecuente el caso de personajes que entonan canciones.⁹⁷ En el pequeño *Coloquio de Corpus Christi*, posiblemente de Corvera, intervienen cinco interlocutores y un coro que entona un villancico al inicio de la pieza. Participan con breves frases musicales en el desarrollo de la obra y la concluyen, en conjunto, con los interlocutores.⁹⁸ Aun cuando los casos de música en las representaciones teatrales de Corpus, de las que se tienen testimonios, son pocos, quizá

⁹⁶ Considero útil subrayar el hecho extraordinario de que en 1526, el Cabildo otorgara un solar a Maese Pedro y a Benito de Begel para la construcción de una "escuela de danzar". El Acta del 30 de octubre de ese año dice: "Maese Pedro y Benito de Begel dieron una petición [...] por la qual pedieron que les hiciesen merced de les dar un sytio para que hagan donde agora esta la plaza una escuela de danzar por ser ennoblecimiento de la Cibdad. E por los dichos Señores visto les dieron licencia para que puedan hazer una casa de cinquenta pies en largo e treynta en ancho [...]" (LAC, I: 109-110). Maese Pedro y Benito Begel eran soldados y músicos que habían llegado con Cortés. Díaz del Castillo (1976) alude a Maese Pedro como "valenciano" y "el del Arpa" (100 y 572) y a Begel (o Beger) como "nuestro pífano" (229), "atambor y tamborino de los ejércitos de Italia, y también de lo fue de esta Nueva España" (569) y a su esposa "Gómez" (371). Díaz del Castillo también menciona a Canillas encargado del atambor (229) y varias veces a Ortiz "gran tañedor de viola y [que] amostraba a danzar" (572). Del "atambor" dice Covarrubias "[...] hoy día se usan en la guerra, con dos haces y un sonido, que parece encienden los corazones de los soldados para pelear [...]" (Covarrubias, 1995: 134). Según Stevenson, Maese Pedro y Benito de Begel estuvieron entre los primeros maestros, no sólo de danza, según el Acta referida, sino de música de la nueva ciudad (Stevenson, 1986: 25). Gonzalbo Aispuru señala que "La primera escuela de baile para españoles funcionaba en México a comienzos de 1527. Archivo General de Notarías, escribano Juan Fernández del Castillo, vol. 2, esp. 368. 14 de febrero de 1527. Se arrienda por setenta pesos de oro anuales una escuela de danza." (1993: 21, n. 5).

⁹⁷ Sobre la música en las obras de Eslava, Mauleón Rodríguez señala: "Juan de Victoria, originario de Burgos, [fue] contratado en 1566 para ocupar el cargo en la catedral de Puebla, y posteriormente el de la catedral de México entre el diecinueve de mayo de 1570 y el veintisiete de junio de 1571. Su música escrita para interludios cantados en el **Desposorio Espiritual** de Juan Pérez Ramírez, que se representó el cinco de diciembre de 1574 y el **Coloquio** de Fernán González de Eslava, representado el ocho de diciembre del mismo año, permite considerar a de Victoria como uno de los primeros compositores de música teatral en la Nueva España. [...] En el **Coloquio** del ocho de diciembre se incluyeron dos solos vernáculos cantados (tonadas populares), con acompañamiento de guitarra, cinco villancicos a la manera de Juan del Encina, dos farsas con interludios cantados por los niños del coro [...]. El dos de marzo de 1576 Juan de Victoria regresa a Castilla." (Mauleón Rodríguez, 1995: 104-105).

⁹⁸ Corvera, 1995: 137-142.

sean suficientes para reparar en un recurso de la representación que pudo haber sido frecuente y que solicitaba habilidades para el canto y la ejecución musical en los "representadores".

Siete. Carros

Como arriba hemos visto, tablados vacíos fijos, a los que se sumaban en el curso de la representación carros con decoraciones, en ocasiones, los llamados "medios carros", uno a cada lado del tablado, formaban parte de la tradición peninsular como espacio teatral para las representaciones teatrales de Corpus. Los carros con decoraciones eran exclusivos de las representaciones de Corpus, podían formar parte de la procesión y ser unidos al tablado vacío fijo, probablemente en el momento en que la acción de la obra lo requiriera. En el caso de Nueva España, el recurso parece haber sido similar.

Quizá la primera vez que las Actas del Cabildo mencionan "carros" es en 1575.⁹⁹ El documento indica que en los carros se "recitó", es decir, sirvieron como espacio teatral. José Antonio Gómez llama a este carro "carro procesional" y lo define como "Un carro sobre el cual aparecen actores inmóviles que son llevados en procesión por las calles de las ciudades y en determinados puntos del recorrido [...] se para y los actores dan vida a sus personajes."¹⁰⁰ Este recurso pudo haber sido empleado de la misma manera, en varias ocasiones, durante el resto del siglo XVI, quizá con la diferencia de que, a partir de la década de los ochenta, los carros para la procesión fueron propiedad del Cabildo, y no iniciativa y producción de particulares que perseguían la "joya" que otorgaba el Cabildo.¹⁰¹ Además de los "carros procesionales", se usaban los "carros

⁹⁹ "[...] de los quatro carros que rrecitaron el dia de Corpus Christi [...]", 15 de julio de 1575 (LAC, VIII: 186).

¹⁰⁰ Gómez, 1997: 31.

¹⁰¹ En 1580, el Cabildo pide "que saquen carros e hagan comedias" (Acta del 15 de abril); en 1588 señala que "no se haga fiesta ninguna de carros ni comedias" (6 de mayo) y "que no haya carros por las calles" (11 de mayo), en 1593 Juan Saucedo es contratado para hacer los carros de la procesión (17 de mayo). Ese mismo año el Cabildo busca un lugar en donde puedan ser guardados: "que los carros los acomode en donde convenga" (16 de julio), y en 1596 pone en venta los ejes y las ruedas de los carros pues "no son necesarias y se dañan" (5 de julio), iniciativa que no tuvo mucho éxito pues al año siguiente se insiste en la venta, no importa el precio, pues no aparece comprador (13 de marzo de 1597). Las Actas de los dos últimos años del siglo XVI hablan de los carros como parte de la tradición de las fiestas de Corpus (10 de mayo de 1599 y 21 de abril de 1600).

triumfales" en la procesión. En estos últimos, podía o no desarrollarse parte de la representación teatral.¹⁰²

La inversión en la construcción y decorados de los carros y, quizá incluso el trabajo y los recursos que implicaba su movimiento por las calles de la ciudad, llevó al Cabildo, en 1588, a proponer "que no haya carros por las calles sino un tablado grande y muy bueno".¹⁰³

Si el empleo de carros como espacio teatral es exclusivo de las representaciones de Corpus, es natural que los tabladros lo fueran para otro tipo de representaciones no ligadas a la fiesta, aun cuando su propósito y su tema fueran religiosos. En este sentido, el Cabildo de la ciudad se vio involucrado en la organización de otras comedias para las cuales construyeron tabladros, entre ellos uno para la comedia y justa literaria frente al Colegio de San Pedro y San Pablo (Acta del 3 de julio de 1587)¹⁰⁴ y otro para una comedia en el Colegio de San Juan de Letrán (Acta del 12 de diciembre de 1588).¹⁰⁵

2. Otras fiestas religiosas

Además de la organización de las festividades de Corpus Christi, el Cabildo se encargaba anualmente de la preparación de otras fiestas, tanto civiles como religiosas.

¹⁰² Shergold señala: "There were [...] important differences, for a triumphal car bearing an allegorical scene or tableau is not the same as two-storeyed cart carrying the scenery for a play; except that in some cases the same carts were probably used for both, though with a different superstructure." (1967: 415).

¹⁰³ Acta del 11 de mayo de 1588 (LAC, IX: 267).

¹⁰⁴ Sobre las representaciones en el Colegio de San Pedro y San Pablo, véase más adelante el capítulo sobre los recursos de la representación en el teatro jesuita.

¹⁰⁵ "Se ordenó a Alonso Valdés que levante un tablado en el Colegio de San Juan de Letrán para la comedia que ahí se representará y a la cual tienen que ir todos los regidores acompañando al virrey." (GAC, 1970: [4999] 684). El Acta del 17 de junio de 1588, menciona también la erección de un tablado en el Colegio de San Juan de Letrán. El resumen del Acta informa "Se recibió una invitación del Colegio de San Juan de Letrán, para la fiesta que allí se celebrará el domingo después del día de San Juan. Se ordenó a Alonso Valdés, obrero mayor, que haga tabladros en dicho lugar." (GAC, 1970: [4953] 677). La fiesta tendría lugar, entonces el domingo 26 de junio y los tabladros pudieron haber sido levantados para dar sitio a los espectadores o el espectáculo o a ambos. Como vemos el resumen del Acta no especifica que se tratara de una fiesta con comedia, aunque la erección del tablado sugiere que así pudo haber sido. Sobre los objetivos y los vaivenes del Colegio de San Juan de Letrán en el siglo XVI y su decadencia hacia fines de la década de 1570, cerca de la fecha de las fiestas a que aluden las Actas del Cabildo, véase Gonzalbo Aizpuru, 2000: 198-207.

En el terreno religioso, a lo largo del siglo XVI, se mencionan fiestas en honor de San Juan Bautista (24 de junio), Santo Santiago (26 de julio), Nuestra Señora de Agosto (la Asunción de la Virgen, 15 de agosto), San Sebastián (20 de enero), Santa Ana (26 de julio), San Jacinto (17 de agosto) y Nuestra Señora de los Remedios (8 de septiembre), entre otras. La fiesta se llevaba a cabo con procesión y, dependiendo de los recursos económicos y la ocasión, podía haber juego de cañas, toros, sortija, escaramuza, hachas y salvas de artillería. Las fiestas tenían, por supuesto, un fin religioso, aunque también era sumamente importante subrayar mediante ellas, la presencia del Estado español y de sus autoridades. De ahí que, por ejemplo, en los primeros años de la nueva ciudad, y ante la escasez de recursos humanos y materiales, se incluyeran junto a los juegos con toros y las cañas, cabalgatas a las que debían asistir todos los que tuvieran caballos (Acta del 31 de julio de 1528), y que hacia fines de siglo, con una sociedad más estable y con un mayor número de habitantes peninsulares y criollos, para la fiesta de San Jacinto, promovida por los dominicos, hubiera arcos, trompetas y tablados con banderas por donde pasó la procesión, además de toros -casi todos los días de la semana-, sortija y escaramuza (Actas del 6, 13 y 25 de marzo, 21 de abril y 16 de mayo de 1597).

Durante las fiestas, se esperaba que asistiera la ciudadanía en general, razón por la cual estaba prohibido trabajar, particularmente durante el tiempo que se ocupaba para la procesión, desde que sonaban las campanas de la iglesia que anunciaba la celebración y hasta que el cortejo regresaba al templo (31 de mayo de 1557).¹⁰⁶ Quizá sea útil agregar que las procesiones de tipo religioso no sólo se organizaban con motivo de las fiestas mencionadas, sino que también respondieron a algunas de las calamidades del siglo: pestes (1545, 1557, 1588) y sequía (1557). En estas no había

¹⁰⁶ Una ordenanza de 1562 señala, para los festejos del día de San Pedro Apóstol (29 de junio): "[...] Se manda que todos los maestros, oficiales, yóbreros (sic) de los Oficios, como Sastres, Calzeteros, juveteros, Roperos, Ropavejeros, Zapateros, Zurradores, Curtidores, Sederos, Gorreros, Sombrederos (sic), guarnicioneros, doradores, ármeros, Espaderos, Odreros, guanteros, juveteros (sic se repite), y ábujeteros, herreros, Cuchilleros, Cerrajeros, herradores, pasteleros, barberos, Carpinteros, entalladores, pintores, los que tienen tiendas para Revender, TundiDORES (sic); PAssamaneros (sic), Texedores, (sic) de seda, Taberneros, Vidrieros, Cereros, Candeleros, Confiteros, plateros, de oro y plata (sic), batidores de Oro, y batiojas, Todos se apercivan para las fiestas, con árcabuzes, cotas, y corseletes, bien áderesados pena álos (sic) maestros de veinte pesos, y veinte (sic) dias de pricion álos (sic) veedores de Treinta pesos, y Treinta dias de pricion, álos (sic) oficiales de diez pessos, y dies dias de carcel para él dia de San Pedro á tomar órdenes de D. Geronimo Lopez Regidor Capitan de la Ynfanteria." (Barrio Lorenzot, 1920: 264-265).

evidentemente todo el aparato del regocijo público, se limitaban a la procesión y a las misas.¹⁰⁷

3. La fiesta de San Hipólito

Una de las fiestas públicas más importantes del virreinato era la de San Hipólito que se celebraba el 13 de agosto, día de la conmemoración de la victoria española sobre el pueblo azteca, la rendición de Cuauhtémoc, la caída de Tenochtitlan, acaecida, precisamente el 13 de agosto.¹⁰⁸ El Acta del 12 de agosto de 1546 señala:

Este dia rruy gonzalez regidor dixo que despues questa cibdad se gano e se puso debaxo del dominio de su magestad el capitan general don hernando cortez y los conquistadores que se hayaron con el por ser la vitoria en el dia se sant ypolito martir y sus compañeros fundaron la yglecia de san ypolito en el lugar a donde agora esta y prometieron que en el dia en cada año se celebrase su fiesta en la dicha yglecia e se sacase

¹⁰⁷ En el "Apéndice 10.Otras fiestas civiles", véase una lista de festejos en ocasión de sucesos o conmemoraciones extraordinarias en Nueva España.

¹⁰⁸ Existen varios santos de nombre Hipólito. Sobre la figura del San Hipólito venerado en México, durante el virreinato, sería útil hacer las siguientes precisiones. Un San Hipólito es el general romano, torturado por el emperador Decio y su prefecto, Valeriano, junto con su familia y criados y que murió arrastrado por caballos salvajes en 256 d. C. (Vorágine, 1996: 473-476). Otro, es el teólogo del siglo XIII, primer antipapa. Él y Ponciano, el papa que sucedió a Calixto -este último elegido para la mitra papal contra la voluntad de Hipólito-, fueron deportados a Cerdeña, en donde, reconciliados para favorecer el crecimiento de la Iglesia, murieron en 235. El papa Fabián (236-250) decidió llevar a Roma los cuerpos de los dos mártires y su fiesta se instituyó el 13 de agosto, fecha de la traslación de sus restos. Holweck aclara a partir de la historia de Hipólito mártir, el general romano: "The whole story is a romance. Starting from the proximity of the tomb of S. Lawrence [San Lorenzo convirtió a Hipólito al Cristianismo cuando éste era su carcelero. Hipólito sepultó el cuerpo martirizado de San Lorenzo por lo cual sufrió el martirio y muerte ordenada por Decio] to that of the antipope Hippolytus (cemetery of S. Cyriaca) popular fancy connected the ancient pagan myth of Theseus with the name of Bishop Hippolytus. The Hippolytus of 13 Aug. is the antipope of this name, whose relics were brought from Sardinia and deposited on the road to Tivoli, August 13, 236". Más adelante, al hablar de Hipólito, el antipapa, señala: "The legend has changed him into a Roman officer and connected him with the legend of S. Lawrence." (Holweck, 1969: 487). Así pues, la Iglesia instituyó el 13 de agosto como la fiesta de San Hipólito, Obispo, pero la tradición popular la adjudicó a San Hipólito, general romano. Conviene observar que en la procesión de reliquias organizada en 1578 por los jesuitas se levantó un arco a San Hipólito y otros mártires. La iconografía del arco confirma que el santo venerado en México era el mártir: "Sobre este friso cargava su frontispicio en el qual estava pintado graciosa y delicadamente el martyrio de Sant Hyppólito, atado de los pies a colas de fieros cavallos, arrastrando por el suelo sembrado de espinas y abrojos entre peñas ásperas." (Mariscal Hay, 2000. 29). A los lados del frontispicio de San Hipólito estaban los de los mártires que forman parte de su leyenda: San Esteban, protomártir, y San Lorenzo, mártir. (Vorágine, 1996: 436-440 y 461-473).

el pendon y armas desta cibdad hasta la dicha yglesia a las bisperas e a misa e assy se a hecho de veinte años a esta parte e a esta cabsa su magestad a dado cedula y provisiones para que un regidor la saque segun que por ellas se contiene por tanto quel como uno de los regidores desta dicha cibdad pide e requiere a los dichos señores justicia e regidores questan presentes no concientan ni den lugar que la dicha costumbre se quebrante antes la sustenten e favorezcan mandando que se guarde lo que hasta aqui se ha guardado por que demas desto se hace la dicha fiesta en la dicha yglesia por que en aquel lugar murieron muchos de los conquistadores que ganaron este reyno por cuyas animas se hace alli conmemoración y pues es promesa de cibdad tan antigua no se ha de alterar syn cabsa e sin consentimiento de su magestad e si lo contrario se proveyese pido se me de por testimonio porque desde agora lo contradigo e pido se asyente asta mi contradicion en el libro de Cabildo para dar a su magestad noticia e que se haze en tiempo quel fator gonzalo de salazar a de sacar el dicho pendon.¹⁰⁹

De acuerdo con el Acta que reproduce las palabras de Ruy González, la fiesta de San Hipólito se habría estado celebrando en la ciudad de México desde 1526. El registro de realización de la fiesta de San Hipólito en las Actas aparece, sin embargo, a partir de 1528, año en que se pide que esta festividad, junto con las de San Juan, Santo Santiago y Nuestra Señora de Agosto se hagan con "gran solemnidad".¹¹⁰ A partir de esta fecha, con algunas interrupciones la fiesta se realizó regularmente, casi todos los años, a lo largo del siglo XVI.¹¹¹

¹⁰⁹ Acta del 12 de agosto de 1546 (LAC, V: 147).

¹¹⁰ Acta del 31 de julio de 1528 (LAC, I: 176). Esta es la fecha que García Icazbalceta señala como "La primera disposición para solemnizar la fiesta [...]." (1939: 183). Las fiestas se realizaron aquel año como verifica el Acta del 21 de agosto de 1528 (LAC, I: 181); y también el año siguiente, según el Acta del 27 de agosto de 1529 (LAC, II: 10).

¹¹¹ Las excepciones pueden haber sido, entre otras, quizá 1536 y 1543 años en que no aparece dato alguno en relación con ellas, y 1545, año en que no se efectuó, según se dice en el Acta del 12 de agosto de 1546, mencionada más arriba a propósito del tema. 1545 fue uno de los años en que azotó la terrible epidemia del cocolishte y, además, el Cabildo no tenía dinero para pagar la misa a la iglesia de San Hipólito.

La iglesia de San Hipólito se edificó en el sitio en donde -la noche del 30 de junio de 1520-, los españoles, al tratar de huir de la ciudad -al cruzar un puente sobre la calzada de Tacuba, construido por los españoles para tal efecto-, fueron vencidos por los indígenas. Murieron entonces enorme cantidad de personas entre conquistadores y naturales. Para los españoles, ésta fue una de sus grandes derrotas frente a los indígenas. Se trata de la famosa "Noche triste".¹¹² Una leyenda narra que Juan Garrido, uno de los soldados españoles sobrevivientes al ataque indígena de aquella noche, decidió construir una ermita en el lugar del desastre español. Pequeño santuario primero conocido, por la razón anterior, como "Ermita de Juan Garrido", y más tarde como la de "Los mártires".¹¹³ Como señala Orozco y Berra, la ermita ya formaba parte de la nueva ciudad hacia 1524, y en 1530 se le llama "Iglesia de San Hipólito"¹¹⁴

En 1564, año en que, como antes hemos visto, el Cabildo decidió enriquecer la fiesta de Corpus Christi, también se empezó a invertir en mejorar la iglesia de San

¹¹² Sobre los sucesos de aquella noche véanse Cortés, 1983: 82-84 y Díaz del Castillo, 1976: 254-258.

¹¹³ Orozco y Berra al hablar de la primitiva ciudad de México señala: "[...] así vemos que en 1524 [...] ya estaba fundada la *Ermita de Juan Garrido*, dicha después de los *Mártires*, en el sitio en que los españoles fueron desbaratados en la Noche-Triste, que corresponde al local en que hoy se encuentra San Hipólito." (Lafragua y Orozco y Berra, 1998: 36). Y más adelante abunda: "En memoria del triunfo de los españoles, el día 13 de agosto dedicado a S. Hipólito Mártir, le tomó por su patrono la ciudad, y se le fabricó la primitiva ermita al poniente de la ciudad, casi en sus extramuros, a la orilla del camino que va para Tacuba, por haber sido el mismo por donde salieron los españoles fugitivos la noche triste, y desde luego establecieron hacer todos los años una fiesta al glorioso mártir en su propio, (sic) día." (302). Sobre Juan Garrido, nombre con el cual -supuestamente- se conoció a la ermita en los primeros años, las Actas del Cabildo de la Ciudad de México lo mencionan como guarda del agua que viene de Chapultepec (26 de agosto y 29 de diciembre de 1524 y 4 de enero de 1525, GAC, 1970: [21, 29, 31] 11 - 13) y, en repetidas ocasiones, en 1525, como portero del Cabildo (GAC, 1970: [29, 32, 42 57, 69, 85, 120, 136] 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 26 y 29). En 1538, se pide que se le pague lo que se le debe de salario por haber fungido como portero (GAC, 1970: [912] 157). Díaz del Castillo denomina precisamente como "Los mártires" dicha ermita: "[...] y Cortés les entró hasta una plazuela donde tenían otros adoratorios y una torrecillas. En una de aquellas casas estaban unas vigas puestas en lo alto, y en ellas muchas cabezas de nuestros españoles que habían muerto y sacrificado en las batallas pasadas, y tenían los cabellos y barbas muy crecidas, mucho mayor que cuando eran vivos, y no lo habría creído si no lo viera; yo conocí a tres soldados, mis compañeros, y desde que las vimos de aquella manera se nos entristecieron los corazones, y en aquella sazón se quedaron allí en donde estaban, mas desde a doce días se quitaron y las pusimos aquellas y otras cabezas que tenían ofrecidas a ídolos las enterramos en una iglesia que hicimos, que se dice ahora los Mártires, cerca de la puente que dicen el salto de Alvarado." (Díaz del Castillo, 1976: 364).

¹¹⁴ Acta del 20 de julio de 1530 (LAC, II: 60). También la menciona con ese nombre Cervantes de Salazar: "En el templo más distante, dedicado a San Hipólito, cada año, el día de la fiesta titular, se juntan todos los vecinos con gran pompa y regocijo, porque ese día fue ganada México por Cortés y sus compañeros. Con la misma pompa lleva estandarte uno de los regidores, a caballo y armado, precedido de una multitud de vecinos, también a caballo, para que la posteridad conserve la memoria de tan insigne triunfo, y se den gracias a San Hipólito por el auxilio que prestó a los españoles en la conquista." (Cervantes de Salazar, 1982: 62).

Hipólito, se arreglaron las paredes y las puertas.¹¹⁵ A principios de la década de los 1590, sin embargo, el deterioro del templo era tan notable que se consideró peligroso emplearla para la celebración, aunque, como veremos más adelante, la negativa a la fiesta por parte de algunos de los miembros del Cabildo no se debía solamente a las condiciones físicas del edificio.¹¹⁶ El estado material del antiguo templo, a fines de siglo, debe haber sido realmente deplorable, de manera que el gobierno de la ciudad, en acuerdo con el Virrey, se propuso la edificación de una nueva iglesia para San Hipólito.¹¹⁷

El objeto más importante en la procesión del día de San Hipólito era el pendón con el escudo de armas que representaba a la ciudad y el triunfo de los españoles, de ahí el nombre que más tarde tomó la fiesta "Paseo del pendón". Quizá en las primeras procesiones, si es que estas tuvieron lugar desde 1526 -según declara Ruy González-, se llevaba una bandera que pertenecía a Cortés,¹¹⁸ pero muy pronto, en 1528, año en que

¹¹⁵ Actas del 4 de febrero de 1564 (LAC, VII: 176) y del 7 de septiembre de 1565 (LAC, VII: 253).

¹¹⁶ "Este dia gaspar perez rregidor dixo a esta ciudad como le avian avisado que la sala de san ypolito estaba con rriesgo y que no se podia hazer en ella la fiesta como el año pasado y tambien la yglesia esta con rriesgo visto qual ordeno quel obrero mayor lleve un maestro y vea donde sera mas siguro hazer la dicha fiesta y lo que para ello es menester asi de puntales como de otra cosa y tomada la razon la trayga a esta ciudad." (Acta del 29 de marzo de 1590, LAC, IX: 391). "E luego se ordeno al señor obrero mayor acuda al rreparo de la yglesia de san ypolito que tan necesitada esta del y que la mande rreparar y adrezar en todo lo que fuere necesario hasta que este adrezada como conviene [...]" (Acta del 26 de junio de 1592, LAC, XI: 6).

¹¹⁷ "Se comisionó a Jerónimo López y a Guillén Brondat para que inspeccionen la iglesia de San Hipólito a fin de ver si se repara o se reedifica." (Acta del 27 de agosto de 1599, GAC, 1970: [6009] 909). "Este dia los Señores jeronimo lopez y guillen brondat rregidores a quien se cometio hazer la planta y ordenar en rrazon de hazer la yglesia de san ypolito [...] trujeron un modelo y planta que hizo diego de agustera maestro mayor de la obra de la yglesia catedral desta ciudad [...]. E la ciudad ordeno que los dichos señores comisionados lleven esta planta al señor visorrey y consulten con su señoria de parte desta ciudad lo que se a de hazer conforme a ella para que pareciendole a su señoria se comience a poner por obra en la forma en que se ordenare y si la hara el obrero mayor." (Acta del 10 de septiembre de 1599, LAC, XIII: 363). El Cabildo también pide al Virrey, en el mismo documento, que se hagan los trámites necesarios para que el Cabildo disponga del dinero para la obra, pues es iglesia de la ciudad. En Acta del 14 de agosto de 1600, se especifica: "Este dia la ciudad dijo que ayer dia de san ypolito por la mañana hizo junta el señor visorrey conde de monterrey en rrazon de hedeficar yglesia al bien aventurado san ypolito patron desta ciudad a donde se lleva el pendon su vispera y dia y se celebra su fiesta a conmemoración de averse ganado en su dia esta ciudad y aviendose conferido lo que se podia.- para quel edificio desta yglesia tenga effeto parecido al señor visorrey y a esta ciudad se hiciesse de limosnas pudiendo en todo este rreyno y ayudando esta ciudad de sus propios con todo lo que le fuere posible y para principio su señoria del señor visorrey hizo y ofrecio de limosna mill pesos y para questa obra se comience y se continue hasta acabarla de todo punto acuerdo esta ciudad quel edificio se haga con superyntendencia de un rregidor deste ayuntamiento [...]" (LAC, XIV: 136).

¹¹⁸ Boturini, quien encontró un estandarte que identificó como el que empleó Cortés en sus batallas, lo describe de la siguiente manera: "Asimismo pude conseguir el estandarte original de damasco colorado,

se menciona la fiesta por primera vez en las Actas del Cabildo, se mandó hacer un estandarte,¹¹⁹ y después, en 1532, el Cabildo ordenó la elaboración de otro que quizá, a diferencia del anterior, ostentara, por un lado, el escudo de armas que a la ciudad de México le otorgó Carlos V en 1523,¹²⁰ y, por el otro, el escudo real. De 1540 en adelante, el pendón llevaría los colores elegidos como oficiales de la ciudad: el rojo y el verde.¹²¹

que el invicto Cortés dio al capitán general de los tlaxcaltecos, supongo en la segunda expedición que se hizo contra el emperador Moteuchzuma y demás reyes confederados. En la primera haz de dicho estandarte se ve pintada una hermosísima efigie de María Santísima, coronada con corona de oro, y que tiene las manos juntas, como que ruega a su Hijo Santísimo proteja y esfuerce a los españoles a subyugar el imperio idolátrico a la fe católica, y no deja de asemejarse en algunas cosas a la que después se apareció de *Guadalupe*. En la segunda haz, asimismo se ven pintadas las armas reales de Castilla y León." Y añade "Reservo, para dar en la Historia General, los fundamentos indisputables de ser dicho estandarte el solo original que hoy día subsiste." (Boturini Benaduci 1986: 141).

¹¹⁹ El Acta del 9 de marzo de 1528 indica: "Libramiento a Alonso Montes y a Diego González de 16 pesos de oro por 4 varas de damasco que dieron para la bandera de la Ciudad, y de un peso de oro a Portillo por hacer la dicha bandera." (GAC, 1970: [202] 39).

¹²⁰ La cédula real describe el escudo de armas de la siguiente manera: "[...] que tengan por sus armas conocidas un escudo, azul, de color de Agua, en señal de la Gran Laguna, en que la dicha Ciudad esta edificada, y un Castillo, dorado, en medio, y tres Puentes de Piedra de cantería, y en que van a dar en el dicho Castillo, las dos, sin llegar a él, en cada una de las dichas dos Puentes, que han de estar a los lados, un León levantado, que hazga con las uñas en dicho Castillo, de manera, que tengan los pies, en la puente, y los brazos en el Castillo, en señal, de la Victoria, que en ella hubieron los dichos, Cristianos, y por Orla, Diez hojas de Tuna, verdes, con sus abrojos, que nacen, en la dicha Provincia en Campo Dorado; en un Escudo a tal como éste, las cuales Armas y Divisa, damos a la dicha Ciudad, por sus Armas conocidas, por que las podáis traer, poner, e trayais, é pongais, en los Pendones, y Sellos, y Escudos, y banderas, de ella, y en otras partes, donde quisieredes, y fuere menester [...]" (*Cedulario*, 1960: 21).

¹²¹ "Este día cometieron al alcalde Juan de la Torre para que haga hacer un pendon de damascos de colores para esta cibdad con sus armas de la una parte armas reales y de la otra parte las armas de cibdad [...]" (Acta del 2 de agosto de 1532, LAC, II: 189). García Icazbalceta supone que los colores de este pendón eran el blanco y el rojo, pues en el Acta del 14 de agosto del mismo año se dice que se pagó a Juan Franco por "cierto tafetán colorado" y a Juan de la Torre por "cierto tafetán blanco", además de pagos por confección, cordones y seda (García Icazbalceta, 1939: 183-184). Días más tarde continúan los pagos por materiales y hechura: "Este día los dichos señores mandaron librar a Baltasar de Cazaya mercader ochenta e seys pesos y un tomin de oro de lo que corre ques de sedas de colores que dio para el pendon de la cibdad y para flecos del y la hechura del sastre que cosio el dicho pendon, salbo la hechura y manos de los escudos no entran aqui [...]" (Acta del 19 de agosto de 1532, LAC, II: 190). En 1533, al pendón se le agregan más cordones (Acta del 11 de agosto de 1533, LAC, III: 49-50). Sobre los colores del pendón conviene señalar el Acta del 18 de junio de 1540. En ella se habla de "[...] que se haga un pendon para esta cibdad que sea de damasco verde e colorado con sus armas de la cibdad, porquel pendon que tiene al presente de leonado e pardo, se hizo por que no se allaron otros colores, e mandaron que se benda el dicho pendon biejo e se aproueche lo mejor que se pueda, y lo que mas baliere el nuebo que se obiere de hazer se pague de los propios desta cibdad e mandaron que la letra de la orladura del pendon nuebo sea, non inmultitudine exercitus consistit victoria sed in voluntate dei." y se agrega "[...] que la cibdad de mantas y toldillos para las libreas, que sean la mitad berde y la otra mitad de colorado, y que los alcaldes tomen cada uno su puesto con cada una color, y questas colores queden para sienpre para la cibdad, para los días de sant ypolito por que sean e se saquen sienpre de las colores del pendon de la cibdad [...]" (LAC, IV: 202-203). Hacia 1540, pues, el Cabildo de la ciudad había decidido que los colores que identificarían y representarían a la ciudad de México serían el verde y el rojo, colores que debería llevar el pendón y otros objetos representativos de la ciudad, por ejemplo, los trajes que se mandaron a hacer para los maceros en 1549. Aquel año se mandaron hacer mazas "[...] de plata y se dore aquello que conbenga dorarse en las quales se ponga las armas desta cibdad esmaltadas [...]" y "[...] que para las personas que las an de sacar se hagan dos ropas de la manera que se acostunbran hazer en la cibdad de burgos e dos gorras la qual sea de

Otro objeto que sería conveniente mencionar ahora sería la reliquia de San Hipólito que trajo a México Esteban de Serrofino en 1571.¹²² El Cabildo se organizó para recompensar a Serrofino por el trabajo de traer la reliquia, y al año siguiente, en 1572 los restos del santo fueron, en la procesión, quizá el objeto más venerado.¹²³

La fiesta de San Hipólito poseía un carácter eminentemente civil, aun cuando tuviera el matiz religioso que agradecía al santo su ayuda en la victoria española sobre Tenochtitlan y se celebrara una misa en su honor pues era el patrono de la ciudad. El

terciopelo berde ques uno de los colores desta cibdad en las quales rropas llebe cada uno de los dichos mazeros dos escudos de las armas desta cibdad en cada ropa [...] las quales dichas ropas sean aforradas de tafetan colorado ques la otro color desta cibdad." (Acta del 26 de julio de 1549, LAC, V: 266). Así, pues, quizá los colores blanco y rojo que menciona García Icazbalceta como posibles colores del pendón en 1532, se hubieran empleado porque sólo se encontraron telas de esos colores aquel año, lo mismo que se indica con el leonado y el pardo en 1540. La adquisición de cierto tipo de telas y de algunos colores de las mismas, en el siglo XVI, no era tan sencillo, como lo demuestran varios documentos sobre la confección de los trajes para las libreas de las justas en las fiestas de San Hipólito y los trajes para los miembros del Cabildo en los recibimientos de los Virreyes. Sobre el rojo y el verde como colores de la ciudad en *Bandera de México* se dice: "Hacia el año de 1540 el Cabildo de la Ciudad de México mandó hacer otro pendón dominando ahora los colores verde y rojo, tratando de simbolizar el morado del pendón de Castilla que no fue posible encontrar. Este pendón fue sustituido por otros en toda la gama de colores, sobre todo el rojo ante la imposibilidad de igualar el tono morado que iba del púrpura al pardo [...]" (1996: 46). En 1599, se habla de un nuevo pendón usando el lienzo del estandarte que había sido empleado para la jura que se hizo en México por la ascensión al trono de Felipe III. El Acta del 19 de julio de ese año dice: "[...] se trato de la vispera de san ypolito que el estandarte nuevo que se ha hecho para levantar el pendon en nombre de la magestad rreal e para ello se ponga segun y como y con la ynsignias y figuras que tenia y estaba el estandarte rreal que antes de agora se sacava [...] y esse estandarte se saque de aqui adelante." (LAC, XIII: 354). Lo anterior se confirma con lo que señala el Acta del 5 de agosto del mismo año: "Que se libre a don francisco de las casas los sessenta y un pesos y dos tomines de oro comun que costo hazer el escudo y leon que se hiso en el estandarte de la ciudad." (LAC, XIII: 357). En el Museo Nacional de Historia se conserva un estandarte del Ayuntamiento de la Ciudad de México, elaborado en el siglo XVIII. El estandarte es de "Brocado guinda con aplicaciones de terciopelo, paño de lana bordada con hilo de oro, plata y seda." y sus medidas son de 95 por 76 cms. La imagen central bordada de la mitad del estandarte hacia abajo muestra el escudo de armas otorgado a la ciudad de México por Carlos V. El escudo está coronado, y es sostenido, al centro abajo, por una flor de lis y a ambos lados de la flor de lis por dos imágenes del escudo real de Carlos V: águilas bicéfalas en negro, todo enriquecido con follaje (Gómez Tepexicuapan y González-Hermosillo, 1997: 23 y 47).

¹²² La procesión de las reliquias, en 1578, enviadas a México por Gregorio XIII, incluía una de San Hipólito, a quien se le dedicaron varios actos durante el festejo. Morales dice del relicario de 1578 de San Hipólito " [...] yva en la delantera, como capitán y caudillo desta tierra, que con su aspecto dava nuevo ánimo y devoción a los que lo miravan, porque era un muy rico y gracioso braço de plata, que esta ciudad tiene, con un huesso grande deste glorioso mártyr, y en lugar de un Christo que tenía en la mano se le puso nuestra reliquia aconpañada de mucho oro y pedrería, en figura oval, que con el altura del braço, que será tres quartas, canpeava de muy lexos y como que apadrinaba, guiava por su tierra, a los demás sanctos que de nuevo venían a ella, por el orden que en principio de la processión se dirá." (Mariscal Hay, 2000: 6-7). De acuerdo con esta descripción, es posible que la reliquia que trajo Serrofino fuera el "huesso grande" que había sido engarzado a un brazo de plata. En la procesión entonces se mostraron, en un sólo objeto, las dos reliquias del santo que se poseían en México.

¹²³ Esteban de Serrofino vuelve a ser mencionado en las Actas de 18 de septiembre de 1581 y del 20 de noviembre de 1597. La primera vez, en relación con la verificación de la utilidad de un aceite que fabrica Serrofino y, la segunda, con la venta de tierras.

protocolo de la fiesta se desarrollaba, por lo común, de la siguiente manera: la tarde del día anterior al de las festividades, el pendón era sacado de las casas del Cabildo, en donde se guardaba el resto del año. Se llevaba en procesión hasta la iglesia de San Hipólito, en donde tenían lugar las vísperas. El pendón permanecía en la iglesia y al día siguiente, el de la fiesta, con la comitiva de vuelta al templo, se celebraba una misa. Al terminar el oficio, daban inicio los juegos de cañas que duraban todo el día.¹²⁴

La historia de la fiesta a lo largo del siglo XVI debió de haber tenido mucho del boato y la alegría con que la describe Valadés. Las Actas del Cabildo hablan de años en donde la participación de las cuadrillas para los juegos de cañas era muy numerosa, como alto el número de toros que se empleaban en los juegos y enorme el lujo de los trajes que se mandaban hacer casi todos los años para quienes intervenían en el

¹²⁴ Fray Diego Valadés, describe la fiesta de la siguiente manera: "Así, en el año de nuestra redención de 1521 y en el mismo día de San Hipólito, 13 de agosto, fue conquistada la ciudad de México. En memoria de este acontecimiento y feliz victoria, celebran los habitantes de la ciudad esta fiesta aniversario y organizan solemnes rogativas, en las que llevan el mismo pendón con que fue capturada la ciudad y salen del palacio, hasta llegar a un magnífico templo que se encuentra fuera de las murallas de la ciudad mexicana y cerca de los huertos de los suburbios. Este templo fue construido en honra del citado santo y allí también se está levantando ahora un hospital. Y en ese día se verifican tantos espectáculos y juegos, que no puede decirse nada más en corridas de toros y en lazar [reses y potrancas], a lo cual se añaden los adornos de todos los nobles mexicanos. Esos adornos son los más preciosos del mundo; tanto en el vestuario de los hombres y mujeres, como en los paños y tapices con que se cubren los caminos y casas. / Antes que todo se elige un regidor del Ayuntamiento para que lleve el antedicho pendón; este regidor es uno de aquellos a quienes se ha confiado el cuidado de la ciudad y por cuyo arbitrio se ordenan todas las cosas de ella. El virrey va a la derecha, el presidente [de la Audiencia] a la izquierda, acompañados de todos los regidores, prefectos, alguaciles, maceros y de los nobles de casi toda la ciudad. Y tanto el mismo regidor como el caballo en que monta, van engalanados, de pies a cabeza, de relucientes armas; y armado así el regidor llega hasta el palacio, en donde, tomando el pendón y precedido de todos los demás que ostentan hermosísimos trajes y adornos, van hasta la iglesia de San Hipólito. / Y una vez allí, se dirige el arzobispo, rodeado de su comitiva, hacia el altar y da comienzo a las vísperas solemnes y le siguen los cantores acompañándolos con flautas, trompetas, cítaras y todo género de instrumentos músicos. Una vez terminadas, se vuelven al palacio por el mismo orden en que habían venido. Dejado el virrey y el gobernador en su propio palacio y colocado el pendón en su sitio, todos los restantes acompañan al mismo regidor a su propia casa, en donde se sirven espléndidamente, a los que quieran, manjares muy delicadamente aderezados de los que principalmente abunda esa tierra. / Al día siguiente y continuando por el mismo orden, vuelven a la misma iglesia. El Arzobispo de México, revestido, según es costumbre, con los ornamentos, con que ha acostumbrado decir el Divino Sacrificio en las grandes solemnidades, se dirige hacia el altar rodeado del diácono a su derecha y del subdiácono a su izquierda, y precedidos de los ciriales y del turiferario. Habiendo llegado allí, se sigue el sacrificio de la misa con sus ceremonias. / A una hora determinada se predica la palabra de Dios, en alabanza y acción de gracias por la victoria alcanzada en tal día, y esto se hace precisamente en el mismo sitio donde se había trabado la batalla más encarnizada y donde se derramó más sangre, pues sucumbieron allí miles de hombres. Terminada esta función se regresan al palacio, como se había hecho la tarde anterior, y en la residencia del mismo regidor se ofrece a los que quieran una espléndida comida. Transcurre, finalmente, el día en medio de las diversiones antedichas. (Valadés, 1989: 467 y 469).

juego.¹²⁵ A la celebración asistían las autoridades civiles y eclesiásticas y, más tarde, las mujeres de la familia de las autoridades o damas de la aristocracia.¹²⁶ Con el tiempo, el aumento de la población española en la segunda mitad del siglo XVI, y con ello de exigencias en cuanto al fasto, no sólo en los espectáculos, sino en la cantidad de sitios que ocupaban los espectadores, la fiesta llegó a ser, efectivamente, una de las más importantes del año. Es evidente que se trataba de una fiesta para la comunidad española, en donde el indio era, simplemente, mano de obra. Las Actas, sin negar la relevancia de la fiesta, nos muestran también un desarrollo muchas veces sembrado de graves carencias económicas, negligencia y marcado desinterés por parte de algunos de los miembros del Cabildo.

¹²⁵ Sobre los juegos de cañas y toros en el siglo XVI, véanse las notas 92 y 93 del capítulo I de este trabajo.

¹²⁶ Es posible que las mujeres de las autoridades y aristocracia asistieran a los festejos como espectadoras desde que se hicieron las primeras celebraciones. Sin embargo, no es sino hasta 1575 cuando las Actas mencionan que hay que invitarlas a los juegos y se les asigna un sitio especial en los tablados que se construían para los espectadores privilegiados desde 1564. A partir, pues, de 1575 parece común que el Cabildo mencione que se debe hacer la lista de las invitadas y proceder a la invitación formal (Actas de 1575, 1578, 1592 y 1593, 1595, 1596 -año en que se decide no invitarlas-, 1597, 1598 y 1600). Con la presencia de damas en los tablados se considera conveniente el ofrecimiento de "colación" a una parte de los espectadores. Covarrubias explica que "colación" es "La confitura o bocado que se da para beber, y en los desposorios se solía usar entrar muchos pajes con platos de confitura, y los que se hallaban presente iban tomando de ella, y los pajes pasando adelante hasta haber cumplido con todos." (331). A partir de 1578 se habla, normalmente de "colación" para el Virrey, los miembros de la real audiencia, las damas y, algunas veces, el Cabildo. La "colación" parece que fue parte de los elementos en la organización de la fiesta en los primeros años, pero las quejas de parte del alférez encargado de la fiesta, alegando lo reducido de los fondos para cubrir con el gasto, empiezan a aparecer muy pronto. En 1531, se suspende el ofrecimiento, y en 1551, se prohíbe que en lo sucesivo se de colación. El Acta de ese año especifica que "[...] no den colacion ni hagan otros gastos de comida ni den nada a nadie [...]" (Acta del 12 de junio de 1551, LAC, VI: 22). Sin embargo, como vemos, dar colación vuelve a ser lo usual a partir de fines de la década de los 1570. Las Actas que hablan sobre la fiesta de San Hipólito no especifican que se ofrecía para comer y beber pero, con motivo de la celebración en México de la Paz de Cambrai o de las Damas, que tuvo lugar en la capital el 6 de enero de 1530, se mencionan como "colación": vino blanco y tinto, confitura -"almendra, avellana, piñón o otra cualquier fruta o semilla incorporada o cubierta con el azúcar" (Covarrubias, 1995: 344)-, y diacitrón -"El diacitrón era la cidra confitada, que era tan apreciada como las guindas, pues servía para hacer dulces e incorporarla en algunos platos de carne." (Chamorro, 2002: 92). Díaz del Castillo cuando habla de las fiestas que se organizaron en la ciudad de México, en 1539, por la Paz de Aguas Muertas, menciona que se ofrecieron como colación: mazapanes, alcorzas -"[...] costra de azúcar refinada con mezcla de polvos cordiales [...] a las alcorcillas llamamos pastillas de boca." (Covarrubias, 1995: 53)-, diacitrón, almendras, confites, frutas de la tierra, vinos, aloja -"[...] bebida muy ordinaria en el tiempo del estío, hecha de aguamiel y especias [...] si no pica no se tiene por buena." (Covarrubias, 1995: 77)-, clarea: "Cierta bebida que se hace de vino blanco con azúcar y especias aromáticas, y se cuela por un saquillo." (Covarrubias, 1995: 321)-, y cacao con su espuma. (Díaz del Castillo, 1976: 546). En esta última edición aparece "elarca" por "clarea", el error de imprenta se soluciona en Díaz del Castillo, 1983, 824. Sobre estas comidas y bebidas para la colación también puede consultarse la obra de Chamorro, 2002.

El Cabildo designaba anualmente a uno de sus regidores para hacerse cargo de la organización del festejo. El responsable era nombrado "alférez",¹²⁷ y recibía una suma de dinero para los gastos de la fiesta, cantidad que se fue elevando con los años.¹²⁸ La alferecía, considerada como un honor por muchos de los regidores, representó serios problemas, sin embargo, para otros, casi desde el mismo primer alférez que se menciona con claridad: Juan Xaramillo, quien abandonó la ciudad al parecer unos días antes de la fiesta.¹²⁹ La alferecía implicaba un enorme trabajo para el regidor con el cargo. La organización, dependiendo del año, los fondos económicos y la propia evolución de la fiesta, incluía a una gran cantidad de personas, entre españoles e indios, construcción de tablados para dar asiento a las autoridades, colación para los invitados, construcción de cercas para los toros, trato con los sastres para la elaboración de los trajes para quienes intervenían en las justas, adorno de la iglesia de San Hipólito, adorno y limpieza de las calles por donde marchaba la procesión, salvas de artillería, entre otras actividades. El regidor designado debía, además, poseer buenas condiciones físicas para intervenir en los juegos de cañas. La fiesta caballerisca era también, por supuesto, una ocasión para mostrar las habilidades y fuerza física de los antiguos soldados llegados con Cortés y las virtudes de la naciente aristocracia novohispana. Quizá ya a partir de la segunda generación, para los criollos y los nuevos peninsulares llegados a Nueva España, la fiesta carecía del elemento emotivo que podía haber movido a los iniciadores de la festividad.

¹²⁷ Alférez, dice Covarrubias, es "[...] al que encomienda el capitán la bandera, la cual instituyeron de muchos siglos atrás los hombres para que las compañías se adunasen y acudiesen todos della a un lugar. [...] Tuvieron los romanos diferentes insignias, a las cuales responden nuestras banderas; y la principal era la del águila, como si dijésemos agora el guión o estandarte real [...]" (59).

¹²⁸ Veinticinco pesos de oro común entre 1530 y 1557; sesenta entre 1558 y 1563; 100 entre 1564 y 1583; 200 entre 1584 y 1600.

¹²⁹ Juan Xaramillo (o Jaramillo) aparece como regidor en la primera Acta del Cabildo del 8 de marzo de 1524 (LAC, I: 3). Falleció antes de 1551. El Acta de del 20 de julio de 1530 le concede el honor de llevar el pendón pues "[...] es persona abil y suficiente." (LAC, II: 60). A pesar de ello, el 8 de agosto de ese año se declara que Jaramillo "[...] no conociendo ni mirando la merced que la cibdad en ello le hazia es ido fuera desta cibdad, por ende que por el desacato que a hecho mandaban y hordenaban que agora ni de aqui adelante en ningun tiempo se le de al dicho xaramillo el dicho pendon e que le pribaban dello para siempre jamas." (LAC, II: 62). Porras Muñoz opina que "Quizá por delicadeza con la raza de su mujer [fue esposo de doña Marina, la Malinche], don Juan prefirió ausentarse de la Capital, dejando incumplido el cargo." (1982, 326). Muerta La Malinche, en 1531, Jaramillo se casó por segunda vez con doña Beatriz de Andrada, en 1532. Esta, de familia poderosa económicamente hablando, "[...] en su tiempo [...] fue una de las mujeres más ricas de México [...]" (Porras Muñoz, 1982: 252-253, 326). Porras Muñoz ofrece abundantes datos sobre Juan Jaramillo en su obra, y explica que probablemente Jaramillo hubiera sido nombrado alférez del pendón en 1528, razón por la cual no tenía porque hacerse cargo del asunto en 1530. Véase el apartado dedicado a Jaramillo en Porras Muñoz 1982: 324-330.

A los problemas internos respecto a la asignación de la alfercía se sumó, en los primeros años, la contrariedad del Cabildo quien, en principio, se negó a que fuera el rey quien designara al alférez y le pidió que se hiciera como en Sevilla, en donde el Cabildo tenía la preeminencia en el nombramiento de los responsables en este tipo de actos.¹³⁰ En 1531, el Cabildo decide que "en adelante en cada un año lo saque el regidor más antiguo susesibe",¹³¹ voluntad que se confirmó con la cédula real que se leyó en Cabildo el 23 de octubre de aquel año.¹³² No obstante, las inconformidades y excusas de los regidores continuaron, de tal manera que en reunión de Cabildo del 2 de agosto de 1555 se leyó nuevamente la orden real y se trasladó al libro de Actas, asunto que aparentemente disipó dudas, pero que no evitó, el resto del siglo, las frecuentes negativas que argumentaban los regidores designados.¹³³ La apatía con que se enfrentaba la organización de la fiesta obligó a que, en 1589, el Cabildo llamara de nuevo, y con dureza, la atención de los regidores sobre el significado de la

¹³⁰ "[...] quel pendon que se saca en esta dicha cibdad el dia de sant ypolito [...] sea servido su magestad de no hazer merced a persona alguna del oficio de alférez para sacar dicho pendon antes haga merced a esta dicha cibdad que la saque la persona quel cabildo della nombrare conforme a lo que se acostumbra e guarda en la cibdad de sevilla y a la costumbre questa dicha cibdad tiene." (Acta del 27 de agosto de 1529, LAC, II: 14).

¹³¹ Acta del 28 de julio de 1531, LAC, II: 124.

¹³² LAC, II: 135. En la *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*, se encuentra la ley Ivi, del título XV del libro III, dada por "El Emperador D. Carlos y la Emperatriz Gobernadora en Madrid á 28 de Mayo de 1530. [Confirmada, en el siglo XVI, por] D. Felipe II en Buengrado á 22 de Mayo de 1565. Y en Lisboa á 4 de Junio de 1582": "En las Ciudades de las Indias es costumbre usada y guardada sacar nuestro Pendon Real las vísperas, y dias señalados de cada un año, y el de Pasqua de Reyes en Lima: el de San Hipólito en México, le lleva un Regidor por su turno, y acompañándole, para mayor honra y veneración, el Virey, Oidores, y Regimiento van á Vísperas y Misa: en Lima á la Iglesia mayor, y en México á la de San Hipólito. Y porque nuestra voluntad es, que esta costumbre se continúe, mandamos, que los Vireyes, Presidentes y Audiencias de nuestras Indias, en las Ciudades principales donde las hubiere, asistan á esta ceremonia, como se hace en Lima y México, y lleve el Pendón el Regidor á quien tocara por turno, desde el más antiguo, donde no hubiere Alférez Real por Nos proveido, cuyo lugar ha de ser el izquierdo del Virey, ó Presidente, porque á el derecho ha de ir el Oidor mas antiguo; y en las Ciudades donde no residiere Audiencia, le acompañen el Gobernador, Corregidor, ó Justicia mayor, y Regimiento, desde la Casa del Regidor, ó Alférez mayor que le lleva, hasta que se vuelva á ella; y en quanto al lugar que ha de tener en la Iglesia, y acompañamiento, se guarde la costumbre." (*Recopilación*, 1943: 642).

¹³³ El documento, firmado por Isabel de Portugal en ausencia de Carlos V, señala "[...] mando que agora e de aqui adelante saque el pendon el día de san ypolito de cada un año los regidores de la dicha cibdad comenzando el mas antiguo que en ella se hallare e asy dende adelante por cada dia guardando la antigüedad de los dichos señores regidores y no de otra manera e mandamos al nuestro presidente e oydores de la abdiencia rreal de la dicha nueva españa y a otras justicias de la dicha cibdad que asy lo hagan guardar y cunplir como en esta mi cedula se contiene pero entiendese que al regidor a quien cupiere a sacar el dichho pendon lo ha de sacar por su persona e no por sustituto. Fecha en madrid a beinte e ocho dias del mes de mayo de mil e quinientos e treynta años. -Yo la reyna." (Acta del 2 de agosto de 1555, LAC, VI: 178). El documento vuelve a ser leído el 24 de julio de 1598, aunque el regidor nombrado aquel año para el puesto no cejó en su apelación. (LAC, XIII: 215 - 218).

celebración,¹³⁴ pero aún así, esas condiciones, aunadas a los problemas económicos del Cabildo a fines del XVI, llevaron al Virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, en el año de 1600, a proponer la venta del cargo, iniciativa con la cual, por otro lado, el Cabildo no estuvo de acuerdo pues lo privaba de uno de sus privilegios, al margen de que cumplieran o no con sus tareas.¹³⁵

¹³⁴ El Acta del 1 de septiembre de 1589 dice: "El cabildo justicia rregimiento desta ciudad de mexico dice que por quanto como es notorio el marques del valle don fernando cortes paso a estas partes con algunos compañeros a la pacificacion de los naturales destas provincias y a plantar el santo evangelio y enseñarles e yndustriarles las cosas de nuestra santa fee catolica en las quales se paso muy grandes trabajos y derramamiento de sangre y muchas muertes en las batallas y rrecuentros que los naturales tuvieron con ellos por ser tan grande el numero y pujansa de los dichos yndios y tan pocos los españoles y milagrosamente fue nuestro señor servido de que en el dia de sant ypolito se acabase de apaciguar y ganar este rreyno y comenzase a rreducirse al servicio de Dios Nuestro Señor por lo qual los pasados tomaron por patron desta ciudad al bien aventurado san ypolito y ordenaron que para remembranza de dia tan señalado y que en el oviese fecho Dios Nuestro Señor tan bien y merced de vispera y dia del dicho santo se sacase el estandarte de las casas del cabildo desta ciudad y le llevase uno de los rregidores della por su turno en cada un año a la yglesia y hermita de sant ypolito lo qual se ha hecho hasta agora con muncha ponpa y aconpañamiento de todos los caballeros rregidores y los mas vecinos desta rrepublica como cosa tan conviniente y necesaria y agora ha parecido que se van enflaqueciendo y que no se acude a esta causa con las veras ques tan justo se haga por que una cosa como esta tan antigua y para la memoria de los que ganaron este nuevo mundo y quel rrey nuestro señor tiene mandado que para estos dias a adsista (sic) el virrey y audiencia al llevar y traer del dicho estandarte para que sea con mas autoridad y siendo esto asy y fiesta tan particular desta ciudad es justo que no se dexa caer y que antes se procure darle mas calidad y autorizarla y que a esto ayan de acudir los primeros los caballeros que son y fueren de aqui adelante y para que asy sea se acordo de hazer las ordenanzas siguientes pide y suplica esta ciudad a vuestra exelencia se sirva de mandar que se vean y aprueben y confirmen para que se guarden y cunplan. / Que de aqui adelante todos los caballeros rregidores que son o fueren ayan destar y esten en esta ciudad diez dias antes que llegue la fiesta de sant ypolito todos los dichos rregidores sin que falte ninguno para que se hallen al aconpañamiento del que sacare el estandarte a las visperas y dia sopena (sic) de el que faltare no tenga vos ni voto activo ni pasivo por tiempo de un año en este cabildo e ayuntamiento y que pierda el salario de rregidor del dicho año y mas pague dozientos pesos de oro comun para la obra y rreparos de la yglesia de san ypolito. / Iten. que de aqui adelante en las dichas visperas y dia de la dicha fiesta de san ypolito sea obligado a dar las velas que se acostumbran a dar al virrey y audiencia y ciudad el rregidor que fuere procurador mayor en tal año y sy por enfermedad estuviere ympedido las de el que fuere nombrado por este cabildo e que para el dicho efecto no falte el que asy fuere procurador mayor." (LAC, IX: 342-343).

¹³⁵ Sobre la venta del cargo de alférez, el Acta del 25 de agosto de 1600 declara: "Este dia el señor alonso gomez de çervantes dijo que la çiudad le hordeno llevase al señor visorrey la çedula que tiene la çiudad para sacar el pendon y estandarte dia de san ypolito y a suplicarle no permitiese que se venda el alferasgo por lo mucho que esta çiudad perdia si se vendiese el qual se lo llevo y rrepresento todos los ynconbenientes que esta çiudad le mando para que no se benda el dicho alferasgo y el señor visorrey le rrespondio que haria todo lo que pudiese haciendo merced a esta çiudad y agora a venido a su noticia que se prosigue en pregones del dicho ofiçio y anda en venta y ay postura da notiçia a esta çiudad para que mande en rrazon dello lo que convenga. / E biendo visto la çiudad acordo que los señores alonso de valdes y alonso gomes de çervantes supliquen al señor visorrey mande que sece el proseguir en los pregones y execucion de la venta del ofiçio de alferez en que rrescibira merçed esta çiudad y provea a los papeles y rrecaudos que se an presentado a su señoria por parte de la ciudad y conforme a lo que decretare se lo suplique de liçencia a esta çiudad para que siga a esta causa y en rrazon de ella haga las diligencias que le convengan de su defenza." (LAC, XIV: 141).

La procesión, según Torquemada, avanzaba por la calle de San Francisco y regresaba por la de Tacuba, como posiblemente fuera el caso de la de Corpus Christi.¹³⁶ Es posible que desde los primeros años las fiestas de toros y cañas se realizaran ya en la Plaza Menor, que estaba frente a la puerta principal de la Catedral.¹³⁷ En 1562 se decide reparar el corral de toros y el corredor ubicados en la Plaza Menor para "quando fuere necesario o los rregosijos acostumbrados los dias de sant ypolito o en otros que se ofrezcan".¹³⁸ Tres años después, en 1565, los juegos se trasladaron a la Plaza Mayor y se decidió construir tablados para ofrecer asientos a las autoridades.¹³⁹ La fiesta efectivamente se desarrolló casi exclusivamente hasta 1600 en la sección de la Plaza Mayor que estaba situada en el ángulo que hacían las Casas del Cabildo con el Portal de Mercaderes,¹⁴⁰ a excepción de 1586 y 1590, por lo menos, en donde se indica que las festividades tendrían lugar en la Plaza del Volador.¹⁴¹

¹³⁶ "[...] Sacase aquel Dia el pendon à las Visperas, y llevale uno de los Regidores de la Ciudad, al qual acompaña el Virrei, Audiencia, y Cabildo, y otros muchos Caballeros, y vãn con èl, à la Hermita de este Glorioso Martir, que està fuera, en uno de los Barrios de los Indios (aunque yà cae en parte de la Ciudad) y vã à la ida por la Calle de san francisco, y buelve por la de Tlacupa, en cuiã entrada esta una Torrecilla, que llaman de el Relox (porque à los principios estuvo en ella) y es en la Esquina de las Casas de el Marquès, que corresponde à la parte de el Norte." (Torquemada, 1969: I, 631).

¹³⁷ "La Placeta del Marqués (Plazuela Nueva o Plaza Menor) fue el primer espacio urbano conformado. Éste era un rectángulo encerrado entre las Casas Viejas de Moctezuma, el portal de artesanos o 'tañedores' (enfrente), la Iglesia Mayor y el eje de las calles de Tacuba y Tepeyac. Los trabajos generales de reedificación comenzaron entre los meses de noviembre de 1521 y mayo de 1522." (Fernández, 1990: 87). Ya el Acta del 8 de febrero de 1527 señala que los miembros del Cabildo: "[...] señalavan e señalaron por plaza demas de la principal que esta delante de las casa nuevas del señor Governador [actualmente Plaza de la Constitución] el sitio e espacio que esta desocupado delante de los corredores de las otras casas del Señor Governador [Plaza Menor] donde suelen jugar a las cañas del mismo tamaño que agora esta." (Sánchez de Carmona, 1989: 109). Actualmente la plaza conserva el nombre de Plazuela del Marqués. Está ubicada en el ángulo noroeste de la Plaza de la Constitución entre la calle de Monte de Piedad y la Catedral Metropolitana.

¹³⁸ El Acta del 17 de agosto de 1562 dice: "Este dicho dia los dichos señores mexico platicaron sobre questa cibdad desde que se fundó y ganó tiene e posee por suyo el suelo del corral do se encierran los toros en la plaza menor desta dicha cibdad y lo que esta hedificado en el dicho suelo y por ques necesario se rrepare e haga de nuevo el corredor y lo demas que en el está edificado por estar todo que se quiere caer mandaron quel obrero mayor desta cibdad adereze lo susodicho e haga hacer un corredor donde esten la justicia rregidores desta cibdad quando fuere necesario o los rregidores desta cibdad quando fuere necesario o los rregosijos acostunbrados los dias de sant ypolito o en otros que se ofrezcan [...]" (LAC, VII: 74).

¹³⁹ "[...] se acordó que de aquí adelante se haga la dicha fiesta en la plaza mayor delante de las casas deste ayuntamiento [...]" (Acta del 1 de agosto de 1565, LAC, VII: 251). "[...] que se libren al señor francisco merida de molina obrero mayor [...] doscientos catorce pesos por lo que se gasto [...] en tablados para la fiesta y madera que para ello se compró y por lo que se dio a los carpinteros que entendieron en lo susodicho." (Acta del 7 de septiembre de 1565, LAC, VII: 253).

¹⁴⁰ Según Kubler, el edificio del Cabildo estaba casi terminado hacia 1529 y después de algunas reformas se terminó en 1532. Aunque no se sabe con certeza cuando fueron construidos los portales de la fachada del edificio, Kubler menciona que estaban terminados para las fiestas de San Hipólito de 1595. (Kubler, 1990: 221). Posiblemente los portales ya estuvieran terminados dos años antes, en 1593. El Acta del 12 de julio de ese año los menciona como lugares en donde se acomodara a los invitados. En 1593, también se indica que

Antes he señalado que quienes jugaban a las cañas y alanceaban a los toros debían de ser los regidores y otros miembros de la clase en el poder. Se buscaba que la fiesta fuera lujosa y, como en el caso del teatro, los trajes eran uno de los elementos principales que daban opulencia a la celebración. Año con año, los documentos hablan de fuertes inversiones económicas en las libreas de las cuadrillas ya fuera con telas fabricadas en Nueva España, que eran las menos apreciadas o, de preferencia, raso, tafetán, damascos, brocados o terciopelos de sedas chinas o castellanas, aunque todas estas últimas no siempre era fácil conseguirlas o pagarlas. Las libreas, normalmente, se hacían de telas de dos colores, para cada una de las dos cuadrillas en el juego y, de ser posible, debían estar adornadas con dorados de hoja de oro, flecos, cordones y volantes rajados. La librea constaba básicamente de marlotas, capellares, mangas y caperuzas.¹⁴²

La celebración del día de San Hipólito no solía incluir representaciones teatrales. El asunto surge en 1594 cuando, al parecer por su propia iniciativa, el Bachiller Arias de Villalobos ofrece al Cabildo su trabajo para encargarse como:

se emplearan los portales de mercaderes, que hacían ángulo con los de las Casas del Cabildo para dar asiento a los espectadores. (LAC, XI: 145-146).

¹⁴¹ La Plaza o Plazuela del Volador aparece con este nombre en las Actas del Cabildo del 23 de junio de 1586 (LAC, IX: 137), 10 de febrero de 1589 (GAC, 1970: [5014] 687) con motivo de los festejos por la boda de Rodrigo Vivero, y del 20 de julio de 1590 (LAC, X: 7-8.). Su esquina noroeste se encontraba frente a la esquina sureste de la Plaza Mayor, al lado derecho de las Casas Nuevas de Cortés (Palacio Virreinal). En el siglo XVI se le conoció también como Plaza del Virrey o Plaza de las Escuelas. Actualmente se levanta ahí el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Véase "La Plaza del Volador" en Sánchez de Carmona, 1989: 76 - 77.

¹⁴² Ya antes hemos visto, en la descripción de Sandoval de los juegos de cañas con motivo del festejo por el nacimiento de Felipe II, el lujo de los trajes empleados, veamos ahora lo que eran las prendas utilizadas en el juego: Capellar "La cubierta a la morisca, que sacan en los juegos de cañas por librea, de marlota y capellar.", dice Covarrubias (1995: 263), y Madroñal añade "Especie de manto que suelen sacar los moros en el juego de las cañas, el cual cubre y adorna la cabeza" (2000: 251). Marlota "Vestido de moros, a modo de sayo vaquero; bien consta ser arábigo, y Diego de Urrea dice que en su propia terminación se dice *melutatum*, del verbo *leveta*, que significa apretarse, porque se ciñe al cuerpo; y así marlota está corrompido de meluta." (Covarrubias, 1995: 738). Cada marlota ocupaba aproximadamente 6 mts. y medio de tela con el objetivo de que fuera "rozagante", posiblemente para subrayar con su vuelo y movimiento los desplazamientos y suertes de los jinetes. Volante "[...] un género de velo tan delgado que cualquier viento le vuela." (Covarrubias, 1995: 971). Madroñal dice que Caperuza es "Cobertura de la cabeza o bonete que remata en punta inclinada hacia atrás", "En épocas anteriores al S. de Oro con este término se alude a cualquier tocado [...]" (251). Mangas "La parte de la vestidura que cubre los brazos." (Covarrubias, 1995: 32).

[...] autor asalariado y señalado para sus fiestas, así [las] conocidas como otras que pueden ofrecerse entre año, en que será fuerza que vuelva a gastar de nuevo, y especialmente en la del glorioso San Hipólito, patrón suyo, a cuyas vísperas y misa al sacar el pendón fuera bien que se hiciera algún juguete, con que la memoria de los antepasados de ella se repitiera a todos. Y yo me ofrezco a tomar todo esto a cargo, con calidad que me señalen dos mil pesos por año, y por ellos me obligaré a dar hechas, en la fiesta del Santísimo Sacramento, dos fiestas, de día y octava, y otra el día del glorioso San Hipólito, costeadas gente y vestidas a costa mía, como esto se me señale por el tiempo que a vuestra señoría le pareciere convenir.¹⁴³

El Cabildo encontró atractivos el ofrecimiento y la idea y se interesó en la contratación de Villalobos bajo las condiciones que él mismo solicitaba: dos mil pesos anuales por la representación de dos comedias para Corpus Christi y una para San Hipólito con nuevos textos dramáticos y la producción, es decir pago a actores y vestuario, ornato, "pintura e ingenios" en el escenario.¹⁴⁴ El Cabildo se encargaría de levantar el tablado para la representación "hecho y acabado del tamaño que él lo pidiera".¹⁴⁵ El texto de la obra por representar debía ser mostrado al Cabildo tres meses antes de la representación, a petición del mismo Villalobos quien solicitaba que no se representaran obras viejas o arregladas. Todo esto sucedía entre septiembre de 1594 y febrero de 1595 y a punto de hacer el contrato con Villalobos, en marzo de este último año, el Cabildo recibió una carta de Gonzalo de Riancho.

Riancho se presenta como profesional del teatro, se excusa por no haber respondido a tiempo al llamamiento del Cabildo en relación con las representaciones en las fiestas señaladas por encontrarse en La Habana y ofrece hacer "[...] comedias y

¹⁴³ Rojas Garcidueñas, 1973: 116.

¹⁴⁴ Debemos mencionar, sin embargo, la solicitud de apoyo económico de la Compañía de Jesús al Cabildo de la Ciudad de México, en ese mismo año de 1594, para "[...] que se haga una muy celebre comedia de san ypolito patron de esta ciudad [...]" (Johnson, 1941: 19). La ciudad otorgó el dinero y ese año hubo comedias sobre San Hipólito en el Colegio Máximo y en el de San Ildefonso. (Johnson, 1941: 19 y 20). Véase en el apéndice "Representaciones jesuíticas" el número [33].

¹⁴⁵ Rojas Garcidueñas, 1973: 118.

qoloquios divinos compuestos en españa por los mas famosos ombres della obras admirables y que cada una es mejor que lo quel dicho billalobos tiene para hacer y asi mismo ropas y adrezos muy costosos para el adorno della [...]". Riancho ofreció, eso sí, "[...] obra propia señalada para la fiesta de san ypolito [...]". La oferta de obras dramáticas españolas y condiciones de representación opulentas sumadas a que Riancho sólo pedía mil quinientos pesos, y no dos mil como Villalobos, sacaron a este último de la contienda entre ambos autores de comedias.¹⁴⁶ El Cabildo contrató a Riancho. Las comedias para Corpus Christi se llevaron a cabo sin mayores contrariedades, pero más adelante Riancho solicitó ayuda económica al Cabildo, arguyendo que había gastado mucho en las representaciones de Corpus y que la de San Hipólito "[...] era comedia grande de mayor autoridad que la que se hizo el día de corpus christi que trata de la conquista desta nueva españa y gran ciudad de mexico en la qual se ha tomado execivo trabajo y se a de tener mucha costa [...]"¹⁴⁷ El Cabildo, no obstante las súplicas de Riancho, contestó: "Que cumpla con su obligación y no ha lugar a la ayuda de costa que pide [...]"¹⁴⁸

Así pues, todo indica que en 1595, en las fiestas de San Hipólito, Riancho representó en un tablado que se levantó frente a las Casas del Cabildo una comedia sobre la conquista de México. En 1596, no obstante las largas discusiones sobre la realización de la fiesta, pues no había dinero, todo se llevó a cabo y nuevamente se incluyó una comedia.¹⁴⁹ De acuerdo con los registros en las Actas de Cabildo estos fueron los únicos años (las comedias de los jesuitas [1594] y las dos de Riancho [1595 y 1596]) en que hubo representaciones en esta fecha.

Las representaciones en el día de San Hipólito pueden guardar diferencias respecto de las de Corpus Christi en varios aspectos. Como se deduce del "título" de la comedia de Riancho de 1595, el asunto puede no ser eminentemente religioso -como en el caso de las de Corpus-, aunque ello no elimina alusiones de este orden, recordemos

¹⁴⁶ Acta del 2 de marzo de 1595, LAC, XII: 126.

¹⁴⁷ Acta del 31 de julio de 1595, LAC, XII: 199.

¹⁴⁸ Acta del 31 de julio de 1595, LAC, XII: 199.

¹⁴⁹ "Este dia mando la ciudad que se libre [...] [por lo] gastado en los tablados de la fiesta de toros y comedia que se hizo en san ypolito [...]" (Acta del 18 de noviembre de 1596, LAC, XII: 326).

que se trata de agradecer al santo su ayuda en la conquista. El tablado para la representación se levantó frente a las Casas del Cabildo, posiblemente con la pared del vestuario -una pared de madera en la parte posterior del escenario-, como se ha visto que se hizo para algunas representaciones de Corpus en el tablado frente a la Puerta del Perdón de Catedral. En el caso de las representaciones de San Hipólito no es claro si había algún edificio tras el tablado.¹⁵⁰ Para la representación no se emplearon carros, recordemos que estos son exclusivos de las representaciones de Corpus, sin embargo, puede ser que se empleara cierto tipo de decorados, el ornato, artificios, pintura e ingenios que mencionan tanto Villalobos como Riancho.

4. Recibimientos de Virreyes

En opinión de Ots Capdequí: "Los dos primeros grandes virreinos, el de Nueva España y el del Perú, se crearon en el siglo XVI, cuando ya empezó a tenerse en la Metrópoli una visión más precisa del hecho geográfico americano y de la complejidad del nuevo mundo incorporado a la Corona castellana."¹⁵¹ Durante el gobierno de la segunda Audiencia en México (1527-1535), la Corona ya pensaba en la implantación de un virreinato en Nueva España, "[...] pero el emperador tomó las cosas con calma, sobre todo porque uno de los candidatos, Antonio de Mendoza, exigía un salario exorbitante, y el reembolso de los gastos de su embajada en Hungría."¹⁵² Entre tanto, la Audiencia buscó frenar los privilegios de la encomienda y:

Creó ciudades [...] capaces de atraer a españoles de poca fortuna, nombró corregidores, preparó listas que fijaban el monto del tributo debido a la Corona y a los particulares. Introdujo en los pueblos de indios las instituciones españolas; poco a poco se organizó un virreinato que, suponíase, agruparía a dos cuerpos claramente delimitados: la

¹⁵⁰ Es posible que las "mesillas", lo que después se conoció como "parián", ya hubieran sido construidas, aunque en aquel momento hubiera sido de manera transitoria y con materiales efímeros. La presencia de las mesillas marcaría una división en la Plaza Mayor, de tal forma que el Cabildo tendría su propia plaza, distinta de la plaza de palacio virreinal, que era precisamente, la Plaza Mayor.

¹⁵¹ Ots Capdequí, 1982: 59.

¹⁵² Bernard y Gruzinski, 1996: 325.

"República de los Indios" y la "República de los Españoles". A partir de 1535, esta obra estabilizadora fue continuada por Antonio de Mendoza, primer virrey de México, quien terminó por aceptar, tras un acuerdo financiero, las funciones prestigiosas que se le proponían.¹⁵³

Antonio de Mendoza recibió el nombramiento de Virrey el 17 de abril de 1535, salió de la península en julio y llegó finalmente a Veracruz a fines de septiembre. Hizo su entrada como Virrey a la Ciudad de México el domingo 14 de noviembre del mismo año. Los primeros Virreyes de Nueva España eran "[...] encarnación suprema del Estado español en las Indias, altos funcionarios que gozaban de un complejo de atribuciones hasta entonces nunca igualadas. Como un *alter ego*, hablan de ellos los monarcas".¹⁵⁴ Particularmente, para la nobleza castellana, los virreinos constituían

¹⁵³ Bernard y Gruzinski, 1996: 329.

¹⁵⁴ Ots Capdequí, 1982: 59. Sobre las funciones del Virrey explica Calderón: "Carlos V creó en Barcelona en 1535 el virreinato de la Nueva España, al frente del cual gobernaría un virrey. / Los virreinos constituían el sistema administrativo mediante el cual la monarquía catalana-aragonesa había gobernado los territorios lejanos de su imperio mediterráneo. Con la formación del reino español, al unirse Castilla a Aragón y con el descubrimiento de América, el sistema virreinal no hizo sino modificarse y extenderse para satisfacer las necesidades de un imperio mundial. De esta manera con la creación de los virreinos de la Nueva España y del Perú, el número de virreinos se elevó a nueve, pues ya existían los de Aragón, Cataluña, Valencia, Navarra, Cerdeña, Sicilia y Nápoles. / Teóricamente el virrey tenía poderes ilimitados porque como representante de la real persona podía actuar y decidir sobre cualquier asunto, como si fuera el rey mismo el que gobernara, en todo lo que no tuviera especial prohibición. Esta inmensa autoridad se reforzaba por la dificultad de las comunicaciones con la metrópoli y la urgencia de muchos de los asuntos que obligaban frecuentemente al virrey a tomar decisiones sin plantear siquiera la cuestión al Consejo de Indias u otros órganos de gobierno radicados en España. / Con el tiempo, la amplitud de los poderes de los primeros virreyes se fue limitando por la obligación que se les impuso de informar al gobierno metropolitano detalladamente de todos sus actos de gobierno y por la minuciosidad con que se legislaba desde España. Además, en la medida en que se complicaba la administración, el virrey vió (sic) limitadas sus funciones por varios organismos que, aunque subordinados a él, según la ley, estaban formados por funcionarios importantes designados por el rey, muchos de los cuales podían llegar directamente hasta el monarca o sus consejeros. Igualmente, la Corona daba nombramientos a los gobernadores y corregidores de pueblos de españoles, por lo que los jefes de las mayores subdivisiones políticas no eran elegidos por el virrey; así aunque éste vigilaba estrechamente a dichos funcionarios y a los corregidores y alcaldes mayores de los pueblos de indios, era usual que todos ellos, asesorados por los cabildos de sus cabeceras, ejercieran amplios poderes legislativos, ejecutivos y judiciales en su jurisdicción. / Según José Bravo Ugarte (*Instituciones políticas de la Nueva España*, Jus, México, 1968), las atribuciones del virrey podían reducirse a cinco: gobernación, capitanía general, presidencia de la audiencia, supervisión de la Real Hacienda y vicepatronato de la Iglesia. [...] Entre sus atribuciones de gobierno estaba también la de presidir el cabildo de la Ciudad de México, lo que habitualmente realizaba por medio de un representante. / [...] aunque el virrey era vice-patrono de la Iglesia, las designaciones de las sedes episcopales y prebendas eran hechas en España y él solo podía formular recomendaciones sobre las investiduras, la concesión de beneficios y proveer los curatos, escogiendo de las ternas que le pasaban los obispos, distribuía también las provincias de las órdenes religiosas, asesorando y presionado por la jerarquía eclesiástica. / El periodo virreinal fue en realidad de duración indefinida [...] [durante el siglo XVI, hubo nueve virreyes en Nueva España, con los siguientes periodos de duración 15 años (Luis de Velasco I); 14 años (Antonio de Mendoza); 12 años

una de las formas más altas de ejercicio del poder y de privilegio social que les podía conceder el Estado. En una carta que envía el Conde Portalegre a su hijo señala "[...] que las plazas más codiciadas eran los virreinos italianos y americanos, 'porque no es menester tanta sutileza de ingenio como valor y rectitud'."¹⁵⁵

Con la llegada de De Mendoza a Nueva España, al naciente virreinato se integraron y adaptaron las fórmulas festivas que la nobleza ibérica, y la europea, en general, habían desarrollado en torno a la recepción que una ciudad debía hacer en ocasión de la visita de un miembro de la realeza. Una de las diferencias que el caso comportaba radicaba en que al recibir a un Virrey, que en ningún caso perteneció a la familia real, la ciudadanía no acogía por unos días al representante del rey. Recibía, por tiempo indefinido, a un individuo -en compañía de su familia y su séquito-, en cuya persona debía descansar, idealmente, como en el caso del rey, el bienestar de la comunidad. El homenaje del recibimiento debía ser doble: para el rey y para su representante, el *alter ego*. Entre las fiestas por la llegada de Antonio de Mendoza, Conde de Tendilla, y las ofrecidas a Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, el último de los nueve Virreyes que gobernaron Nueva España durante el siglo XVI, el virreinato pasó por distintas situaciones económicas, de evolución social,

(Martín Enríquez de Almanza); 8 años (Gaspar de Zúñiga y Acevedo); 6 años (Luis de Velasco II); 4 años (Álvaro Manrique de Zúñiga); 3 años (Lorenzo Suárez de Mendoza); 1 año o menos (Gastón de Peralta y Pedro Moya de Contreras, como virrey interino.) [...] / El salario de los virreyes era relativamente corto al principio. El primer virrey no cobraba más de 11 000 pesos* [*Estos sueldos se daban en ducados, pero se han convertido a pesos para su mayor comprensión. Un ducado equivalía a 11 reales, un peso tenía 8 reales y contenía 27.06 gramos de plata] al año, pero tenía el derecho de recibir servicios personales y aprovisionamiento de los indios no dados en encomienda y tributarios directos del rey; este derecho se le quitó a su sucesor don Luis de Velasco, padre, a quien se le compensó con un aumento de 2 750 pesos. En el periodo de gobierno de este eximio virrey su sueldo fue incrementado en cuatro ocasiones, debido a la gran carestía de estas tierras. Por último, el sueldo del virrey fue fijado por Felipe III en 27 500 pesos suma en que quedó hasta el fin de la Casa de Austria en el año 1700. / Además de su salario, el virrey recibía una ayuda para viaje que inicialmente era de 5 500 pesos y más tarde de 8 250; recibía también un adelanto de salario de otros 8 250 pesos que no tenían que ser devueltos si moría en el cargo; gozaba de las exenciones de varios impuestos que equivalían a unos 27 500 pesos y hacía el viaje en la nao capitana sin que él ni su séquito pagaran pasaje. El número de sus acompañantes no era despreciable; solían ser más de cien, cuya manutención en alguna forma le incumbía; como para esto no era suficiente su salario, a menudo el virrey daba preferencia a los de su séquito en la colocación de empleos, con las consiguientes quejas de los no agraciados. / En cierto sentido, el poder del virrey trascendía el lapso de su mandato. Por el llamado pliego de mortaja designaba a quien habría de sucederle interinamente en caso de fallecimiento y por una ley de Indias cada virrey, al separarse de su mando, tenía la obligación de dejar a su sucesor una instrucción escrita sobre el estado de la administración pública, así como sobre la situación del país en todos sus aspectos." (Calderón, 1988: 129-133).

¹⁵⁵ Carrasco Martínez, 2000: 61.

de conocimiento de la nueva tierra en la que se asentaban los españoles, de búsqueda de la posibilidad de comprensión mutua entre los antiguos y los nuevos habitantes y de emergencia de la nueva cultura que, en conjunto, desarrollaban. Las fiestas por uno y otro, también muestran las transformaciones, en la medida en que, por lo general, y a veces con muchos problemas, se van sofisticando con lujos y actividades.

Las Actas del Cabildo son la fuente principal de información sobre las actividades en torno a las recepciones de los Virreyes y el proceso de la realización. En relación con la llegada de De Mendoza, el asunto se trata en pocas ocasiones.¹⁵⁶ En ellas se da noticia de la próxima llegada del Virrey, de que se espera el arribo de la nave a Veracruz, de la obligación de enviar representantes del Cabildo para darle la bienvenida y para que lo acompañen en su viaje hacia la ciudad de México. En cuanto a esta última tarea, en el caso de Mendoza, el Cabildo nombró a dos regidores en principio, pero, más tarde, decidió que debían ir cuatro personas en total para el acto del "besamanos".¹⁵⁷ Después se ordenó que en la entrada a la capital hubiera cantores, música de atabales y trompetas, invención -que en este caso parece que consistió en la construcción de varios arcos con madera y mantas-, todo lo anterior encargado al canónigo Xuárez, adorno de las calles por cuenta de los españoles y los indios, capuces o capellares para vestir a los trompeteros,¹⁵⁸ suertes con toros en la Plaza Mayor y colación en las Casas del Cabildo. Dos días antes de la llegada del Virrey, hubo un grave desacuerdo en la reunión del Cabildo pues algunos de sus integrantes se opusieron a los juegos con toros y al ofrecimiento de la colación, mientras que otros lo consideraban indispensable. Aunque no se explica la causa de la negativa, muy probablemente obedeció a problemas financieros. Finalmente se decidió que se realizaría todo lo planeado.

¹⁵⁶ Véase el "Apéndice 5: Recibimiento de Virreyes" en donde se hace una relación de todos los Virreyes de Nueva España en el siglo XVI, y se ofrece una lista de las Actas de Cabildo que tratan sobre los asuntos del recibimiento para cada uno de ellos.

¹⁵⁷ "El besamanos [...] es llevar algún presente al señor, en reconocimiento de vasallaje [...]." (Covarrubias, 1995: 184).

¹⁵⁸ "Capuz. Una capa cerrada larga, que hoy día traen algunos por luto; y antiguamente era el hábito de los españoles honrados en la paz, como lo era la toga de los romanos. Los señores portugueses han conservado este hábito con borceguíes y chinelas, hasta nuestros tiempos." (Covarrubias, 1995: 265). Sobre las características del "capellar" y la "marlota" véase la nota 142.

El recibimiento de De Mendoza, como se ha señalado, incluyó algunas de las acciones básicas para este acto festivo: comisarios de bienvenida, música, trajes especiales, arcos, suertes con toros y una ceremonia religiosa en donde la Iglesia Mexicana recibía al representante del rey y le hacía los honores correspondientes. En las Actas de Cabildo, también se puede observar que, desde esta primera vez, hay diferencias entre sus miembros en cuanto a las actividades, lo cual en repetidas ocasiones, como se ha dicho, se debió más a la inversión económica que implicaban que al deseo, o no, de efectuarlas de acuerdo con las convenciones.

La recepción de De Mendoza, comparada con la de De Zúñiga y Acevedo, fue simple, doméstica, y sólo contó con algunos de los elementos esenciales en este tipo de actividades. En 1535, la endeble situación económica del virreinato y del Cabildo de la Ciudad de México, la escasa población española, las diferencias de opinión entre los miembros del Cabildo y, quizá, en este caso, hasta la limitada experiencia del Cabildo - quien fue siempre el responsable principal de la organización de los festejos-, en estos actos, así como el poco tiempo que se tuvo para programar la recepción, pudieron ser algunas de las razones de la sencillez de las fiestas. Con el paso de los años -y de los Virreyes por el poder-, el protocolo y las actividades de las celebraciones se fueron cargando de más elementos.¹⁵⁹

El Virrey, quizá ya en el siglo XVI, se alojaba, antes de su salida hacia América, en los Reales Alcázares de Sevilla.¹⁶⁰ Como toda persona que viajaba de la península a Nueva España, se embarcaba en el puerto de San Lúcar de Barrameda y, en buenas condiciones de clima y navíos, se hacían alrededor de dos meses de navegación para llegar a la costa atlántica de Nueva España.¹⁶¹ El barco arribaba en primer término, ya en aguas mexicanas, al puerto de San Juan de Ulúa, en la isla que recibió el mismo nombre, de ahí se pasaba a tierra firme y se iniciaba el camino hacia el primer pueblo

¹⁵⁹ Sobre este asunto, véase Rubio Mañé, 1955: 115-197. El investigador, antes de entrar en detalles sobre la llegada a Nueva España y la entrada a la Ciudad de México de los virreyes, presenta el capítulo basándose en las *Disertaciones* de Lucas Alamán (México, 1849).

¹⁶⁰ Rubio Mañé lo asegura para el siglo XVII, (1955: 115).

¹⁶¹ "El viaje de los doce legendarios franciscanos, que el padre Mendieta consideraba por su brevedad y bonanzas 'nunca visto ni oído', duró 109 días que, menos los 56 de descansos en las etapas, hacen 53 días hábiles de navegación, es decir, casi dos meses." (Martínez, 1983: 81).

de españoles: Veracruz. El recorrido desde Veracruz hasta la Ciudad de México era de "[...] más de setenta leguas [...]".¹⁶² El tiempo regular del traslado, con algunas breves estancias durante el traslado, podía durar quince días aproximadamente.¹⁶³ Entre los pueblos más importantes en el camino estaban Xalapa, Puebla y Tlaxcala.¹⁶⁴ En las noticias que proporcionan las Actas de Cabildo de la Ciudad de México no se menciona la manera en que el Virrey era recibido en las distintas poblaciones por las que pasaba o donde descansaba durante el viaje. Es posible suponer, sin embargo, que habría muestras de contento similares o superiores a las que describe Ciudad Real en su recorrido al lado de Ponce. De entre los frecuentes recuentos de adornos y homenajes de indios y españoles, en el caso de los festejos en Tlaxcala dice:

[...] estaba junta toda la cibdad, esperando sólo su llegada, y fue recibido con tanta alegría de su parte de ellos, cuanta alegre su vista para él. Los principales salieron una legua antes de llegar al pueblo, y ellos y muchos españoles nobles y tratantes que allí viven le fueron acompañando a caballo hasta entrar en la cibdad. El camino estaba lleno de gente,

¹⁶² Ciudad Real, 1993: 15. Carrera Stampa propone 4, 190 mts. por legua, y señala: "La *legua mexicana*, antiguamente, muy al principio de la Colonia, valía de acuerdo con el Sistema Métrico 4, 779 metros [...]. Se dividía en 3 medias y 4 cuartos. Media legua valía 2, 500 varas, un cuarto, 1, 250." La "vara" equivalía a "3 pies 4 palmos", es decir .838 mts.; el "pie" a "12 pulgadas (16 dedos)", es decir .279 mts. (Carrera Stampa, 1967: 13).

¹⁶³ Ciudad Real dice que salieron de Veracruz el 13 de septiembre (1993: 11) y que llegaron a la Ciudad de México el 28 de septiembre (1993: 15).

¹⁶⁴ Antonio de Ciudad Real en la relación del viaje que hizo con Fray Alonso Ponce, en 1584, indica el siguiente itinerario de su camino de San Juan de Ulúa a la Ciudad de México: San Juan de Ulúa a Veracruz (cinco leguas); Veracruz a Xalapa (Jalapa de Enríquez. Entre paréntesis después del nombre de la población que menciona Ciudad Real está el nombre actual del sitio, en caso de que haya sufrido alguna variante) (quince leguas); Xalapa a la venta de Las Vigas (Venta de Las Vigas) (seis leguas); Las Vigas a Perote (tres leguas); Perote a una venta a cuatro leguas de Guamantla (Huamantla de Juárez) (siete leguas); Guamantla a Tlaxcala (Tlaxcala de Xicoténcatl) (seis leguas), Tlaxcala a Puebla de los Ángeles (Puebla de Zaragoza) (cinco leguas); Puebla de los Ángeles a Cholula (Cholula de Rivadabia) (dos leguas); Cholula a Los Ranchos (San Nicolás de los Ranchos) (cuatro leguas); Los Ranchos a Tlalmanalco (Tlalmanalco de Velázquez) (seis leguas); Tlalmanalco a Xuchimilco (Xochimilco) (seis leguas); Xuchimilco a la Ciudad de México (cuatro leguas). Este era un recorrido habitual entre Veracruz y la Ciudad de México. (Ciudad Real, 1993: I, 11-15). El camino entre la Ciudad de México y la de Veracruz fue objeto de cambios significativos sobre el antiguo trazo prehispánico, en 1531 y, después, en 1562. Florescano Mayet señala: "Debido a esas modificaciones, al finalizar el siglo XVI, había ya dos caminos que comunicaban a la capital del virreinato con el puerto de Veracruz [...] uno el llamado 'de los Ángeles' o 'de la Puebla', y otro el llamado 'de las Ventas', o 'de los Carros'. Ambos partían de la ciudad de México por rumbos diferentes y recorrían casi paralelamente la mesa central hasta confluír cerca de la Venta de Cáceres para, finalmente, ir uno sólo a Veracruz pasando cerca del pueblo de Jalapa." (1987: 23-25).

hombres y mujeres, hincados de rodillas, y a trechos había de aquellos arcos triunfales y en ellos diferencias de músicas. A la entrada del pueblo, demás de la multitud de gente que había con muchos instrumentos musicales, salieron doce cuadrillas de indios que cada una traía su diferencia de baile a su modo antiguo, vestidos todos según lo solían hacer en días de grande alegría en tiempo de su gentilidad. Con este acompañamiento llegó al convento, donde estaban los religiosos que en él moraban y otros muchos de la comarca, puestos todos en procesión fuera del compás de la iglesia, a la cual le llevaron cantándole los cantores el *Te Deum laudamus*, y los unos y los otros se regocijaron mucho con su venida. [...] Descansó allí tres o cuatro días, en los cuales así los indios como los españoles del pueblo le hicieron mucho regalo y las fiestas que pudieron, porque el domingo en la tarde hicieron los indios muchos bailes y danzas, y los españoles corrieron caballos y despidieron la fiesta con un toro, que la regocijó dando dos o tres vueltas y matándole luego. A la noche encendieron por toda la cibdad muchas luminarias en lo alto de las casas, corriendo caballos gran parte de la noche, vestidos de blanco, con hachas encendidas en las manos, todo con una devoción y alegría extraña.¹⁶⁵

En el caso de Antonio de Mendoza, Suárez de Peralta relata que Hernán Cortés, a pesar de la inquietud política que le causó el nombramiento y la llegada del primer Virrey y las diferencias que había y hubo entre ellos:

[...] procuró se le hiciese un gran recibimiento [...] y así le hizo, por todo el camino, hasta llegar a México, donde fue recibido con muchas fiestas, de todos los de la ciudad, y tomó posesión de su gobernación, habiendo presentado primero todas las cédulas provisiones del emperador nuestro señor Carlos V. Vinieron todos los señores naturales de la tierra a besarle las manos y darle obediencia en nombre de su majestad, y

¹⁶⁵ Ciudad Real, 1993: 13-14.

asimismo todos los gobernadores y corregidores, y a refrendar sus provisiones. Andaba la tierra muy metida en fiestas, y los dos señores, marqués y virrey, muy conformes y amigos [...].¹⁶⁶

Como sabemos, gracias al buen desempeño de Antonio de Mendoza al frente del gobierno del virreinato de Nueva España, al rey le pareció el mejor candidato para ejercer el mismo puesto en el Perú. Le pidió entonces a Luis de Velasco I que atendiera los asuntos de Nueva España, no sin que antes el mismo De Velasco lo consultara con De Mendoza, quien en el momento de la posible transición del poder se encontraba delicado de salud. En caso de que el Conde de Tendilla rechazara el ofrecimiento del rey, Luis de Velasco I tomaría el puesto en Perú. Bajo estas circunstancias, la llegada del Conde de Santiago a la Ciudad de México debía realizarse con sumo cuidado. De Velasco hizo el viaje a Nueva España y se detuvo en la Puebla de los Ángeles en espera de la respuesta de De Mendoza para entrevistarse con él. Ambos nobles se encontraron en Cholula en donde permanecieron cerca de un mes discutiendo el asunto. Finalmente, De Mendoza aceptó el virreinato del Perú y acompañó a De Velasco en su entrada a la Ciudad de México. Fue la única ocasión, durante el siglo XVI, en que un Virrey acompañó al otro en este acontecimiento. El protocolo indicaba que el Virrey saliente debía entregar el poder y dar instrucciones al nuevo Virrey fuera de la Ciudad de México, acto que, en el XVI, se realizó en una ocasión en Cholula, como hemos visto, otra en Otumba y dos en Acolman.¹⁶⁷ Las noticias de las Actas de Cabildo en torno a la recepción de Luis de Velasco I apenas mencionan a los comisarios encargados de darle la bienvenida en Veracruz, podemos suponer, no obstante, que se organizaron fiestas similares a las ofrecidas a Antonio de Mendoza.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Suárez de Peralta, 1990: 138.

¹⁶⁷ En el siglo XVI, el encuentro en Otumba, como he dicho, sólo se realizó en ocasión de la entrega del mando entre Martín Enríquez de Almanza y el Conde de la Coruña, en 1580. En relación con los otros Virreyes, dos no se realizaron pues el Virrey murió en funciones (Luis de Velasco I y Lorenzo Suárez de Mendoza, IV Conde de la Coruña); al Marqués de Falces se le pidió que regresara a España antes de la llegada de su sucesor. Moya de Contreras, en calidad de Virrey interino a la muerte del Conde de la Coruña, recibió al Marqués de Villamanrique en la Ciudad de México.

¹⁶⁸ Suárez de Peralta dice que para Luis de Velasco I, en México "[...] tenían muy gran recibimiento [...] con el cual fue recibido, como es costumbre hacerlo a todos los que van con semejante cargo. Presentó sus provisiones, e hizo su pleito homenaje, y desde allí en adelante venían cada día de todo el reino los señores a darle obediencia." (Suárez de Peralta, 1990. 163). Los festejos parecen haber sido, sin embargo, muy del gusto de Luis de Velasco I. Suárez de Peralta recuerda con afecto el gobierno de este Virrey, de quien alaba

En 1566, la Ciudad de México se preparó para recibir al tercer Virrey, Gastón de Peralta, III Marqués de Falces y V Conde de Santisteban de Larín. Las fiestas en honor de la llegada de De Falces fueron aparatosas si revisamos las ofrecidas a los Virreyes anteriores. Recordemos que dos años antes, en 1564, se habían propuesto y llevado a cabo reformas para la celebración de las fiestas de Corpus Christi y que, como dijimos, eso puede haber sido el fruto de una mejor situación económica en el virreinato, lo que parece haberse reflejado también en los festejos para la recepción de nuevo Virrey. Se dispuso que la comisión de bienvenida esperara al Virrey "[...] una jornada adelante de la cibdad de los angeles [...]",¹⁶⁹ y que se compraran ropa y mantas de Campeche para las "[...] marlotas pintadas de azul e naranjado para que con ellas salgan al campo con lanzas y adargas y con los demas aderezos que a cada uno le pareciere por sus cuadrillas [...]" para los doscientos hombres que participarían en las escaramuzas en honor del Marqués de Falces.¹⁷⁰

El Virrey y Leonor de Vico, su esposa, desembarcaron en Veracruz el 17 de septiembre de 1566. En México se preparaban para recibirlo con palio de tela de plata u oro "[...] con sus goteras de lo mismo con sus flecos de oro y plata y seda colorada y las varas doradas y con cinco escudos de las armas desta ciudad uno mayor en medio y en cada quatro uno en la parte de afuera."¹⁷¹ Se mandaron a hacer ropas "[...] rrozagantes con sus mangas largas de puntas de rrazo carmesi aforradas de tafetan blanco en las partes e lugares que sea necesario [...]" para los Alcaldes ordinarios y los Regidores, y "[...] rropas francesas de rraso de otro color [...]" para el Mayordomo y el Escribano

el placer por las fiestas y los caballos (1990: 159-162), afición que distinguía al propio Suárez de Peralta y a la que dedicó su obra publicada en Sevilla en 1580: *TrActado de la cavalleria, de la gineta y brida*. (Suárez de Peralta, 1950).

¹⁶⁹ LAC, VII: 295.

¹⁷⁰ LAC, VII: 296.

¹⁷¹ Los cuatro más pequeños para cada uno de los lados del palio. (LAC, VII: 301). La ceremonia del recibimiento del Virrey bajo un palio, incluida normalmente, en el siglo XVI, en la entrada a la ciudad, fue prohibida por Felipe III en 1608 y reiterada en 1614. La *Recopilación...* de 1791 señala: "[...] que los Vireyes no sean recibidos con palio en las Ciudades, Villas y lugares de sus distritos." Disposición que se extendió a todos los prelados: "Y porque los Arzobispos, y Obispos pretenden, que las Ciudades, y Cabildos Eclesiásticos los reciban con palio quando entran á tomar la posesion de sus Iglesias, y esta es ceremonia, que solo se hace con nuestra persona Real, y no usada con los Prelados de estos Reynos de Castilla: Ordenamos y mandamos, que la dicha ley se guarde y cumpla, y no se permita que ningún Prelado, de cualquier dignidad que sea, entre, ni sea recibido con palio." (*Recopilación*, 1943: 630).

Mayor del Cabildo.¹⁷² Estas ropas terminaron siendo de terciopelo carmesí pues no se encontró raso en la ciudad. Para los porteros se mandaron a hacer ropas francesas con sayos de tafetán verde, para los músicos trajes de paño azul y amarillo. Todas estas vestimentas fueron pagadas por el ayuntamiento. El Virrey sería recibido en "[...] la casa de nuestra Señora de Guadalupe [...]",¹⁷³ disposición que aparece por primera vez en este tipo de actividades. Ahí pasaría una noche antes de su entrada en la ciudad y se le informaría sobre las ceremonias que se habían preparado para su bienvenida.

Cuando se refieren las actividades en torno a la recepción de Martín Enríquez de Almanza, Virrey que sustituyó a De Falces, el Acta del 30 de septiembre de 1568 dice que el Cabildo decide:

[...] que en la calle que va desta cibdad al pueblo destapalapa a la esquina de las casas de la morada del dicho señor alcalde hernan gutierrez altamirano se haga un muro de lienzo por la horden y forma que se yzo para el recibimiento del visorrey marques de falses en la calle del monasterio de señor santo domingo desta dicha cibdad [...]¹⁷⁴

lo cual, es evidente, indica una novedad en las fiestas del recibimiento. A partir del texto del Acta, lo que se deduce es que se trata de una pared de tela, quizá de lino, y "[...] seguida y derecha [...]",¹⁷⁵ pero no hay más características del lienzo, ni se indica su función. ¿Ocultaba a la vista un paisaje desagradable y, al mismo tiempo, servía de adorno? El lienzo, ¿tenía alguna pintura? En todo caso, suponemos que se podría tratar

¹⁷² LAC, VII: 301. Madroñal dice que "ropa" es "[...] la vestidura suelta y larga que se trae sobre los demás vestidos ajustados al cuerpo. [...] Vale asimismo vestidura de particular autoridad como las que usan los príncipes, ministros, etc." (Madroñal, 2000: 288). Por "ropa" se podría entender una especie de "marlota". La "ropa francesa" para el escribano y el mayordomo sugiere un corte o adorno particular que pudo haber distinguido, en algunos casos, la jerarquía de quien la vestía. Es posible que se empleara en ella menos tela, que fuera menos amplia y larga, es decir que no fuera "rozagante".

¹⁷³ LAC, VII: 302.

¹⁷⁴ LAC, VII: 417.

¹⁷⁵ "Lienzo de pared, la pared seguida y derecha." (Covarrubias, 1995: 715).

de una forma de arquitectura efímera que buscaría transformar, al menos en parte, a la "ciudad real" en la "ciudad ideal".¹⁷⁶

Una vez que el Virrey fue recibido el sábado 19 de octubre en la Ciudad de México, las fiestas continuaron. Se ignora la fecha exacta, pero probablemente a la semana siguiente de su llegada, en la Plaza Mayor, hubo escaramuzas a cargo de ochenta caballeros vestidos de "[...] libreas de tafetanes de colores [que consistirían en] capellares y albornos con rrapacejos de sedas de colores [...] [y] mangas y caperusas y vanderillas para las lanzas y vandas para las adargas [...]".¹⁷⁷ El Virrey y su esposa, acompañados de caballeros principales de la ciudad y sus esposas, fueron espectadores de las fiestas desde las Casas del Cabildo en donde se les ofreció colación.¹⁷⁸

Como sabemos antes de la llegada De Falces tuvo lugar en México la famosa conjuración de los Ávila y habían sido decapitados, en castigo, los hermanos Alonso de Ávila Alvarado y Gil González.¹⁷⁹ El Virrey fue condescendiente con Martín Cortés, II Marqués del Valle de Oaxaca, también involucrado en la rebelión. El rey envió a dos visitantes para investigar lo ocurrido y, a raíz de las noticias que le enviaron, le ordenó a Falces que regresara a España, mandato con el que cumplió el marqués antes de cumplir un año en el poder. Felipe II, sin embargo, no culpó al depuesto Virrey de nada, pues antes de su llegada, convino, según otros informes, en que los visitantes habían sido arbitrarios en sus opiniones en torno a las resoluciones de De Falces.

A Gastón de Peralta le sucedió Martín Enríquez de Almanza, quien llegó a Veracruz, en septiembre de 1568, en el momento en que la Isla de los Sacrificios estaba

¹⁷⁶ Véase el capítulo VII "La arquitectura efímera" en Pizarro Gómez, 1999: 59-88. En la bienvenida de la Ciudad de México al Conde la Coruña, en 1580, se habla de "[...] un muro y arco de madera y ensima de lienzo pintado con las armas de la cibdad cerrado el qual llegado su exelencia se a de romper e a la parte de dentro a de estar la cibdad a pie con el palio para le rrecibir y el señor corregidor le a de hablar lo que esta dicho y entregalle la llabe [...]" (LAC, VIII, 458). ¿Se trataría, en los primeros casos, de un muro que cumpliera con los propósitos del construido en 1580?

¹⁷⁷ LAC, VII: 303.

¹⁷⁸ LAC, VII: 305.

¹⁷⁹ Sobre los pormenores de este suceso y la condena, véase Suárez de Peralta, 1990: 180-200.

ocupada por el corsario John Hawkins, quien ante la ofensiva española se retiró.¹⁸⁰ A los actos que hemos visto que se realizaban en los anteriores recibimientos se pueden sumar la bienvenida militar en la ciudad a cargo de capitanes de infantería y caballería -entre ellos, en la caballería, estaba Luis de Velasco II, futuro Virrey de Nueva España-; y la "[...] salva de tiros y artillería y arcabuzeria [...]" que se realizó frente al muro de lienzo en la calle del monasterio de Santo Domingo.¹⁸¹

En el Acta que ordena la construcción del muro de lienzo se dice que "[...] los señores justicia e rregidores desta dicha cibdad rreciban al dicho señor visorrey debaxo de un palio desta otra parte del dicho muro con sus rropas rrozagantes [...]." Conviene subrayar que esta Acta en relación con la recepción de Enríquez, que es la misma que hemos citado más arriba, sólo menciona que "[...] se haga un muro de lienzo por la horden y forma que se yzo para el recibimiento del visorrey marques de falses [...]" lo cual no afirma, como ahora, que también en la recepción de De Falces, los miembros del Cabildo esperaran al Virrey con el palio tras el lienzo. El Acta no señala la manera de descubrir al Cabildo frente al Virrey, aunque sí añade la nota festiva, de sorpresa y, por supuesto, teatral, de ¿descorrer, levantar, dejar caer o, quizá, romper? el lienzo para hacer aparecer al honorable Cabildo con el palio listo para cubrir al nuevo Virrey.¹⁸²

Como hemos visto De Falces descansó en la Villa de Guadalupe antes de llegar a la Ciudad de México. En el caso de Enríquez, las Actas no lo mencionan. Suárez de Peralta dice:

¹⁸⁰ En septiembre de 1568, "Un pequeño grupo de siete naves al mando de John Hawkins, que comerciaba ilegalmente en aguas americanas, fue sorprendido y destruido en el puerto [de San Juan de Ulúa] por la flota española. Sólo una embarcación, la que mandaba Hawkins y que contaba entre su tripulación con el joven Francis Drake, logró volver maltrecha a casa para referir la historia y quejarse de la perfidia española." El incidente contribuyó al deterioro de las relaciones entre España e Inglaterra. (Kamen, 1998: 138). Sobre este tema véase la versión de Suárez de Peralta, 1990: 222-236.

¹⁸¹ LAC, VII: 417.

¹⁸² Según Rubio Mañé: "Desde entonces quedó esa esquina señalada para construir allí el arco triunfal, a cuya vera las autoridades municipales en cuerpo saludaban al nuevo Virrey y le entregaban las simbólicas llaves, mientras la artillería tronaba con salvas." (Rubio Mañé, 1955: 126). La entrega de llaves no se menciona en el caso de ninguna de las entradas de Virreyes revisadas hasta este momento.

A cada pueblo que llegaba le hacían muchos recibimientos, como se suele hacer a todos los virreyes que a la tierra vienen, y así llegó a nuestra señora de Guadalupe, que es una imagen devotísima, que está de México como dos legüechuelas la cual ha hecho muchos milagros [...] y de allí entró en México, y aquel día se le hizo gran fiesta de a caballo, con libreas de seda, que fue una escaramuza de muchos de a caballo, muy costosa.¹⁸³

Probablemente, aunque el texto no lo afirma, Enríquez también pasó una noche en la casa de Guadalupe. El resto de las Actas que refieren el recibimiento de Enríquez sólo mencionan los pagos que se deben hacer a quienes se encargaron de la confección de las ropas y otros objetos.

Con la llegada de Lorenzo Suárez de Mendoza, IV Conde de la Coruña, en 1580, las celebraciones en el recibimiento del Virrey se nutren de nuevos elementos que añaden honores, lujo y regocijo a la fiesta. Esto podría deberse al desarrollo económico y cultural del virreinato gracias a las acciones de Enríquez de Almanza, a la importancia concedida por Pedro Moya de Contreras -entonces arzobispo e inquisidor- al lujo en los actos del Estado y la Iglesia, al boato renacentista introducido por la orden de los jesuitas y, quizá, incluso a la altura nobiliaria del conde la Coruña, que excedía a la sus ilustres antecesores.¹⁸⁴

El conde la Coruña llegó a Veracruz el 28 de agosto de 1580 y los comisarios para darle la bienvenida lo recibieron en la Puebla de Los Ángeles.¹⁸⁵ Enríquez se encontró con Lorenzo Suárez en Otumba, en el convento de los frailes de San Francisco a ocho leguas de la Ciudad de México. Las pláticas duraron ocho días, "cada cual debajo de su sitial".¹⁸⁶ Enríquez permaneció en Otumba varios meses antes de salir

¹⁸³ Suárez de Peralta, 1990: 232.

¹⁸⁴ Véase Rubio Mañé, 1955: 233-235.

¹⁸⁵ LAC VIII: 486.

¹⁸⁶ En una ley de 1610 se declara "[...] que los Vireyes usen de sitial en las Iglesias y lugares en que concurrieren y asistieren, como siempre lo han usado [...] y los Oidores y Ministros que tienen asiento en las Audiencias de Lima y México, se asienten en todos los actos públicos, concurriendo con los Vireyes, en

hacia Perú. Rubio Mañé supone que se eligió Otumba (Estado de México) en recuerdo de la batalla que allí ganó Cortés, en 1520, previa a la caída de Tenochtitlan.¹⁸⁷ En los campos de Nuestra Señora de Guadalupe, en donde se detendría Suárez de Mendoza, tendría lugar una comida y una escaramuza,¹⁸⁸ para cuyos participantes se hicieron libreas en las que se invirtieron quinientas cuarenta varas de damasquillo de la china de colores.¹⁸⁹

Para la entrada a la Ciudad de México se pidió, de manera excepcional, que estuvieran presentes y bajo las órdenes de los capitanes de infantería:

[...] todos los oficios que ay en esta [dicha] cibdad asi mecanicos como artistas e menestrales aderezados cada uno dellos sus personas e armas todo lo mejor que pudieren e por la horden e forma que para ello dieron los dichos capitanes e aqudan a su bandera e llamamientos de manera que en ellos no aya falta escusa ni dilacion alguna e todo esto muy apercebido e prevenido para el dicho dia.¹⁹⁰

Entonces se harían disparos de artillería con cien arcabuces solicitados a la casa real,¹⁹¹ y un miembro del Cabildo conduciría el caballo montado por el Virrey, acto que las Actas denominan como "meter de rienda".¹⁹² Los integrantes del Cabildo, como en los casos de De Falces y Enríquez, estaban obligados, bajo pena de castigo, a ponerse el traje de la recepción en las Casas del Cabildo el día de la recepción, justo antes de salir,¹⁹³ y tomar las varas del palio por orden de antigüedad según su incorporación al Cabildo: "[...] los antiguos delante y los modernos atrás y que cada caballero rregidor llebe un criado para que tengan las varas entre tanto que ellos entraren acompañando a

la órden y forma dispuesta por las leyes, que de esto tratan." Y en 1614, se ordena que "Todas las veces que el Virey, Presidente y Audiencia asistieren en la Iglesia, y concurriere el Arzobispo, teniendo el Virey, ó Presidente sitial, también le tenga el Prelado [...]" (*Recopilación*, 1943: 630).

¹⁸⁷ Rubio Mañé, 195: 127-128.

¹⁸⁸ LAC, VIII: 449-450 y LAC, VIII: 457.

¹⁸⁹ LAC, VIII: 453.

¹⁹⁰ LAC, VIII: 449-450.

¹⁹¹ LAC, VIII: 457.

¹⁹² LAC, VIII: 457.

¹⁹³ LAC, VIII: 457, 459-460.

su exelencia en la yglesia para que en saliendo se les torne a dar a cada uno su vara [...]." Por primera vez se menciona la elaboración, y entrega al Virrey, de una llave dorada y la pronunciación de un discurso de bienvenida como símbolos de la lealtad y sometimiento de la comunidad a la voluntad del rey y de su representante.¹⁹⁴ Los caballeros debían montar en sus caballos adornados "[...] con su gualdrapa de terciopelo y estribos y freno dorado [...]." ¹⁹⁵

Todos estos preparativos culminarían de la siguiente manera:

[...] quel rrescibimiento de su exelencia sea en la calle que va de las casas del cabildo a santa catalina junto a las casas de los herederos de santa hereon donde se a de hazer un muro y arco de madera y ensima de lienzo pintado con las armas reales y de la cibdad cerrado el qual llegado su exelencia se a de romper e a la parte de dentro a de estar la cibdad a pie con el palio para le rrescibir y el señor corregidor le ha de hablar lo que esta dicho y entregalle la llabe y desde las dichas casas de cabildo hade yr la cibdad por su horden llebando sus maceros y atabales delante e sus trompetas y rropas asy los demas officiales.¹⁹⁶

El Virrey hizo su entrada a la Ciudad de México el 4 de octubre de 1580, aunque los festejos se prolongaron. Ya en octubre, días después del festejo inicial, se propuso que se organizara un torneo en el mes de diciembre,¹⁹⁷ para el cual se pondría, la noche del domingo 23 de octubre, un cartel que lo anunciara en medio de una noche de fiesta con mascarada, música y las Casas del Cabildo iluminadas, adornadas y con sus

¹⁹⁴ "[...] e mandaron quel mayordomo haga la llabe dorada e muy buena." (LAC, VIII: 457-458). Rubio Mañé añade esta información sobre el palio y los trajes del Corregidor, Alcaldes y Regidores: el palio debía ser "de damasco carmesí, con gateras de tela de plata e repasejos de plata e carmesí, con diez y seis varas doradas para recibir en él al dicho Señor Visorrey. E asimismo se hagan diez y ocho ropas francesas largas de terciopelo carmesí, aforradas en tafetán blanco, e diez y ocho gorras de terciopelo carmesí con plumas amarillas y blancas, y diez y ocho pares de calzas de terciopelo amarillo con tafetán de raso blanco con su espiguilla de seda, e diez y ocho jubones de raso amarillo forrados en tafetán blanco e acuchillados con su espiguilla, e zapatos de terciopelo amarillo, cayrelados de seda, para el Señor Corregidor, Alcaldes e Regidores, e que todas estas ropas e aderezos vayan de una manera e destos mesmos colores. Y las medias de punto han de ser amarillas y de seda." (Rubio Mañé, 1955: 127).

¹⁹⁵ LAC, VIII: 458.

¹⁹⁶ LAC, VIII: 458.

¹⁹⁷ LAC, VIII: 460-461.

puertas abiertas.¹⁹⁸ La presencia de los artesanos, el modo de presentación del Cabildo tras el arco con el muro de lienzo y el discurso, son algunos de los elementos que no se vuelven a mencionar como actividades en el recibimiento de los Virreyes, lo cual no indica que no pudieran haber tenido lugar. Las Actas del Cabildo raramente hablan sobre representaciones teatrales en los recibimientos,¹⁹⁹ aunque se puede suponer que, además de los compromisos festivos organizados por el Cabildo, habría otros ofrecidos al Virrey por parte de la aristocracia novohispana que, quizá, las incluyeran.²⁰⁰

El Conde de la Coruña murió en funciones, el 29 de junio de 1583, muy pocos años después de haber iniciado su gobierno.²⁰¹ Lo sucedió en calidad de Virrey

¹⁹⁸ LAC, VIII: 462.

¹⁹⁹ La Compañía de Jesús solicitó -y recibió- ayuda económica al Cabildo de la ciudad para organizar una representación, quizá en su colegio, en ocasión del recibimiento de Luis de Velasco II, en 1590. (Acta del 22 de enero de 1590, LAC, IX: 376). En 1595, el nuevo Virrey, Gaspar de Zúñiga y Acevedo, asistió a una representación en el Colegio de San Pedro y San Pablo con motivo del inicio de los cursos. No se puede decir, en rigor, que la representación formó parte de las celebraciones por la llegada del Virrey pues había pasado casi un año de su entrada en la ciudad que fue el domingo 5 de noviembre de 1595. Rojas Garcidueñas describe: "Al año siguiente, 1595, muy recién llegado el nuevo virrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo conde de Monterrey, quiso asistir al inicio general de los cursos del colegio de San Pedro y San Pablo, como muestra del afecto que a los jesuitas tenía, y con este motivo se organizó una fiesta y se le recibió con un coloquio en latín, terminado el cual, doce estudiantes le presentaron sendos carteles con los diferentes blasones de la casa del virrey, aplicándolos en versos castellanos a sus virtudes e ingenio y alto cargo que ejercía." (Rojas Garcidueñas, 1973: 109). Véase el Apéndice 11: Representaciones jesuíticas, número [36].

²⁰⁰ Para el conde de la Coruña, específicamente, González de Eslava escribió el *Coloquio sexto, que se hizo para la fiesta del Santísimo Sacramento, en la Ciudad de México, en la entrada del Conde de Coruña cuando vino por virrey de esta Nueva España. Va simbolizando a la entrada que Dios hace en el alma*. Por el título del coloquio se podría entender que se trata de una pieza escrita para ser representada en las fiestas de Corpus Christi, que toma como soporte anecdótico la entrada del Virrey (véase más adelante el capítulo V sobre el teatro criollo), o que, aunque su tema fuera sacramental -"la entrada que Dios hace en el alma"- se haya representado durante las fiestas por la llegada del Conde de la Coruña. La primera noticia que aparece en las Actas del Cabildo sobre el Conde de la Coruña es del 29 de agosto de 1580 (LAC; VIII: 449-450), aunque el Virrey fue nombrado por Felipe II el 26 de marzo del mismo año (Rubio Mañé, 1955: 127). De acuerdo con esto, es posible que la noticia se conociera en México con anterioridad a la fecha en que el Acta antes referida menciona, no que se sabe del nombramiento, sino que hay que proceder a la organización de las fiestas. De ser así, quizá antes de las fiestas de Corpus de 1580, 2 de junio (Tremendo y Pompa y Pompa, 1992: 45), la noticia ya hubiera llegado a México, y la representación de Corpus de ese año fuera un adelanto de los festejos de octubre. La otra posibilidad es que el *Coloquio sexto*, si es que llegó a la escena, hubiera sido representado en las celebraciones de Corpus Christi de 1581. Un caso similar es el del *Coloquio quince, en el recibimiento del excelentísimo Señor Don Luis de Velasco, cuando vino por virrey de esta Nueva España la primera vez*, también de González de Eslava. De Velasco entró a la Ciudad de México en enero de 1590, lo cual daría tiempo suficiente para la preparación de un coloquio en honor de Luis de Velasco II que pudiera ser representado ese mismo año en la fiesta de Corpus del 21 de junio de 1590. (Tremendo y Pompa y Pompa, 1992: 45). El *Coloquio quince*, sin embargo, no trata el tema sacramental, sino que es una larga alabanza de la familia del nuevo Virrey, de sus virtudes personales y de lo que de él se espera. Por lo cual, en mi opinión no requería ser representado en la fiesta religiosa y que muy bien pudo ser escenificado durante las fiestas para el Virrey en enero o principios de febrero.

²⁰¹ Rubio Mañé, 1955: 128.

interino, Pedro Moya de Contreras que había llegado a Nueva España en 1571 para fundar la Santa Inquisición, y era Arzobispo de Nueva España desde 1574.²⁰² Es muy posible que por fungir como Virrey provisional, la ciudad no le hiciera homenaje alguno al acceder al puesto. El asunto no se refiere en las Actas del Cabildo. La autoridad de Moya de Contreras unida, como antes se ha señalado, a la importancia y respeto que concedía a las fórmulas del boato en las celebraciones públicas de la Iglesia y el Estado, parecen haber ejercido un importante papel en el recibimiento de Álvaro Manrique de Zúñiga, I Marqués de Villamanrique, en cuyas fiestas de recepción se implementaron actividades no realizadas en otras ocasiones.²⁰³

Así, a la mayoría de los actos que antes se habían efectuado, Moya y el Cabildo añadieron regalos -entre ellos un caballo-, se insistió en el adorno de las calles - particularmente la que unía a la villa de Guadalupe con la Ciudad de México-, y de luminarias para los festejos nocturnos durante los cuales se soltaron toros con los cuernos en llamas a base de alquitrán y cohetes y hubo mascarada encamisada. La gran novedad fue la participación de jóvenes mujeres a caballo antes de iniciar la escaramuza en la villa de Guadalupe. El Acta dice:

Este día se trato por el muy ylustre señor mexico sobre la ynvencion que se avia de sacar para principiari el escaramuza que se ha de hazer en el Campo de Guadalupe y fue llamado y entro en cabildo baltasar bellerino clerigo para tratar con el de que se saque la dicha ynvencion y asy se concertó con el que se abia de sacar quatro ninfas a caballo muy ricamente aderesadas y vestidas y con sus gualdrapas de tafetan e damasquillo y doradas muy galanas y ha de sacar doze monteros vestidos de tafetan de colores y con sus arcos y ballestas y los vestidos

²⁰² Sobre él señala Lewis Hanke: "En la primavera de 1583 fue nombrado visitador el austero Arzobispo de México, Pedro Moya de Contreras. Su informe del año siguiente fue tan completo y sensato que se le designó Virrey en 1584, y por más de un año fue la persona con más poder en el Nuevo Mundo, ocupando los cargos de arzobispo, Virrey interino, capitán general, gobernador, visitador general e inquisidor general." (Hanke, 1976-1978: I, 249).

²⁰³ Recordemos que Moya de Contreras se ofendió con el deslucido recibimiento que como Inquisidor General y fundador del Santo Oficio en México le hizo Martín Enríquez de Almanza en 1571. Actitud de la que se quejó Moya con el rey, quien a su vez, alertó al Virrey sobre lo inadecuado de su conducta. Véase Greenleaf, 1985: 168-169.

doradillos de guarnicion digo de guarnicion (sic) de dos dedos o mas que vayan con las ninfas y todo llebe mucho ornato y las ninphas lleven muchas joyas y muy ricas y han de yr cantando cierta letra hazer platica en prosa que el dicho vallerino se encargue de hazer [...] para la costa dello y su trabajo y solicitud se le a de dar de los propios de esta ciudad trezientos pesos de oro comund el dicho baltasar vellerino se obligó a cunplir lo dicho y lo mas concertado con esta ciudad y se obligo en forma y lo firmo con su nombre. Baltazar Bellerino.²⁰⁴

A Manrique de Zúñiga muy pronto le sucedió el nuevo Virrey. Felipe II, basado en la gran cantidad de quejas en torno a su gestión y su "codicia escandalosa" le ordenó, en 1590, que regresara a España.²⁰⁵ Hasta ahora es muy poco lo que se conoce de las esposas de los Virreyes durante el gobierno de los Austrias, tanto en el aspecto público como en el privado.²⁰⁶ El caso de Blanca Enríquez de Velasco, esposa del Marqués de Villamanrique y sobrina del antiguo Virrey Martín Enríquez, no es la excepción. Sin embargo, algunas noticias sobre su conducta parecen haber contribuido, a los cargos para la deposición del Virrey.²⁰⁷

²⁰⁴ LAC, IX: 72.

²⁰⁵ Rubio Mañé, 1955: 130. Los problemas de Villamanrique parece que empezaron exactamente durante las fiestas de su recepción. Ciudad Real relata que "Estando el padre comisario general en este convento de San Francisco de México [...] entró en aquella cibdad el virrey y su mujer y hija, y se les hizo solemnísimos recibimiento, con grandes fiestas, alegrías y regocijo, de todo lo cual no se dirá aquí otra cosa más que cuando llegó a Nuestra Señora de Guadalupe, adonde le recibió la Audiencia y el arzobispo de México (que aunque se le acababa el gobierno era todavía visitador de la misma Audiencia); antes de entrar en la calzada estuvieron allí juntos al recibimiento más de tres mil de a caballo, gente muy lucida y bien apuesta. Allí en Guadalupe dicen que tuvo el virrey ciertos dares y tomares con el arzobispo, y que por esto y otras cosas estuvieron siempre los dos encontrados, y que especialmente favorecía el virrey a los oidores que estaban en visita, y que por ellos se desgració con el arzobispo que se la tomaba." (Ciudad Real, 1993: I, 113).

²⁰⁶ Véase Manuel Ramos, 1996.

²⁰⁷ A Antonio de Ciudad Real se debe la relación de lo sucedido en el convento franciscano de Xochimilco en septiembre de 1586, recogida y ficcionalizada, entre otros, por Artemio de Valle Arizpe (1947). Ciudad Real cuenta que: "Por este mismo tiempo fueron el virrey y la virreina a holgarse y recrearse en la cibdad de Xuchimilco. Posó con toda su casa dentro de nuestro convento en un dormitorio dél y detúvose allí siete u ocho días en que los indios les hicieron grandes fiestas, aunque les costaron caras porque en una dellas murieron dos o tres dellos, con un tiro que se disparó y reventó y al principal indio de aquella cibdad hirieron muy mal. Hallóse en estas fiestas el provincial fray Pedro de San Sebastián y hubo en el convento mucha franqueza y libertad, más de la que era razón entre frailes que profesaron tan estrecha pobreza, porque (según certificaron al padre comisario) había a comer trescientas raciones, y a cenar otras tantas, y a todos se daba vino, de lo cual se decía haberse gastado más de cuatro pipas; las aves que se comieron, así de la tierra como de Castilla, son sin número, y la colación de confitura y cajetas y otras cosas fue gran cantidad y de mucho precio, y todo lo proveyeron los frailes por orden del provincial; y aunque

Luis de Velasco II -hijo del antiguo Virrey con el mismo nombre- y quien vivía en la Ciudad de México a la llegada del Marqués de Villamanrique, había vuelto a España a raíz de serias diferencias con el Virrey. Felipe II consideró que De Velasco era el mejor candidato para sustituir al marqués, lo nombró Virrey y le aconsejó que no desembarcara en Veracruz, temiendo represalias de Villamanrique. De Velasco llegó a Tamiahua, en el Pánuco, se informó sobre la situación en México y decidió que viajaría normalmente hasta Veracruz. Se entrevistó con el marqués en Acolman y de ahí se dirigió a la villa de Guadalupe para prepararse para su recepción. En ella, como en otras, no faltaron los comisarios, el palio, la confección de trajes de seda carmesí, libreas, zapatos y gorras, caballos con gualdrapas de terciopelo y aderezos dorados, un arco triunfal en la esquina de la Inquisición, la llave dorada, el "meter de rienda", la disposición de caballería e infantería para los honores. La escaramuza tuvo lugar en los campos de Guadalupe y no en la Plaza Mayor y los jinetes vestían trajes de damasco de China. Las disposiciones incluyeron, además, luminarias que debían permanecer encendidas desde la partida de Villamanrique hasta después de la entrada de De Velasco, mascarada encamisada la noche siguiente a la de la entrada, desfile de antorchas y repique en la Iglesia Mayor desde la oración hasta dos de la mañana.

todo esto era malo delante de Dios y delante de los hombres, lo que más mal pareció y de que todo el mundo tuvo que murmurar, fue la demasiada libertad, rotura y disolución que hubo en entrar y estar muy de propósito mujeres, no sólo la virreina y las suyas sino otras muchas, dentro del dicho convento y andar por las celdas como si fuera casa profana y como si no hubiera breve apostólico que so graves penas y censuras prohíbe estas entradas, y como si a los frailes no los comprendiera el dicho breve por admitirlas y no estuviera así declarado y mandado por nuestros estatutos generales de Toledo. / Allí despachaba el virrey, allí acudían los oidores y oficiales de la Audiencia, y había juegos y fiestas, y aun dicen que un fraile lego nadó en un estanque en presencia de la virreina y que ella le tiraba naranjas, y que yendo con el virrey en unas canoas holgándose por aquella laguna, y con ellos mucha gente tirándose *elotes* (que son las mazorcas tiernas del maíz) iba también con ellos el provincial haciendo lo mismo, y que dio con uno destos elotes en las narices a un caballero, pariente del virrey, un tan gran golpe, que le hizo salir mucha sangre y aun indignarse mucho contra él y decirle palabras pesadas. Afirmaron también al padre comisario que estando la virreina jugando a los bolos con el mismo provincial, y deteniéndole la bola un fraile, o apartándosela para que no entrase en los bolos, había ella dicho con voz que todos los circunstantes la oyeron, amenazándolos graciosamente con el mismo padre comisario y diciendo: 'No me hagan trampas ni toquen a mi bola, miren que les traeré al de Ponce'; en lo cual dio bien a entender cuán poderosa era, pues estaba en su mano traer al padre comisario general a la provincia, como lo estuvo echarle della. Y con todas estas fiestas y otros muchos regalos que ordinariamente le hacía el provincial y sus allegados, y muchos presentes que le enviaban, negociaron (según dicho de todos, el cual es verosímil) todo lo que quisieron, y especialmente la provisión que entonces se despachó contra el padre comisario; lo cual no sólo escandalizó toda la tierra, pero fue causa muy principal para que se hiciesen los disparates que se hicieron [...]" (Ciudad Real, 1993: II, 53-55).

Entre las actividades más ambiciosas, se dedicaron ocho días para juegos de cañas y toros y "[...] se acordó que asy mismo se haga bosque en esta plaza de Mexico con conejos y venados y arboleda y se pidió al señor corregidor mande que los gobernadores de yndias acudan a hazer lo dicho con el ornato que suele y mas si puede ser [...]".²⁰⁸ Anteriormente, la única vez que se fingió un bosque en la Plaza Mayor había sido en 1539, hacia casi cincuenta años, con motivo de la victoria española contra Francia, conocida como la Tregua de Niza.

Luis de Velasco I obtuvo con su trabajo por el bienestar del virreinato el premio que concedía la Corona y que consistía en pasar al virreinato del Perú, cargo que se le concedió a De Velasco en 1595. El último Virrey para Nueva España nombrado por Felipe II, y el último del siglo XVI, fue Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey,²⁰⁹ quien mantuvo su cargo hasta el 27 de octubre de 1603.²¹⁰

El Conde de Monterrey fue recibido en Tlaxcala por las autoridades de la Ciudad de México y después en la Puebla de los Ángeles y se entrevistó con Luis de Velasco en Acolman. Para él, se construyó un aposento en la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y en la misma población se hizo un tablado para presenciar la escaramuza que se desarrolló en sus campos y, posiblemente, una representación teatral.²¹¹ Se invirtió en velas para iluminar la ermita de Guadalupe. De Zúñiga recibió el caballo con un rico aderezo regalo del Cabildo, se levantó el arco triunfal, hasta donde el nuevo Virrey llegó conducido por quien llevaba la rienda de su caballo y ahí se encontró con los miembros del Cabildo vestidos de color verde -pues no había en la ciudad el carmesí de rigor-, quienes le entregaron la llave dorada de la ciudad. Se adornó la calle (Tepeyac) desde Santa Ana hasta Guadalupe y hubo, por supuesto, palio con varas y cordones, mascarada encamisada, "librillos de pipas" (posiblemente vasijas con semillas como colación), caballos adornados con gualdrapas, luminarias, hachas, el bosque para la cacería,²¹² juego de cañas, escaramuza, vestuario para los

²⁰⁸ LAC, IX: 371.

²⁰⁹ Rubio Mañé lo llama Gaspar de Acevedo y Zúñiga (1955: 134).

²¹⁰ Rubio Mañé, 1955, 292.

²¹¹ Rubio Mañé, 1955: 134.

²¹² "[...] que se haga el bosque en la plaza y caza como se suele hazer." (LAC, XII: 223).

porteros, para los indios clarines, y para la infantería y la caballería en la realización de los honores militares, arcabucería y salvas de artillería, suertes con toros, y toros con cohetes y alquitrán en los cuernos.

Entre los actos extraordinarios se celebró un certamen literario a petición de la Compañía de Jesús,²¹³ y se pidió que el general de infantería con sus banderas y gente hicieran un "caracol" y que dispararan sus armas durante dos horas en la Plaza Mayor.²¹⁴ Entre estas nuevas actividades, las más espectaculares fueron la realización de una batalla fingida en un castillo a la orilla del lago frente a la villa de Guadalupe,²¹⁵ el adorno de la calzada de Guadalupe y a ambos lados de la misma el simulacro bélico entre canoas de indios en las aguas del lago,²¹⁶ y la inclusión de la impresionante danza de los voladores.²¹⁷ Conviene subrayar que esta es la primera ocasión en los recibimientos en que se incluye la participación de indios más allá de la labor que realizaban como mano de obra, en la construcción de arcos o el las cacerías de los bosques fingidos de las dos últimas recepciones.²¹⁸

²¹³ LAC, XII: 213.

²¹⁴ El "caracol" posiblemente aluda a una disposición de los hombres en una línea en espiral.

²¹⁵ "La escaramuza de Guadalupe se ordena que se haga para otro día despues de llegado su señoría por la mañana y para esto se da los dos puestos a los alcaldes ordinarios [...] el puesto del castillo con doze caballeros de malta vestidos de colorado con cruces blancas el otro puesto de turcos [...] con marlotas azules con treinta y seis caballeros de puesto y se an de emboscar [...] y el dicho castillo se a de hazer al canto de la laguna de manera que no sea mas que una media muestra de castillo por la parte de tierra con su pedazo de muralla tendida al canto de la dicha laguna cubierta de petate pintado que forme el castillo con sus ventanas y puertas y almenas [...] de modo que detras del dicho castillo quepan cinquenta hombres de acaballo y encima de un entresuelo quepan cinquenta ynfantes con arcabuceria y estos [...] los mande el día de antes yr para que a la noche disparen a rratos la arcabuceria y se lleve para esto una dozena de camaras para que hagan salva y el señor obrero mayor lo haga y mande proveer luminarias de ocote en lebrillos a la redonda del castillo que arda toda la noche con cuidado de manera que no se quemee el castillo para la escaramuza [...]" (LAC, XII: 213-214).

²¹⁶ "Ordenase que el día que entrare el señor visorrey aya junta y cantidad de canoas y enrramadas y empabezadas que saquen los indios de mexico y santiago y suximilco a modo de guerra como lo an hecho otras vezes en la laguna a los lados de la calzada de Guadalupe [...]" (LAC, XII: 223).

²¹⁷ "[...] otro día siguiente después de entrado el señor visorrey [...] junten un mitote general de toda esta provincia para la plaza mayor para que le hagan con ynvenciones de palos y voladores con mucha plumería qua (sic) dure que dure desde las dos hasta la noche que salga la encamizada." (LAC, XII: 223).

²¹⁸ Para ampliar la información sobre los recibimientos, en el "Apéndice 9: Otros recibimientos" véase la lista de festejos en ocasión de la llegada a Nueva España de otras figuras importantes para la vida religiosa y política del virreinato. Las fiestas en este apartado incluyen algunas de las actividades festivas de las que hemos hablado en este capítulo.

5. Fiestas por los Austrias en la Ciudad de México

Como sabemos, la Casa de los Austria o Habsburgo gobernó el imperio español, con sus vastas posesiones territoriales, a partir de 1516, con el nombramiento de Carlos I -el famoso Carlos V-, como Rey de Castilla, entre otros reinos,²¹⁹ y concluyó su poder en el trono hispánico, al morir, sin descendencia, Carlos II, su tataranieta, en 1700. El primer siglo del gobierno de los Austrias, el siglo XVI, transcurrió, pues, durante el reinado de Carlos V (1516-1556) a quien siguió su primogénito Felipe II (1556-1598),²²⁰ cuya muerte, en 1598, dejó que los años finales de la centuria marcaran el inicio del gobierno de Felipe III, el cuarto de los hijos varones de Felipe II, nacidos de su unión con Anna de Austria, la última de sus cuatro esposas.

Varios de los acontecimientos de la vida de la familia real, que por supuesto se festejaban en la península, fueron motivo de fiestas en la Ciudad de México: enlaces matrimoniales, nacimientos, defunciones. Estos asuntos, más allá de ser sucesos personales de la vida privada, implicaban intereses significativos para el imperio y la casa real: alianzas entre naciones, la sucesión y permanencia al, y en el, trono, entre las

²¹⁹ Al lado de su madre Juana de Castilla, Carlos V era: Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalén, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarbes, de Algecira, de Gibraltar, de las islas de Canaria, de las Islas, Indias y Tierra Firme del mar Océano, conde de Barcelona, señor de Vizcaya y de Molina, duque de Atenas y Neopatria, conde de Ruisellón y de Cardaña, marqués de Oristán y de Gociano, archiduque de Austria, duque de Borgoña y de Brabante, conde de Flandes y de Tirol, etc., véase Sandoval, 1955: I, 82. Jurado Rey de España en las Cortes de Valladolid el 7 de febrero de 1518, constituyó el inicio oficial del reinado de la casa de Austria en España (Sandoval, 1955: I, 126-127). Coronación de Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1519 y coronación en Aquisgrán, 23 de octubre de 1520, (Sandoval, 1955: I, 453). Coronación en Bolonia, como Emperador de los romanos, el 24 de febrero de 1530 por el Papa Clemente VII Medicis. "Carlos V acumuló en su persona varias e importantes supremas magistraturas políticas. Así las enumera al comienzo de su testamento: 'Emperador de los Romanos, augusto Rey de Alemaña, de Castilla, de León, de Aragón, de las Dos Secilias, de Hierusalém, de Ungría, de Dalmaçia, de Croaçia, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valençia, de Galizia, de Sevilla, de Mallorca, de Çerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murçia, de Jaén, de los Algarbes, de Algezira, de Gibraltar, de las islas de Canaria, de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano; archiduque de Austria, duque de Borgoña, de Brabante, de Lothoringia, de Carintia, de Carniola, de Linburg, de Luçenburg, de Gueldres, de Athenas, de Neopatria, conde de Barcelona, de Flandes, de Tirol, de Auspurg, de Arthois y de Borgoña; palatino de Henao, de Olandia, de Zelandia, de Ferrete, de Friburg, de Hanurg, de Rosellón, de Hutfania; Langrave de Alsacia; marqués de Burgonia y del Sacro Romano Imperio, de Oristán y de Gociano; príncipe de Cataluña y de Suevia; señor de Frisia, de la Marcha Esclavonia, de Puerto Haon, de Vizcaya, de Molina, de Salinas, de Tripol y de Malinas, etc.' " (Fernández Álvarez, 2000: 33).

²²⁰ Felipe II fue Rey de España, Nápoles y Sicilia y Duque de Borgoña de 1556 a 1598, y rey de Portugal de 1580 a 1598.

cuestiones de mayor importancia. Junto a ellos, se celebraron, también en ambos lados del océano, acontecimientos que, como los anteriores, eran fundamentales en la vida política del Estado español: juras reales, coronaciones y triunfos guerreros, particularmente contra Francia y el Turco, lo que incidía en la conservación de las posesiones del imperio y su control, el orden social, la expansión territorial, la sumisión y la lealtad de los reinos de la corona y las provincias de ultramar.²²¹

Estas fiestas tenían, como sabemos, un propósito político: subrayar la autoridad y el poder real, promover una identidad nacional y, en el virreinato, además, enfatizar el poder del Estado y la Iglesia, a través de sus representantes, dependientes directos del poder y la voluntad real y a quienes les correspondía la organización de las festividades. El festejo permitía a la aristocracia novohispana mostrar y afirmar públicamente su altura social, las costumbres y virtudes cortesanas peninsulares y, exponer ante la masa criolla y de naturales los símbolos de la autoridad, además de ofrecer, de algún modo, la ocasión para el regocijo popular y el suyo propio.

De entre los motivos mencionados para estas celebraciones y ceremonias por los Austrias y el imperio, las fiestas que implicaron mayor aparato espectacular fueron, en el aspecto bélico, el triunfo contra Francia, en 1538, conocido como la Tregua de Niza; y la Victoria de Lepanto, en 1571 y, lo que quizá sería evidente, las Juras Reales por Felipe II [1557],²²² y por Felipe III, [1599]. A estas cuatro fiestas podríamos agregar las honras fúnebres por Carlos V, celebradas en México en 1559.²²³

En el caso de las fiestas novohispanas del XVI, hasta ahora no han sido localizados, registros puntuales de la mayor parte de estos acontecimientos, mediante

²²¹ Véanse, al final de este estudio, los apéndices con las relaciones cronológicas sobre los siguientes temas: 1. Bodas; 2. Nacimientos; 3. Honras fúnebres; 4. Victorias guerreras; 6. Alegrías por el regreso; 7. Jura real; 8. Conmemoración (de matrimonio). En ellos se incluyen las fiestas por los Austrias por estos motivos, además de otras celebraciones novohispanas por razones semejantes, aunque no estén específicamente ligadas con la casa de los Austrias.

²²² Cuando el año se menciona entre corchetes, señala el año en que la fiesta se celebró en la Ciudad de México.

²²³ "En el Siglo de Oro, hondamente impregnado de catolicismo, la conmemoración de un fallecimiento por el cual la nación perdía a un hijo preclaro llevaba aña la alegría de contar con un nuevo santo y patrono en el Cielo, por lo que los sentimientos de celebrantes y público oscilan entre la pena y el gozo y los funerales cobran aspectos alegremente apoteósicos y festivos." (Gállego, 1987: 171).

crónicas, por ejemplo, que hayan sido realizadas específicamente con el propósito de describir y, normalmente, encarecer la fiesta. Costumbre de escritura que, por otra parte, se llevaba a cabo normalmente en la península. Las referencias que encontramos son aisladas, a veces casi casuales, por formar parte de las obligaciones del Cabildo civil de la Ciudad de México, por haber contenido elementos curiosos, o por ser útiles para subrayar las habilidades en los oficios artísticos y los gustos festivos de los indígenas. Por lo común, la información sobre algunos aspectos de las fiestas forma parte, pues, de documentos no concebidos para hablar de las festividades. En ellos, no obstante, es posible identificar algunos de los elementos del fasto usuales en las fiestas oficiales públicas del mundo hispano.²²⁴

En el caso de las fiestas que ahora nos ocupan, estaríamos, básicamente, dentro del ámbito de la fiesta civil, aun cuando dentro de las actividades de la celebración se incluyeran ceremonias religiosas. En la revisión del aparato festivo del Estado y la élite de Nueva España en el siglo XVI, y de su desarrollo, conviene no perder de vista que estamos frente a una primera etapa de asentamiento, adaptación y conformación de nuevos órdenes sociales, modelos económicos, desarrollos urbanos y adaptación de instituciones, entre otros aspectos que marcarían su impronta en la naciente sociedad novohispana, su evolución y, evidentemente, su aparato festivo.

²²⁴ Entre estos documentos están las Actas de Cabildo de la Ciudad de México, pasajes de la obra de Bernal Díaz del Castillo (1976), Las Casas (1967), Juan Suárez de Peralta (1990), o Torquemada (1969), entre otros. Algunas crónicas no han sido localizadas como las que refiere el propio Díaz del Castillo a propósito de las fiestas en la Ciudad de México (1539) por la tregua de Niza: "[...] y porque de estas grandes fiestas hubo dos coronistas que lo escribieron según y de la manera que pasó, quienes fueron los capitanes y gran maestro de Rodas, y aun lo enviaron a Castilla para que en el Real Consejo de Indias se viese, porque Su Majestad en aquella sazón estaba en Flandes", (Díaz del Castillo, 1976: 548). En Acta de Cabildo del 2 de marzo de 1600, el Cabildo plantea solicitar a Arias de Villalobos que relate las fiestas que tuvieron lugar en México en 1599 por la jura real y el matrimonio de Felipe III con Margarita de Austria, véase LAC, XIV: 72. Parece que en las actas del resto del año 1600 no se vuelve a mencionar a Arias de Villalobos, ni la relación que se le pidió, que por otra parte le urgía al Cabildo que se realizara para que fuera enviada a España. Ni García Icazbalceta (1981) ni Medina (1989) mencionan la obra, posiblemente escrita en 1600. Por otra parte, la obra de Villalobos (1907) a la que se le ha dado el nombre de *México en 1623* fue publicada a iniciativa del propio autor, en 1623, y la primera parte cuyo título inicia "Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Majestad Católica del Rey D. Felipe de Austria N. S. [...]" se refiere a la jura real por Felipe IV, realizada en México en 1621. En cuanto a las honras fúnebres por Carlos V, se conserva la descripción detallada de Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (1982) publicada por primera vez en la capital de virreinato en 1560.

Aún sin entrar en detalles, conviene observar, en este sentido, por ejemplo, que la primera gran fiesta, de las cinco que arriba he mencionado -la que se organizó por la Tregua de Niza, a principios de 1539-, tuvo lugar durante el gobierno del primer Virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza, a cuatro años de su llegada y de haber iniciado su gobierno. El festejo se produjo en el seno de los graves conflictos entre la Corona, el Virrey y Cortés, por un lado, y, por otro, con las comunidades indígenas del norte del territorio en el que avanzaba la colonización española y que culminó en los terribles exterminios indígenas de las guerras del Mixtón.

La celebración, por consiguiente, parece haber implicado el necesario despliegue de una serie de elementos festivos nunca antes vistos en Nueva España, que dieran ocasión para la exaltación del imperio y el poder de los Austrias, y la autoridad del Virrey como su representante. La fiesta motivó las descripciones de Díaz del Castillo y Las Casas, y avivó, entre los tlaxcaltecas, y la misión franciscana en la región, el deseo de superar, en su propio territorio, la calidad de los festejos por el mismo motivo, en relación con los realizados en la Ciudad de México.²²⁵

En ese momento, la nueva urbe "a la española", la Ciudad de México, apenas empezaba a tomar forma a quince años de haberse iniciado la traza sobre la antigua ciudad indígena. En el diseño, se delimitaban los espacios de vida cotidiana y pública propios de indígenas y españoles y, en ellos, se prefiguraban los sitios físicos que podrían ser empleados para las fiestas oficiales según su relevancia y su propósito. Antes de esta fecha [1539], en la Ciudad de México ya se había dado inicio a las festividades anuales regulares de orden religioso o civil -en especial, como hemos visto, la de Corpus Christi y la de San Hipólito, respectivamente-, y a las extraordinarias, ligadas directamente con el imperio: el triunfo español sobre Francia

²²⁵ Al referirse a estas dos celebraciones (las de la Ciudad de México y la de Tlaxcala), Bernard y Gruzinski opinan: "Esos espectáculos, irremplazables instantáneas de la imaginería colonial, revelan la manera en que los invasores se representaban su mundo y lo mostraban a los indígenas y a los mestizos. Revelan, asimismo, lo que esta joven sociedad colonial ya era material y humanamente capaz de realizar con la colaboración de los indios." (1996: 320), y agregan: "Vemos así que habían bastado 20 años para que se esbozara una sociedad nueva, cuya élite anima una corte que hace ostentación de fasto, ya preocupada por brillar ante la metrópoli a la cual dos cronistas patentados [Díaz del Castillo y Las Casas] se apresuran a llevar el relato de las festividades." (324-325). Véase la versión que de estas fiestas ofrecen ambos investigadores en Bernard y Gruzinski, 1996: 318-325.

en el asedio Fuenterrabía que concluyó con la anexión del reino de Navarra [1524]; el nacimiento de dos de los hijos varones de Carlos V: Felipe II [1528] y Fernando [1530]; la jura, de rasgos domésticos, por el emperador, su esposa -Isabel de Portugal-, y el primogénito [1531]; y el regreso, sano y salvo, de Carlos V a la península, después de un largo viaje por sus dominios europeos [1533].

Antes de referir, con cierto detalle, las fiestas por los Austrias en la Ciudad de México, en el siglo XVI, quizá sea útil recordar, de manera general, cuales eran las actividades del fasto peninsulares propias de la fiesta civil, de cuyo repertorio, las novohispanas recogen elementos, pero que incluyen actos que las distinguen.²²⁶

Uno de los aspectos básicos consistía en el adorno y limpieza de las calles y edificios por donde circulaba la procesión, si es que la había. De la calle se debían eliminar el lodo y las piedras, entre otras suciedades y obstáculos, y hubo quien, además, podía colocar toldos frente a su casa, que resguardaran del sol y el calor a la columna de la procesión. La tarea era obligación de los habitantes cuyas casas estaban situadas sobre las calles del recorrido, lo cual, además, implicaba un privilegio ya que, evidentemente, se escogían las calles más importantes de la ciudad: San Francisco y Tacuba, en donde se ubicaban las residencias de algunas de las familias más pudientes. El ornato se hacía con damascos, terciopelos, brocados y tapices que se colgaban de ventanas y balcones. En el caso de que el festejo fuera nocturno, los dueños de las casas debían de colocar luminarias.

Como arriba se ha dicho, en una fiesta civil eran obligatorios los juegos ecuestres: juegos de cañas, el más común en Nueva España, la sortija y el estafermo, entre los más populares; las "encamisadas", las suertes con toros.²²⁷ Para los espectáculos de los juegos de cañas y con toros se construían empalizadas y, para los espectadores, tablados en donde había asientos para las autoridades y sus familiares.

²²⁶ Acerca de este tema véanse, entre otros, los estudios de Teresa Ferrer Valls, particularmente "Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe II" (1999).

²²⁷ Sobre los pormenores de estas fiestas véase el párrafo "Veinte. Recursos espectaculares en las fiestas civiles" del Capítulo Uno de este trabajo.

Era común también el espectáculo con toros cuyos cuernos eran embadurnados con materias combustibles o cohetes. Los toros se soltaban entre la multitud con los cuernos ardiendo.

Las luces y el fuego, durante la noche, eran obligatorias. Las luminarias daban luz a las fachadas de las casas y a la calle, claridades nocturnas excepcionales por el gasto que esto implicaba. La luz podía ser también el resultado de fuegos de artificio o torres y muros de castillos o navíos fingidos y en llamas. Uno de los elementos favoritos de la fiesta imperial por la victoria en la guerra eran los simulacros bélicos que se llevaban a cabo en los falsos castillos o navíos mencionados. Las embarcaciones de la fiesta "navegaban" sobre plazas con efímeros espejos de agua y mediante la fuerza de cientos de hombres y animales.

En la península se sabe de combates entre animales salvajes: leones, toros, tigres, osos. En Nueva España parece que no hay registro de este tipo de combates, pero sí de cacerías para las cuales se construían falsos bosques en donde se colocaban un gran número de animales de varias clases, algunos de ellos, los más feroces, enjaulados, los cuales, llegado el momento, eran liberados y se procedía a su persecución a cargo de cazadores o "salvajes", figura del espectáculo de algunas festividades peninsulares.²²⁸

²²⁸ La mención de "salvajes" en las festividades novohispanas se debe a Díaz del Castillo. Conviene apuntar que Díaz del Castillo no identifica al "salvaje" de la fiesta europea con el indio, aunque los "salvajes" de Bernal llevan arcos y flechas, instrumentos con los que documentos y literatura novohispanos del siglo XVI describen a los chichimecas. Estos objetos en manos del "salvaje" no eran los que comúnmente llevaban en las fiestas peninsulares. Dice Díaz del Castillo: " Y había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una de ellas un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y retuertos, y otros salvajes con arcos y flecha, y vanse a la caza; porque en aquel instante las soltaron de los corrales y corren tras de ellas por el bosque, y salen a la plaza mayor, y, sobre matarlos, los unos salvajes con los otros revuelven una cuestión soberbia entre ellos, que fue harto de ver cómo batallaban a pie; y después que hubieron peleado un rato se volvieron a su arboleda. Dejemos esto, que no fue nada para la invención que hubo de jinetes y de negros y negras con su rey y reina, y todos a caballos, que eran más de cincuenta, y de las grandes riquezas que traían sobre sí de oro y piedras ricas y aljófar y argentería; y luego van contra los salvajes, y tienen otra cuestión sobre la caza; que cosa era de ver la diversidad de rostros que llevaban las máscaras que traían, y cómo las negras daban de mamar a sus negritos, y cómo hacían fiestas a la reina." (Díaz del Castillo, 1976: 545). Como vemos en la descripción de Díaz del Castillo, un grupo de los "salvajes" del fasto novohispano que describe llevan: "[...] sus garrotes añudados y retuertos [...]", es decir largos, toscos y robustos mazos según la iconografía con la que se les representó frecuentemente en Europa. Covarrubias da una definición del aspecto del "salvaje" que coincide con la imagen que de él ofrecen crónicas europeas de festividades: "[...] los pintores que tienen licencia poética,

pintan unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza, con cabellos largos y larga barba. Éstos llamaron los escritores de libros de caballerías salvajes." (Covarrubias, 1995: 880). Strong cita un texto de 1584 que menciona a los "salvajes" en una imagen que recuerda la de Covarrubias: "Algunos de los servidores iban disfrazados de salvaje o de irlandeses, con el pelo colgando hasta la cintura como las mujeres, [...]" (Strong, 1998: 63). Roger Bartra ha dedicado dos libros al estudio de la figura del "salvaje" en la cultura occidental (Bartra 1997 y 1998). En el primero de ellos, *El salvaje en el espejo*, el estudioso abre el prólogo precisamente con algunas reflexiones sobre la fiesta descrita por Díaz del Castillo y las figuras de los "salvajes": "Aunque fue el ingenio de los salvajes mexicanos el que se puso en obra para lograr el maravilloso artificio de un bosque en la plaza mayor de la ciudad, los actores del teatro salvaje no fueron ellos. Otros extraños salvajes debían suplantar a los recién descubiertos y conquistados indios [...] ¿Quiénes eran estos hombres salvajes que festejaban con su exotismo grotesco la paz firmada en Aigues-Mortes por los soberanos europeos? Una representación de dos de ellos puede verse todavía hoy en la fachada plateresca de la casa de Montejo en Mérida, Yucatán. A todas luces no son una imagen de los indígenas americanos: son auténticamente europeos, originarios del Viejo Mundo. Son hombres barbados desnudos, con el cuerpo profusamente cubierto de vello, armados de unos garrotes similares a los bastos del antiguo juego de naipes. ¿Qué hacían estos salvajes europeos en la tierra de los salvajes americanos? ¿Por qué los conquistadores europeos llegaron acompañados de un hombre salvaje?" (Bartra, 1998: 7-8), y un poco más adelante señala: "El mito del hombre salvaje es un ingrediente original y fundamental de la cultura europea." Para concluir el prólogo indica: "Mi primera impresión, al observar a los salvajes europeos que llegaron a América, fue que esos rudos conquistadores habían traído su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo. Parecía como si los europeos tuviesen que templar las cuerdas de su identidad al recordar que el Otro -su *alter ego*- siempre ha existido, y con ello evitar caer en el remolino de la auténtica otredad que los rodeaba. El simulacro, el teatro y el juego del salvajismo -de un salvajismo artificial- evitaba que se contaminasen del salvajismo real y les preservaba su identidad como hombres occidentales civilizados." (Bartra, 1998: 13). Esta "Batalla de salvajes" en la Ciudad de México en 1539 fue uno de los motivos para que Bartra indagara sobre la evolución del mito del hombre salvaje al cual dedica ambos libros. De acuerdo con los estudios, la única representación física en México de "salvajes" se encuentra en la Casa de Montejo (Mérida, Yucatán). Las dos esculturas que representan "salvajes" ocupan los extremos de la "parte alta" de la portada de la casa. Sobre estos "salvajes" y el estudio de Manuel Toussaint sobre la portada de la casa, Bartra señala: "Los salvajes representados en la portada de la casa de Montejo en Mérida han sido llamados 'indios lanudos' por Manuel Toussaint, con lo que introduce gran confusión al implicar que eran una representación curiosa de los habitantes del Nuevo Mundo. A pesar de que se percata de que se trata de un elemento gótico medieval incrustado en un contexto plateresco y de que son similares a los hombres salvajes que adornan la portada del Colegio de San Gregorio en Valladolid, Toussaint desconoce la tradición iconográfica del salvaje europeo [...]. Los salvajes de la portada de San Gregorio fueron realizados por Simón Colonia en el último decenio del siglo XV y son parte de la larga tradición europea, no un reflejo de las razas exóticas de mundos lejanos [...]." (Bartra, 1998: 13 n. 4). En el texto de Toussaint se describe a estas figuras de las siguientes maneras: "[...] sobre la cornisa, hay dos grandes capiteles que sostienen salvajes burdamente vestidos con pieles de carnero, cuya lana ostenta toscas vedijas; en sus manos sostienen mazas de troncos." (Toussaint, 1941: XVI); "[...] los hombres lanudos con mazas en las manos [...]" (XVII); "[...] los hombres lanudos aparecen profusamente en la portada del Colegio de San Gregorio en Valladolid, y es a esta portada a la cual puede encontrarse semejanza con la de Montejo [...]" (XVII); "Las semejanzas [con la portada del Colegio de San Gregorio en Valladolid] son, aparte de los indios lanudos [...]" (XVIII). Como vemos, en la descripción de Toussaint, estos hombres "visten" pieles de carnero y son "indios lanudos". De acuerdo con la tradición europea, Bartra señala que: "El salvaje medieval presentaba un tipo físico definitivamente humano, con características raciales similares a las de la población europea. Un rasgo notable, sin embargo, lo alejaba de la especie humana: tanto los machos como las hembras ostentaban un cuerpo profusamente velludo; su piel era como la de un oso o la de un lobo. El pelo les cubría todo el cuerpo salvo el rostro, las manos, los pies, los codos y las rodillas. Por lo demás, solían ser hombres blancos y barbados, con una abundante cabellera ondulada, la piel clara, los labios delgados y la nariz estrecha. Las hembras tenían una cabellera extremadamente larga y sus senos estaban desprovistos de pelo. No mostraban casi nunca algún rasgo racial proveniente de poblaciones asiáticas o africanas: eran inconfundiblemente europeos." (Bartra, 1998: 83). Así, como indica Bartra, Toussaint parece desconocer la tradición europea del concepto y representación del "salvaje": no sólo habla de "indios lanudos", sino que en la primera mención que hace de ellos supone que el pelo que cubre su cuerpo es un vestido y no parte

Los espectadores de la clase en el poder, así como los participantes en los juegos vestían de la manera más rica posible. Algunas veces, se invitaba al público a llevar máscaras y, si los fondos económicos lo permitían -o era necesario- se ofrecían colaciones. Todo el espectáculo se acompañaba de música.

En el sitio de la fiesta civil se colocaban con profusión banderas y estandartes que llevaban bordados o pintados los escudos reales y los propios de la ciudad, lo que daba colorido y movimiento al paisaje urbano. En España, la fiesta civil, podía incluir algún tipo de representación teatral. En la capital del virreinato, y en el grupo de fiestas del que ahora hablo, no he localizado menciones específicas a esta actividad, aunque encontremos, por otra parte, acontecimientos que, en conjunto, en sus partes, en su protocolo, estén cargados de teatralidad.

Como se ha señalado antes, el empleo de los espacios físicos de la ciudad para las festividades públicas dependió de la evolución en la conformación y definición de los espacios de acuerdo con las necesidades de la vida cotidiana y sus asuntos cívicos, religiosos, mercantiles, de orden social, estamental y de seguridad pública, entre otros. Plazas, edificios y calles obedecían de alguna manera a esas demandas y adquirían un significado particular en la vida citadina. No es extraño observar, entonces, que el primer espacio conformado de la ciudad "a la española", la Plaza del Marqués -ubicada entre la fachada principal de la antigua catedral y las casas viejas de Cortés-, se destinara durante la primera mitad del siglo XVI, aproximadamente, para las fiestas anuales más importantes: la de Corpus Christi y la de San Hipólito, como antes se ha mencionado. A partir de 1564, en muy pocas ocasiones la Plaza del Marqués fue empleada para fiestas civiles. En el tema que revisamos ahora, sólo fue sitio para los juegos de cañas que conmemoraron, en 1600, el primer aniversario de la ascensión al trono y las bodas de Felipe III.

de su propio cuerpo. Véase también Livermore (1950) para el caso de España y las diferencias entre "salvaje" y "caballero salvaje".

La vieja Catedral de México, demolida en 1626,²²⁹ a pesar de ser el corazón de la vida espiritual del virreinato, al parecer no fue empleada en muchas de las fiestas que ahora se mencionan. Para el túmulo que se levantó en memoria de Carlos V, por ejemplo, se prefirió la Capilla de San José del monasterio de los franciscanos. Entre las razones que obligaron a esta decisión estaban el deplorable estado de la catedral, ya desde 1544, a pesar de las remodelaciones de que fue objeto durante el siglo XVI, y lo reducido de su superficie y altura.²³⁰

La Plaza Mayor, por su extensión y por su significado político, fue el sitio de algunos de los espectáculos más complejos, costosos y deslumbrantes del virreinato, aquellos que involucraban a Nueva España, pero que tenían que ver, sobre todo, con el imperio. A la Plaza Mayor, en las celebraciones virreinales de las victorias guerreras españolas, las bodas y juras reales -sobre todo la fastuosa de 1599 por Felipe III-, habría que agregar que, como ampliación del espacio festivo, se añadió la primera cuadra de la calle de San Francisco junto a la Plaza Mayor; y en las fiestas por la bodas de Felipe II con Anna de Austria [1571], y de Felipe III con Margarita de Austria también en 1599, se ocupó además la Plaza del Marqués.

Las actividades festivas, antes de la fastuosa celebración de 1539, apenas ponen en práctica parte del aparato de la fiesta. Aún así, el Estado trató de cumplir con su responsabilidad y de recibir los beneficios políticos de su tarea. En 1524 regaló una librea nueva para quien había traído la noticia de la victoria española (Navarra [1524]), y se organizaron un torneo ecuestre de sortija y una cena; por el nacimiento del infante Felipe II se ofreció vino, confituras y hubo fanfarrias. Es posible que en 1530, por primera vez en las fiestas civiles -con motivo de la llegada al mundo del infausto Fernando,²³¹ muerto antes de cumplir un año-, se llevaran a cabo los juegos de cañas y

²²⁹ Zavala, 1995: 5, n. 1.

²³⁰ Una cédula de 1544 indica: "e que asi la que de presente está hecha [la iglesia mayor] es muy pequeña e no cabe en ella la gente que ocurre a ella e que ansí unas veces se necesita echar a los indios fuera pa. (sic) poder entrar los españoles e caber en ella pa. (sic) oír los divinos officios e que otras veces por no caber los españoles se van a otras partes y es casi indecente e no conveniente que dicha iglesia de pueblo tan insigne esté de la dicha manera [...]" (Sandoval, 1938: 176).

²³¹ El infante Fernando fue el cuarto hijo de Carlos e Isabel, y su tercer hijo varón.

las suertes con toros -que en aquellos años, en Nueva España, estaba prohibido matar-, y que formarían parte indispensable de los festejos civiles el resto de la centuria.

Quizá sea oportuno mencionar que, además de los dos nacimientos reales a que hecho referencia, el Cabildo de la Ciudad de México, sólo celebró uno más, en 1572, el de Fernando, primogénito de Felipe II y Anna de Austria, único hijo varón vivo de Felipe en ese momento y, por lo tanto, posible heredero de la Corona. Fernando murió, sin embargo en 1578, por lo cual las esperanzas de la sucesión se depositaron en Diego Félix y con su muerte, a los doce años de edad, en Felipe III, quien efectivamente subió al trono al morir su padre. Como en el caso de las fiestas virreinales por otros infantes, la de Fernando consistió en un acto más bien de carácter íntimo, a cargo de las damas de las familias de las autoridades civiles en el cual se ofreció colación en los corredores de las Casas del Cabildo.

1539 fue también el año en que en Nueva España se iniciaron las honras fúnebres por algunos miembros de la familia real: la muerte de Isabel de Portugal [1539]; a la que le siguieron la de María Manuela [1545]; la de Carlos V [1559]; las del infante Don Carlos e Isabel de Valois [1569]; la de Anna de Austria [1581]; y las últimas del siglo, como se ha mencionado, por Felipe II en 1599. En este listado, que registra las honras fúnebres, en el siglo XVI, por las figuras más relevantes de la Casa de los Austria en España, los emperadores, sus esposas y el príncipe heredero, Don Carlos, puede extrañar, la ausencia de María Tudor, segunda esposa y tía de Felipe II, reina de Inglaterra, prima hermana de Carlos V, infanta española por vía materna y heredera, por lo tanto, de la Casa de los Trastámara, muerta en Londres en 1558. Quizá el hecho se debió a la cercanía de fechas entre su muerte (17 de noviembre) y la de Carlos V (21 de septiembre). Felipe se enteró de la muerte de su esposa días después de saber de la muerte de su padre,²³² lo que causó conflictos de protocolo funerario en España y quizá contribuyó para suspender, en el virreinato, las ceremonias por la muerte de la esposa del príncipe heredero, de lo cual, por otra parte no dan cuenta las Actas del Cabildo.

²³² Kamen, 1998: 72.

Recordemos, además, que las celebraciones por sucesos ocurridos en la península, tenían lugar en Nueva España, aproximadamente, entre seis meses y un año después de ocurridas, dependiendo de la fecha del suceso y de su cercanía con la travesía de la flota española hacia América, viaje que por lo común, en el siglo XVI, se hacía una vez al año.²³³

El modo de rendir homenaje luctuoso a los miembros de la familia real en la capital de Nueva España consistía básicamente en que las autoridades civiles llevaran ropa de luto, compuesta de loba y capirote o caperuza. El luto en la vestimenta se distinguía, por el tipo de prenda y el color. El capirote era una cobertura de la cabeza, usada en los lutos medievales, que terminaba en punta, y la loba, una especie de sotana -de amplio ruedo y falda- que cubría el cuerpo del cuello a los pies. Algunas veces, ambas piezas podían formar una sola prenda.²³⁴ El color de este traje debía ser oscuro, de preferencia negro, color para la ropa del duelo funerario, aunque no en exclusiva, que empezó a ser empleado en Europa a fines del siglo XV.²³⁵ El luto se debía llevar el tiempo estipulado por el Cabildo.²³⁶ Las honras fúnebres incluían misas y, en el caso de los reyes, fastuosas ceremonias, como las descritas por Cervantes de Salazar en su *Túmulo Imperial* por la muerte de Carlos V.²³⁷

²³³ "La necesidad de formar estos convoyes y las experiencias adquiridas respecto a las épocas más propicias para la navegación determinaron que se fijaran fechas para la salida y el regreso. Las ordenanzas del 18 de octubre de 1564 disponían que se formaran sólo dos flotas anuales de salida. La primera, con rumbo a la Nueva España, Honduras y las islas mayores antillanas, zarparía entre fines de abril y mayo; la otra, con destino a Nombre de Dios, en Panamá, Cartagena, Santa Marta y otros puertos del norte de la América del Sur, partiría en agosto. Ambas flotas debían invernar en las Indias; la de Veracruz y las Antillas regresaría en febrero, y la de Panamá en enero, para reunirse en La Habana, de donde debían volver juntas antes del 10 de marzo. Pronto comenzaron a consentirse excepciones y variantes, sobre todo por las urgencias de la Corona en recibir los tesoros americanos." (Martínez, 1983: 87).

²³⁴ La ley cv del título XV del libro III, dada por Felipe II en Madrid en 1598, señala: "[...] quando se ofreciere traer luto por personas Reales, usen de la misma forma en traer lobas y capirotos sobre las cabezas." (*Recopilación*, 1943: 651-652). Sobre el capirote dice Covarrubias, "[...] otros se traen por luto con lobas." (Covarrubias, 1995: 263).

²³⁵ Ferrer, 2000: 325.

²³⁶ Gonzalbo Aispuru indica: "Los lutos por muerte de reyes, reinas o príncipes, ocasionaban un cambio en el vestuario de los criollos, que debían de prescindir de joyas y adornos de colores, y obligaban a los regidores a vestir de negro mientras se celebraban misas y funerales." (1993: 29).

²³⁷ En el Apéndice 3: "Honras fúnebres" se incluye la noticia de ceremonias en la Ciudad de México por la muerte de miembros de la familia de los Austrias españoles, así como por la de personajes de la aristocracia en México. En relación con estas últimas figuras, es útil incluir la ley ciii del título XV del libro III del 12 de diciembre de 1619 que dice: " Ordenamos y mandamos á los Oidores y Ministros de nuestras Reales Audiencias, que por muerte de los Vireyes y Presidentes, y de sus mugeres no se pongan lobas y chias de luto, y en las exequias y honras no usen de este trage, ni consientan que se levante túmulo con la

Las guerras entre Francia y España durante el siglo XVI, y las victorias españolas, que arrancaron en 1512 con las luchas por la posesión de Navarra y triunfalmente con la batalla de Pavía, y la prisión de Francisco I (1525), fueron el origen de importantes fiestas en el virreinato: la ya mencionada de Fuenterrabía [1524]; la de la Paz de Cambray o de las Damas [1530]; la de la Tregua de Niza y la entrevista en Aguas Muertas [1539]; la de la Paz de Crépy [1545]; la de la Tregua de Vaucelles [1556]; y la del Tratado de Cateâu-Cambresis [1560]. En las luchas con otros vecinos europeos, en México se celebró la victoria en las Azores, en contra don Antonio, prior de Crato, pretendiente a la corona portuguesa y en rivalidad con las aspiraciones de Felipe II al mismo privilegio [1583]; y se hicieron rogativas previas al combate, con procesiones, inútiles, por cierto, que pedían el favor divino por el triunfo de la, finalmente derrotada, Armada Invencible en contra de Inglaterra [1588]. Antecedente de la fiesta por la Victoria de Lepanto [1572] frente al gran enemigo, "El Turco", fue la que se celebró por el éxito de la batalla de Alborán [1541].

Como arriba he dicho, la Tregua de Niza y la Victoria de Lepanto fueron dos de las fiestas más espectaculares en el virreinato por los Austrias y en ellas se desplegaron, en la Plaza Mayor, vibrante de banderas y estandartes, los recursos más sorprendentes de la fiesta por el imperio: naumaquias de galeras y navíos movidos por ruedas sobre el suelo de la plaza cubierto de agua, cacerías en bosques fingidos, y falsas batallas entre moros y cristianos en castillos construidos con tela, esteras y madera, que se consumían entre llamas verdaderas y fuegos artificiales, con las espectaculares sonoridades de salvas de artillería y música de atabales y trompetas para cerrar el festejo.

forma, suntuosidad y traza que se hace por las personas Reales, á quien solamente pertenecen estas ceremonias; y que en tales ocasiones no dexen de asistir en los Estrados todo el tiempo que deben, conforme á las leyes de este libro, y los demás de estos Reynos de Castilla, porque de la contravención nos daremos por deservido, y se procederá á la demostracion y pena que convenga." (*Recopilación*, 1943: 651). Es evidente que la ley surgió del hecho de que en el siglo XVI, en América, pudieron tener lugar ostentosas ceremonias fúnebres que no fueron bien vistas por la monarquía. Conviene subrayar que la ley de principios del siglo XVII prohíbe incluso el empleo del traje oficial de luto común en el siglo XVI.

Las juras reales [1557: Felipe II; 1599: Felipe III] eran festejos más solemnes aunque no menos ricos. El acto principal consistía en declarar en voz alta, y ante toda la ciudadanía, el reconocimiento al rey y la obediencia y el sometimiento de la comunidad a la voluntad del imperio, mediante la frase: "Castilla, Castilla, Nueva España, Nueva España por el Rey Felipe Nuestro Señor", con alguna variante en el orden de las palabras y número de veces de la enunciación en las dos ocasiones en que se realizó -en el siglo XVI-, como sabemos, por dos reyes con el mismo nombre. La jura incluía ceremonias religiosas, tabladros con enorme riqueza en los adornos lo mismo que los edificios de la plaza, lujo de trajes de las autoridades, salvas de artillería, juramentos sobre la *Biblia*, con sofisticadas codificaciones de ademanes y movimientos corporales, luminarias por la noche, días enteros dedicados a los juegos de cañas y las suertes con toros, ante una comunidad que incluía a todos los estratos sociales ubicados en distintos sitios de la plaza y sus construcciones, según su jerarquía, y vestidos para la fiesta de acuerdo con su rango social y sus posibilidades económicas.

1599 implicó para los responsables de la organización de las fiestas y para la ciudadanía una acumulación extraordinaria de festejos. Además de la Jura por Felipe III, el regocijo por su coronación, y las pompas fúnebres por Felipe II, el Cabildo de la Ciudad organizó las fiestas por la boda del nuevo rey con Margarita de Austria, su primera y única esposa. Por este motivo, la Ciudad de México sólo había celebrado en 1571, las bodas de Felipe II con Anna de Austria. Como en aquella fecha, se recurrió, entonces, a los tradicionales juegos de cañas y toros. A un año de la Jura Real por Felipe III, en 1600, el Virrey Conde de Monterrey decidió conmemorar, caso de excepción, el primer aniversario de la ascensión al trono y las bodas de Felipe III. Las fiestas tuvieron lugar, como he dicho, en la Plazuela del Marqués de Valle, con reticencias por parte del Cabildo quien argumentaba, entre otros asuntos, no disponer de recursos económicos para las celebraciones. La conmemoración, sin embargo, se llevó a cabo y se incluyeron juegos de cañas, vestuario para los competidores, y mascarada. Para el torneo del juego de cañas, se introdujo una especie de concurso por el cual se otorgaron siete premios: 1. para el mejor combatiente de pica; 2. para el mejor

espada; 3. para la mejor invención; 4. para la mejor letra; 5. para el más galán y 6 y 7 para los mejores combatientes de pica y espada en la folla.²³⁸

La historia de las fiestas públicas en México, en particular las que se refieren al siglo XVI, resulta de particular importancia para acercarnos a esa parcela de "nuestra historia patria -la *novohispana*-", como diría Héctor Azar,²³⁹ en lo que concierne no sólo a los modos y el sentido de la celebración de una fiesta pública, sino además porque, en el terreno de la actividad teatral novohispana del siglo XVI es indispensable si tenemos en cuenta que el teatro sólo en ocasiones verdaderamente excepcionales se llevó a cabo fuera de un entorno festivo, o cuando se inició lo que podríamos llamar un teatro comercial.

6. Fiestas de colegio jesuita

Apoyados por Felipe II y por Francisco de Borja,²⁴⁰ los primeros quince miembros de la Compañía de Jesús llegaron a la Ciudad de México la noche del 25 de septiembre de 1572 para fundar en Nueva España, entre otras muchas tareas encomendadas, el Colegio de México de la orden. Este pequeño grupo de jesuitas había llegado a Nueva España con tanta pobreza de avíos de todo tipo que, en la Ciudad de México, Hernando Gutiérrez Altamirano, se apresuró a regalarles "[...] dos piezas de paño, uno negro para sotanas, y manteos, y otro pardo para sobre ropas (color que se usó en la Provincia por más de ciento, y setenta años) y una frezada â cada uno [...]",²⁴¹ y Alonso de Villaseca, gran benefactor de la orden en Nueva España, unos terrenos en donde había "[...] unos xacales, ò casas de adoves techados con paja, que servian de alvergue á los areneros, y carreteros [...]; y algunas cavallerizas [...] en que se recogian las bestias

²³⁸ Folla. "Es propio de los torneos, que después de haber torneado cada uno por sí con el mantenedor, se dividen en dos cuadrillas; y unos contra otros se hieren tirando tajos y reverses sin orden ni concierto, que verdaderamente parece los unos y los otros estar fuera de sí. Y por esto se llamó folla [...] locura." (Covarrubias, 1995: 555).

²³⁹ Azar, 1993: 9-10.

²⁴⁰ Francisco de Borja nació el 28 de octubre de 1510 y murió el 30 de septiembre de 1572, cinco días después de que los miembros de la Compañía se instalaban en la Ciudad de México. Fue canonizado en 1671.

²⁴¹ Florencia, 1955: 103.

mulares, y cavallares de las Requas, y carros [...], y no mas [...]"²⁴² Allí, los hermanos se dispusieron, la misma noche en que ocuparon el sitio, a:

[...] componer el xacal mas grande, para que les sirviera de Iglesia; en el erigieron un Altar con la mayor decencia, que pudieron, adornaronlo con los pobres ornamentos, que les avian servido en la navegacion. Lo mas rico que avia entre ellos fue el Caliz, que era de estaño [...]. Muy de mañana tocaron â Missa con una campana que les prestaron; acudió á ella con la novedad alguna gente, dixose la primera Missa, conque se tomô possession del puesto; y se diò principio á uno de los mayores Colegios, que tiene la Compañía, y al que es el Maximo de esta Provincia.²⁴³

Antes de un año, en la Semana Santa de 1573, la orden realizó la fiesta de dedicación de su primera iglesia de la cual los patronos fueron San Pedro y San Pablo.²⁴⁴ Se trataba de una edificación rústica, sobre los terrenos donados por Alonso de Villaseca, y levantada con mano de obra y materiales reunidos por Antonio Cortés, cacique de Tacuba, quien advirtió: "Si no fuere como el Señor, y vosotros, que sois Siervos suyos, mereceis; será como nuestras fuerzas alcanzaren: y mientras no tubiereis otra mejor esta os servirá muy bien, porque la procuraremos hazer, capaz, desahogada, y vistosa."²⁴⁵ Para la dedicación del primer templo jesuita:

Ordenóse una procession de innumerable concurso, en que venia el Virrey, la Real Audiencia, el Cavildo Eclesiastico, la Ciudad de Mexico, los Cavalleros, las Religiones, el Clero, y sus Parroquias, los pueblos comarcanos de Mexico, en especial el de Tacuba, que como era el Templo obra suya, vino mas festivo, y mas generoso. Trujo el Dean de su Iglesia Cathedral el Santissimo Sacramento, por la calle principal, que

²⁴² Florencia, 1955: 117.

²⁴³ Florencia, 1955: 117.

²⁴⁴ Gonzalbo Aizpuru, 1999: 155.

²⁴⁵ Florencia, 1955: 132-133.

oy llaman del Relox, toda adornada de colgaduras de seda, y oro, llena de arcos vistosos, y juncias, que pusieron los Pueblos; y colocolo en una custodia, que presentó para este dia, de plata, y oro con rica pedreria, una persona devota de la Compañia. Cantò la Missa el Señor Inquisidor D. Pedro Moya de Contreras por el Clero: el Evangelio corriò por cuenta de la Religion de S. Francisco, por la de S. Agustin la Epistola: el Coro por cuenta de el Venerable Cavildo, y sus Ministros: el pulpito fue de los Padres Predicadores. [...] Para complemento de toda la fiesta fueron convidados de mesa, todos los Señores Capitulares, de uno, y otro Cavildo, y las tres Religiones con mucha gente principal de Mexico. Corriò el convite, y las costas de la comida â cuenta del Regidor Luis de Arauz, que desempeñó con largueza su devocion â la Compania, dando á los convidados una esplendida comida. [...] Y no contento con lo que gastaba en la mesa vistiô aquel dia el Altar de un lucido ornamento frontal, y casulla de tela rica carmesi: animando con tan buen exemplo à otros, que le imitaron en algunas dadivas preciosas. Entre ellos uno presentò à la Compañia para aquel dia un vistoso tabernaculo, que sirvió de Retablo.²⁴⁶

Este templo fue el sitio más importante del culto y las fiestas religiosas jesuitas durante el siglo XVI, y en donde tuvo lugar, como veremos más adelante,²⁴⁷ la representación de la *Tragedia del Triunfo de los Santos*.

²⁴⁶ Florencia, 1955: 134-135. En relación con esta iglesia construida y dedicada en 1573, el Padre Florencia añade: "[...] sirvió a la Compañia de Iglesia priapical (sic), hasta, que el año de 1603. se acabò, y dedicó la sumptuosa de bobedas, que oy tenemos. Y la de paja quedó para el Seminario de S. Gregorio, que por serlo la llamaban los Indios casi hasta nuestros tiempos *Xacalco*, ô *Xacalteopan* casa, ó Templo de xacal. Y aunque despues de mas de cinquenta años, que avia durado assi; la mejoró el Padre Juan de Ledesma, cubriendola de açuteas, por estar ya la primera cubierta mal tratada, y estar arresgada á incendios; podemos dezir, que permaneciò por la mayor parte esta Iglesia asta el año de 1681. que la derribó toda, [...] el P. Antonio Núñez de nuestra Compañia, [...]" (133). Y ofrece la siguiente noticia sobre la actitud de la Compañia una vez que el templo fue demolido: "El Colegio Seminario de S. Gregorio en memoria deste beneficio, que recibió del Pueblo de Tacuba tiene cuydado de convidar á los Principales del â la fiesta de el Santissimo Sacramento, que haze todos los años, despues de el Corpus, y le dà en la procession al Governador el guion, y las baras del Palio á los demas Principales, y el Predicador en el sermon Mexicano les dà las gracias por la insigne limosna del *Xacal teopan* que le hizieron." (133-134).

²⁴⁷ En el capítulo VI.

El fragmento sobre el aparato en torno a la dedicación de la iglesia puede ser un primer buen ejemplo del afán jesuita por el esplendor de las festividades de la orden. Si por una parte, en el nivel de los elementos materiales y humanos, la Compañía todavía no contaba con los recursos que le permitieran la ostentación de lujo en los objetos, ni podía mostrar las excelencias en la educación de los jóvenes peninsulares o criollos de la clase en el poder de los cuales muy pronto se haría cargo, por otra, importa subrayar, en el pasaje de Florencia, la mención de la presencia de las más altas autoridades civiles y religiosas del virreinato. La fiesta podía y debía ser fastuosa, pulir la devoción, despertar la admiración a través de objetos ricos y preciosos, convocar a la masa de espectadores y a nutridos conjuntos de individuos en la organización, pero, debía, sobre todo, coronarse con la asistencia y aprobación de los sujetos en quienes se depositaba el poder: el Virrey, la Real Audiencia, el Inquisidor, los miembros del Cabildo Eclesiástico y los del Civil, los Generales de las órdenes religiosas, los varones cabeza de las familias aristócratas. Sin ellos, es claro, la celebración carecería del lujo y el impacto que la orden se proponía en la sociedad novohispana.²⁴⁸

Al año siguiente, en 1574, a dos años de haber llegado y de acuerdo con instrucciones del mismo Borja,²⁴⁹ la orden abrió el primer ciclo de estudios con ocho alumnos.²⁵⁰ Esto ocurría el 18 de octubre, día de San Lucas,²⁵¹ fecha que quedó

²⁴⁸ Puede ser útil mencionar, en relación con este punto, que con motivo de las exequias por Francisco de Borja, cuya muerte se conoció en México en septiembre de 1573, la orden organizó las honras a las cuales asistieron el Virrey, la Real Audiencia, el Arzobispo -quien cantó la misa e hizo los oficios, los cabildos y los generales de las tres órdenes, entre otras personalidades. Dice Florencia: "Levantòse en nuestra iglesia un tumulto muy sumptuoso á que ayudaron personas piadosas, con mucha, y muy buena cera. Llegò el dia 28. de Septiembre por la tarde, y al doble de las campanas acudieron los personajes, que he dicho, y tan numeroso concurso que no cabían en la Iglesia. Cantò el Nocturno la musica de la Cathedral con mucha suavidad, y dextreza. Pero fue excessivamente mayor la solemnidad del dia siguiente, assi por cantar la Missa el Señor Arçobispo, con la assistencia de dos Dignidades; como por oyr al padre Pedro Sánchez [...]." (155-156).

²⁴⁹ "[...] que les ordenaba, que en los dos primeros años de su llegada á este Reyno [Nueva España] de ninguna suerte pusieren estudios, hasta tener cumplida noticia de la tierra, condiciones, y propiedades della: si serian los estudios de provecho: si causarian offension, ò embarazo á otros: y en fin, que quando llegassen á abrir escuelas fuesse como necesitados de la conveniencia de las Ciudades, y Ciudadanos: que con ello constaria al mundo, que nuestro officio es servir à todos, sin oponernos a nadie." (Florencia, 1955: 158).

²⁵⁰ Según la regla debía haber 30 estudiantes. El número aumentó hasta 29 en 1575, con uno más en 1573; 16 en 1574 y 4 en 1575. (Florencia, 1955: 172).

²⁵¹ Florencia, 1955: 159. "El dia 18 de octubre de 1574 se dió principio á nuestros estudios. Se habia convidado para esta función el Sr. virey D. Martin Enriquez, que asistió acompañado de la real audiencia y de toda la ciudad, muchos de los señores prebendados y los religiosos." (Alegre, 1841: 85).

instituida, cada año, para el "Inicio" de los cursos,²⁵² y "fecha destinada al inicio de clases en todas las provincias de la orden".²⁵³ Al "Inicio" acudieron, en aquella ocasión, las autoridades que antes se han señalado.

A partir de este año, en lo que hace a las celebraciones jesuitas en el siglo XVI, es posible distinguir dos aspectos particulares en las festividades de la orden: los "religiosos" y los "académicos". El matiz "académico" de la fiesta tenía como propósito mostrar las habilidades desarrolladas por los estudiantes mediante la educación que recibían, en particular el conocimiento y dominio del latín, normalmente no incluía una procesión pública, y el festejo podía tener un carácter "íntimo", por estar circunscrito espacialmente al sitio dentro del Colegio en donde se realizaban discursos y representaciones teatrales -estas últimas en el caso de que se programaran. A la fiesta que subrayara el carácter "académico", era invitado un selecto grupo de autoridades civiles y eclesiásticas y de familiares de los colegiales.²⁵⁴ Distinguir entre lo "académico" y lo "religioso" es, por supuesto, convencional y resbaloso, y lo hago con el propósito de contribuir a distinguir algunos de los elementos en las fiestas jesuitas. Encontraremos, por lo tanto, fiestas de colegio jesuita en donde el elemento "académico" o el "religioso", ambos siempre presentes, puedan tener, uno sobre el otro, mayor relevancia.²⁵⁵

²⁵² "Si bien en México, por no obligar al Señor Virrey, y á las Religiones, y Doctores à concurrir à dos *Inicios* en un mismo día, por concierto entre la Universidad, y la Compañía, el de aquella es el día de S. Lucas por la mañana, y el de esta el Domingo primero despues de el Santo." (Florescano, 1955: 186).

²⁵³ Gonzalbo Aizpuru, 1999: 156. "A partir de 1574, durante los restantes años del siglo XVI, la labor de la Compañía fue intensa y su expansión tan rápida que en 20 años llegó a tener nueve colegios, dos seminarios para estudiantes seculares, dos internados para indígenas, tres residencias, una casa profesa y un noviciado." (Gonzalbo Aizpuru, 1999: 159).

²⁵⁴ Es posible que a estas fiestas, en algunas ocasiones, no fueran invitadas las mujeres. Véase Louise Fothergill-Payne, 2002: 288.

²⁵⁵ Sobre lo que llamo el aspecto "académico" de la fiesta, conviene citar lo que indica Gonzalbo Aizpuru: "La sociedad española del siglo XVI se encaminaba hacia un progresivo refinamiento de las costumbres y a la consiguiente represión de las manifestaciones de júbilo espontáneas y desordenadas. Paralelamente se tendía a valorar cada vez más el prestigio de las expresiones intelectuales y literarias sobre los desahogos de la sensualidad, los alardes de valor y los arrebatos de entusiasmo desenfrenado. Las provincias de Ultramar secundaron esta tendencia y tuvieron como timbre de orgullo el mantenimiento del orden y el establecimiento de un riguroso ritual en todas las actividades públicas. / Los jesuitas novohispanos contribuyeron con gran eficacia a dar un tono renacentista, solemne y literario a las celebraciones en aquellas ciudades en las que establecieron sus colegios" (1993: 37), y más adelante señala: "La convocatoria de certámenes poéticos acompañó así a muchas celebraciones y los premios que antes se ofrecían a las mejores lanzadas contra un toro se adjudicaron después a sonetos, octavas, décimas y acrósticos." (41).

La primera fiesta en donde el aspecto "académico" ocuparía un sitio preponderante fue la organizada en 1575, unos meses después de apertura de los cursos de 1574.²⁵⁶ Para Gómez Robledo la primera representación teatral jesuita en Nueva España, se llevó a cabo el 29 de junio de 1575. Se celebraba entonces la fiesta de San Pedro y San Pablo, patronos del colegio recién abierto, y se hizo una representación "[...] sobre las injurias que inferían los herejes a la Iglesia Romana, y las que le hacía su truculento enemigo Selim [II], siempre deseoso de beber su sangre. Se conmemoraba especialmente la dolorosa matanza de los cristianos hecha por aquél, hacía poco [en África en la derrota de Túnez, 1574]."²⁵⁷ Aún cuando el pretexto fuera la celebración de los santos patronos del colegio, se trató de una fiesta con carácter "académico", si tomamos en cuenta la urgencia de la orden por exhibir los progresos en la educación de los pocos jóvenes que en ese momento tenía a su cargo. A partir de esta fecha, las fiestas con esta intención, dentro del colegio, fueron frecuentes y pueden consignarse, durante el siglo XVI, casi año tras año. La fiesta de este corte se convierte en un acto necesario en la labor educativa de la orden, en una manera de confirmación de la excelencia de la misma, que reafirmaba el lazo que unía a la Compañía con la clase dominante y, por lo tanto, su superioridad y poder en lo político, lo social y hasta lo religioso.

En el salón o patio elegido para la celebración escolar se disponían asientos, posiblemente sobre tablados de distintas alturas y ornamentos según la jerarquía de los invitados, así como quizá tablados sobre los cuales los estudiantes recitaban los versos o la pieza teatral que habían escrito, ellos o los maestros, y que estuviera ligada con el asunto (o pretexto) por celebrar. Sobre los muros del recinto se podían colgar, con cintas de distintos colores, carteles en donde estaban escritos poemas que, de igual manera, aludían a la ocasión. El recurso de colgar carteles con poemas e imágenes

²⁵⁶ Gómez Robledo señala, apoyado en la *Litterae annuae* 1575, f. 9, de Lanuchi: "Habían apenas pasado unos meses después de abiertos los cursos, por enero o febrero de 1575, a lo que parece, cuando se vieron ya algunos ejercicios de letras que admiraron a la ciudad. Fue lo primero una especie de examen público, que se tuvo delante del Arzobispo y la nobleza de México. Se adornaron además las paredes con poesías sujetas a los muros por medio de cintas de seda, cosa que proporcionó un gran placer a los asistentes." (1954: 66).

²⁵⁷ Gómez Robledo, 1954: 66-67. El texto completo de la descripción de Lanuchi, traducido por Gómez Robledo, puede verse en el apéndice 11 de este trabajo: "Representaciones jesuíticas".

visuales con textos alusivos con motivo de las fiestas, resulta nuevo dentro de los hábitos festivos en Nueva España y, así como se colocaban en las paredes del sitio dentro del colegio en donde se realizaba la fiesta, también se usaron, en la fiesta jesuita, para decorar las calles en otras celebraciones.²⁵⁸

Uno de los asuntos de fiestas con tendencia "académica" de la orden consistía en los certámenes literarios para los cuales, en ocasiones, la convocatoria parece haber sido abierta, y no sólo para los estudiantes de los colegios. El tema del certamen literario normalmente versaba sobre la exaltación de una figura o hecho religioso. Como podemos observar en el citado pasaje de la *Carta Annuæ* de 1597, las formas literarias podían ser varias, así como las lenguas en que se escribían los versos.²⁵⁹ Los

²⁵⁸ Dice Gómez Robledo, y cita la *Carta annua* de 1597 (f. 3v.): "Cuando en 1597 se celebró en México la canonización de S. Jacinto, hubo un derroche de poesía y pintura de parte de los alumnos de S. Pedro y S. Pablo. A lo largo de la calle de la Profesa, colgaron papeles que

...serían en número docientos... todos pintados de buenos colores y adornados de oro y plata con muchas invenciones de emblemas, empresas, enigmas, epigramas, hymnos y gran diversidad de ruedas, labirintos, y géneros de versos exquisitos, los más en lengua latina, parte castellana, y algunos papeles en hebreo, griego y italiano. La costa de los papeles que llegaría a mil pesos, se debe a la liberalidad y devoción de los estudiantes..." (132-133).

²⁵⁹ Sobre algunas de estas formas literarias encontramos las siguientes descripciones. Los Emblemas, dice Gómez Robledo, son: "[...] un símbolo más popular, y por lo mismo más fácil de entender. Contiene, como explica Pontano, tres cosas: un epígrafe que da como la trabazón de todo, una pintura y una poesía, artes hermanas, las cuales de tal modo se completan que una interpreta a la otra. La pintura es como el cuerpo; la poesía como el alma. Y así resulta que el emblema no puede menos de ser agradable, porque los oídos se deleitan con la suave armonía de los versos, el alma se apacienta con las ideas, y los ojos se recrean con la pintura." (133-134). Por su parte, Covarrubias explica: "Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se suscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor. Este nombre se suele confundir con el del símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc." (461). Las Empresas o Símbolo Heroico son, según Gómez Robledo, una: "[...] pintura simbólica, que se interpreta por medio de un lema. Es difícil de entender, y por eso se llama símbolo heroico. Por ejemplo, aparecen pintadas en un papel unas grullas dormidas, y a un lado una grulla despierta, con el siguiente lema: *Omnibus una*. Es el símbolo del varón principal, supongamos el Virrey, que vigila por el bienestar de todos." (133); y Covarrubias señala: "Y porque los caballeros andantes acostumbraban pintar en sus escudos, recamar en sus sobrevestes, estos designios [negocio arduo y dificultoso] y sus particulares intentos, se llamaron empresas; y también los capitanes en sus estandartes cuando iban a alguna conquista. De manera que empresa es cierto símbolo o figura enigmática hecha con particular fin, enderezada a conseguir lo que se va a pretender y conquistar o mostrar su valor y ánimo." (464). El Enigma, para Gómez Robledo es: "[...] una sentencia oscura que envuelve la idea. Véase este dístico, en que habla el *gusano de seda*:

Arte mea perero, tumulum mihi fabricor ipse:

Fila mei fat duco, necemque neo.

(*Mis artes son mi ruina; me fabrico mi tumba:*

hilo el estambre de mis hados y mi propia muerte.)

El enigma se llamaba *logogrifo*, cuando se sacaba el sentido quitando letras a las palabras, como en el siguiente exámetro:

Mitto tibi navem prora puppique carentem.

(*Te envió una nave sin proa ni popa*).

premios, además del reconocimiento público, podían consistir en libros, gorros y objetos de plata.²⁶⁰

Un buen ejemplo de la exhibición pública de la educación y distinción social de los jóvenes estudiantes de los colegios jesuitas puede seguirse a través de una parte de la descripción de Pedro de Morales de las fiestas organizadas en la Ciudad de México para el traslado -desde la Catedral- y la colocación -en la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo- de las reliquias que habían llegado desde Roma un año antes, en 1577.

Como parte del festejo, la orden decidió convocar siete certámenes literarios, en los cuales parece que podía participar cualquier ciudadano. La difusión de la convocatoria fue el primero de los fastuosos actos con que se celebraría el acontecimiento y consistió en un paseo de los estudiantes de San Pedro y San Pablo. Así, el 2 de octubre, uno de los jóvenes aristócratas estudiante del colegio, a quien Morales denomina el "Príncipe":

vestido todo riquísimamente de seda y oro en un muy hermoso cavallo blanco, costosísimamente enjaezado, acompañado de cuatro lacayos de librea y dos españoles, reyes de armas que con dos cordones de seda le guiavan el caballo [...] vino con mucho acompañamiento y música desde su casa hasta el patio de nuestras escuelas, adonde se juntaron en breve

Si quitamos a la palabra *navem*, la *n*, que es la proa y la *m* que es la popa, queda *ave*, que significa: te saludo. / Pero entre tantas formas de ingenio había poesía fina." (134-135). Covarrubias explica que el Enigma: "[...] es una oscura alegoría o cuestión y pregunta engañosa y intrincada, inventada al albedrío del que la propone." (475). Los Himnos "son los cantos en metro que se cantan en alabanza y gloria de Dios y de sus santos." (Covarrubias, 1995: 637). Los Labirintos "Cierta manera de compostura de versos [...] cuando de diversas partes viene a sacar sentidos que cuadren." (Covarrubias, 1995: 695).

²⁶⁰ En las fiestas por la recepción y colocación de las reliquias enviadas por Gregorio XIII a México, la Compañía convocó a siete certámenes literarios con distintos temas y formas de versificación, lo que podríamos considerar que fue la parte "académica" del festejo. Los premios en conjunto fueron: libros: la *Suma* de Santo Tomás en cuatro tomos, la *Suma contra los gentiles* y las *Cuestiones disputadas*, también de Santo Tomás, y el *Curso de Artes* de M. Soto; objetos de plata: saleros, cucharas, un cordero de Dios, una polvera, un tintero, una pátera, una vasija de plata, una olla, un vaso; y prendas de vestir: gorro de lana, gorro con tafetán, gorro de piel con tafetán. (Morales, 2000: 26).

más de dozentos estudiantes, todos a cavallo con muy ricas libreas de seda y oro en diferentes quadrillas de españoles, ingleses y turcos.²⁶¹

Desde el colegio, la multitud de jóvenes se dirigieron hasta la Plaza Mayor por las mismas calles por las cuales días después avanzaría la procesión con las reliquias. Encabezando el contingente, que se acompañaba de música de trompetas y atabales, iba un mozo de librea con uno de los colores de la ciudad (el rojo), lo seguían las cuadrillas en sus caballos y, tras ellas, un:

rey de armas en un gracioso cavallo, el qual, armado muy ricamente de punta en blanco llevaba en una lança dorada y vandada de azul el cartel y justa literaria en que se contenían siete certámenes sobre las Sanctas Reliquias. Tenía este cartel tres varas de alto y dos en ancho en el qual yvan las armas de la ciudad que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna y encima della una águila con una culebra en el pico. Yva también puesto el cartel en el cuerpo del águila, que ella misma lo abraçaba y sustentava con las uñas.²⁶²

Al "Príncipe" lo escoltaban "dos collegiales de cada colegio, hombres graduados, con sus becas y hábitos collegiales, con sus mulas honestamente adereçadas, que davan mucho ser y gravedad a todo lo que se hazía".²⁶³ El enorme grupo pasó por la Plaza del Marqués y, finalmente, llegó a la Plaza Mayor en donde salieron a recibirlos "los alcaldes ordinarios y personas del regimiento que allí se hallaron y otros muchos cavalleros".²⁶⁴ Llegaron todos frente a las Casas de Cabildo de la ciudad "en las cuales, a una ventana estava ya puesto un rico dossel donde se fixo el cartel con mucho ruido de atabales y trompetas y regozijo de todos que con mucho contento llegaron luego a ver y leer los certámenes y premios que con liberal mano (como acostumbra) avía dado el muy illustre Ayuntamiento."²⁶⁵

²⁶¹ Morales, 2000: 8-9.

²⁶² Morales, 2000: 9.

²⁶³ Morales, 2000: 9.

²⁶⁴ Morales, 2000: 9.

²⁶⁵ Morales, 2000: 9.

Una vez colocado el cartel, el grupo se dirigió a las casas reales. El Virrey y otras autoridades civiles lo esperaban asomados a las ventanas del palacio. El contingente saludó, se paseó por otras calles y volvió a la sede del ayuntamiento para recoger el cartel. Los jóvenes regresaron con él al Colegio de San Pedro y San Pablo. Por la noche el "Príncipe" ofreció de comer y beber "espléndidamente, y se remató este día con mucho consuelo de los estudiantes y alegría universal de la ciudad, sin aver ningún género de desgracia."²⁶⁶ Posteriormente, el cartel se exhibiría en el patio del colegio los días de fiesta colgado en un dosel de seda.

Es útil subrayar que los festejos de 1578 concluyeron con una ceremonia en donde se dieron a conocer los nombres de los premiados en cada uno de los certámenes. Morales no menciona sus nombres, ni tampoco si hubo estudiantes de los colegios jesuitas entre los ganadores, sin embargo, es posible que en más de uno de los siete certámenes el poema elegido hubiera sido de alguno de los colegiales. Para el acto de premiación "[...] se subió un estudiante vestido ricamente como Paranimpho (al modo que en la insigne Universidad de Alcalá de Henares se usa) en un throno y pronunció la sentencia de los señores Iuezes del cartel sobre los premios diziendo a cada uno de los premios un terceto muy gracioso según sus méritos y talento."²⁶⁷

Otros aspectos de las fiestas de 1578 en donde participaron los estudiantes, al margen de las representaciones teatrales que, como he señalado, veremos más adelante, fue en la música, particularmente mediante el canto, y la danza. Ruiz Mayordomo hace las siguientes observaciones sobre la música y la danza en los colegios jesuitas:

En los colegios religiosos se desarrolló una forma de teatro que, si bien con contenido conforme a las directrices espirituales oficiales, adoptó las formas utilizadas en el entorno seglar, en el cual la música y la danza ocuparon un importante papel para lograr mantener la atención de los

²⁶⁶ Morales, 2000: 9.

²⁶⁷ Morales, 2000: 236.

espectadores. / Con ello, los nobles quedaban preparados no sólo técnicamente, sino que también eran entrenados en la exhibición pública de su destreza coreográfica. A tal respecto, y durante el siglo XVII, Simón Díaz informa de que en el Colegio Imperial de Madrid "como «habilidades» se practicaban: música, danza, esgrima, etc."²⁶⁸

Las intervenciones musicales en las distintas fases de la procesión y las representaciones se acompañaron en varias ocasiones de danzas. En un acto que recuerda la disposición de los distintos grupos sociales de acuerdo con su nivel social en la procesión de Corpus Christi, precisamente la primera danza del primer arco por donde pasó la procesión, acompañada por flautas y un teponaztli, fue "[...] un bayle de naturales indios niños, muy bien aderezados a su modo y hábito, con mucho ornato y plumería, los cuales eran músicos [...]"²⁶⁹ La danza de naturales se acompañó de música y letra en lengua náhuatl. A juzgar por los elementos con los que se compuso el espectáculo del primer arco, baile, trajes, música y textos, se trató, en este caso, de un espectáculo organizado por indígenas, aunque probablemente ya en el camino de la metamorfosis de conversión de las antiguas danzas rituales en espectáculos escénicos despojados de su sentido ritual original. Los niños que ejecutaron esta danza, no parecen haber sido estudiantes del colegio, sino miembros de la comunidad indígena, en general, que fue convocada en principio por los jesuitas para la organización de la fiesta y a la que se le pidió, inicialmente, la construcción de los arcos.²⁷⁰

En el segundo arco:

²⁶⁸ Ruiz Mayordomo, 1999: 300.

²⁶⁹ Morales, 2000: 32.

²⁷⁰ Entre los primeros acuerdos de la Compañía en la organización de los festejos estaba el de que "[...] para ornato de la procession se procurassen hazer algunos arcos de yerbas (como en esta tierra acostumbran los indios)." (Morales, 2000: 4). Más adelante, sin embargo, Morales advierte: "Pero lo que a todo excedió fue que aviéndose (como arriba dixen) tratado y resuelto de hazer algunos arcos de indios y, tomándose ya los medios para ello, movió Dios los corazones de nuestros vezinos y devotos y de otros que no lo eran, o a lo menos no lo avían hasta entonces mostrado, a querer a su costa hazer arcos triumphales (cosa nunca vista en esta tierra) haziendo a nuestro collegio y entre sí muchas juntas, exortándose con devoción unos a otros, alistándose con liberales mandas y diputando personas que assistiendo lo executassen." (Morales, 2000: 8).

[...] salió por la puerta dél una dança de ocho niños estudiantes vestidos de galanes, los quales, dançando al son de un acordado instrumento, no se detuvieron hasta encontrar con el relicario destes sanctos, y cercándole, hizieron sus mudanças, y a cada buelta, haziendo la acción a su relicario y rebolviendo a vezes hazia el arco, dixeron estas letras [...].²⁷¹

Esta danza de niños estudiantes "galanes", cuyo vestuario subraya un estrato social y una actitud,²⁷² parece dar inicio, en los festejos, a la serie de danzas españolas, probablemente de origen cortesano, de las cuales ya tenemos alguna noticia de que se enseñaban en Nueva España a pocos años de fundación de la nueva ciudad.²⁷³

En el tercer arco, la danza se cargó de mayor autoridad. Precedida por poemas en boca de los ángeles custodios de Roma, la Ciudad de México y el colegio de San Pedro y San Pablo, en una sucesión que simbolizaba el camino que habían recorrido las reliquias, el ángel del colegio finalmente:

[...] exhortó en particular a los de su collegio que hiziesen fiestas y alegrías y salieron luego de su zaguán doze niños collegiales vestidos a la romana, de sedas de diversos colores, hechos para este propósito, con sus morrriones de lo mesmo y mucha riqueza de oro, perlas y plumería, lanças y adargas en las manos, y en ellas, esculpidas con oro y plata, las insignias de su collegio con diferentes vandas de seda que mucho agraciavan las adargas. Y al son muy concertado de tres instrumentos hizieron sus entradas y repartidos en sus puestos, ymitando al común exercicio de los cavalleros, hizieron un gracioso juego de cañas tirando a

²⁷¹ Morales, 2000: 42.

²⁷² Ser galán es, dice Covarrubias, (1995) "El que anda vestido de gala y se precia de gentilhomme, y porque los enamorados de ordinario andan muy apuestos para aficionar a sus damas, ellas los llaman sus galanes, y comúnmente decimos. Fulano es galán de tal dama." (571); y son gentiles hombres los que tienen "buen talle [y son] bien proporcionados de miembros y facciones" (587) cualidades que, según él, están ligadas con ser de noble casta.

²⁷³ Recordemos el Acta de Cabildo del 30 de octubre de 1526 en donde a petición de Maese Pedro y Benito Begel se les concedió un solar para construir una casa que funcionara como escuela de danza.

coyuntura y compás muchos huevos de aguas de olor y remataron el juego con una danza de lanças y adargas, lo qual dio excessivo contento a todos y particularmente a su Excelencia, delante de quien se hazía.²⁷⁴

El orden de estas tres danzas, tomando en cuenta a los intérpretes, el vestuario, el lugar en donde se realizaron, la paulatina cercanía con el sitio en donde reposarían las reliquias, y muy probablemente hasta los aspectos coreográficos y los movimientos corporales de los danzantes, me parece que pueden ser una más de las muestras de la jerarquía social novohispana y del programa simbólico de la fiesta que se podría seguir a través del análisis de todos los elementos que describe Morales. En el caso de las danzas, como arriba he dicho, la primera de ellas estuvo a cargo de los indígenas, con quienes se solía abrir la procesión de Corpus, el estrato social más bajo; la segunda danza promueve las virtudes cortesanas con los niños vestidos de galanes que podrían ser, a nivel dancístico, una representación de la educada comunidad española en Nueva España, en general. Por último, la tercera danza, con trajes "a la romana" hechos de sedas y adornados con lujosos aditamentos, invocados a la voz del ángel custodio del colegio de San Pedro y San Pablo, buscaría subrayar la altura espiritual y política de la orden y de sus estudiantes, sujetos de una educación humanística y moderna, quienes en una danza que recoge el movimiento del aristocrático juego de cañas, exaltan sus virtudes caballerescas.

En cuanto a las fiestas con preponderancia del elemento "religioso", la suntuosidad y el boato debían ser públicos y notorios. Arriba hemos visto las fiestas por la dedicación del templo de San Pedro y San Pablo en el colegio del mismo nombre, pero, sin duda, una de las fiestas más aparatosas fue la de la recepción y colocación de las reliquias en 1578,²⁷⁵ quizá el ejemplo más destacado al que podemos acudir para hablar de la fiesta jesuita en el siglo XVI.

²⁷⁴ Morales, 2000: 66.

²⁷⁵ El documento más importante para conocer los pormenores de esta fiesta es el de Morales, publicado por primera vez en 1579 (2a. edición: 2000). Otros contemporáneos de Morales también aluden a las festividades: la Anónima, *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España...* (1602), caps. XIII a XV (*Relación breve...*, 1945: 45-55); y la de Juan Sánchez Baquero, *Relación breve del principio y progreso de la Provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús (Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva*

España) (1609?), cap. XXIV (Sánchez Baquero, 1945: 113-126). A propósito de la edición de 1945, de esta obra, en un ejemplar, propiedad de José Miguel Quintana (hoy en la Biblioteca de la Universidad de las Américas-Puebla), en la página 205 se encuentra una anotación manuscrita de Quintana que dice: "Esta crónica la dio a conocer en México el P. Mariano Cuevas, obsequiando una copia al Archivo General de la Nación y otras a algunos amigos. D. Carlos (palabra ilegible) me obsequió una que facilité al Lic. J. Rojas Garcidueñas y que la citó en su estudio sobre las fiestas de 1580 (sic) (*Anales del Instituto de Invest. Estéticas*), yo lo cito en mi estudio *La primera crónica jesuítica mexicana y otras noticias*, 1945) (sic) J. M. Q." *La primera crónica jesuítica mexicana y otras noticias* de José Miguel Quintana se publicó en México por la Editorial Vargas Rea en 1944. Rojas Garcidueñas en uno de los primeros estudios modernos sobre esta celebración ("Fiestas en México en 1578", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9 (1942) pp. 33-57) comenta la obra de Sánchez Baquero y hace la siguiente cita en la pág. 36: "Juan Sánchez Baquero, S. J.: *Fundación de la Compañía de Jesús de Nueva España. 1571-1580*. Obra inédita. Copia de la biblioteca del señor José Miguel Quintana, Cap. XXIV, p. 115." Quintana apunta sobre la obra de Morales: "El P. Morales, en su Carta sobre las reliquias que se trajeron a Nueva España en 1577, da una información completa de las fiestas que con este motivo se celebraron; y hasta ahora era el único documento contemporáneo, impreso, que las relata. La Relación [se refiere a la Anónima, *Relación breve...*] dedica también una buena parte a la descripción de estas festividades y si no entra en más detalles se debe a que entonces estaba muy reciente la aparición del libro de Morales. Hay ya, por lo tanto, el relato de dos cronistas de la época, dando a conocer uno de los sucesos religiosos de más importancia en el siglo XVI. José Rojas Garcidueñas y Harvey Leroy Johnson han estudiado suficientemente la carta del P. Morales." (Quintana, 1944: 15). Más tarde, Andrés Pérez de Rivas en *Corónica y historia religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España...*, escrita entre 1648 y 1654 (Pérez de Rivas, 1896), pretende incluir un capítulo sobre este tema en su obra, pero parece que finalmente no lo ejecuta, o se perdió, aunque queda consignado en el índice general como el Capítulo X del Libro Segundo y que llevaría el título de "Relación del precioso tesoro de reliquias de santos que de Roma trajeron los de la Compañía de Jesús para el Colegio de México y otros de Nueva España" (Pérez de Rivas, 1896: I, 409). En opinión de Quintana: "En la **Historia** [nombre que da a la obra de Pérez de Rivas] se omitió este capítulo, por más de ser muy importante, pues la traída y colocación de las reliquias que enviase el Papa Gregorio XIII fué (sic) la primera actuación solemne y de boato que tuvo la Compañía en Nueva España, y uno de los actos religiosos más destacados del siglo XVI." (Quintana, 1944: 31). Algo similar, perdidos u omitidos, ocurrió con los Capítulos IV y V del Libro Cuarto, el primero: "Descríbese el edificio del templo del Espíritu Santo, de la Compañía de Jesús, y ricos retablos con que está adornado", y el segundo: "De la solemne dedicación de este templo, y reliquias que en él se colocaron", a propósito de la fiesta por la primera iglesia jesuita en la ciudad de Los Ángeles (hoy Puebla) en 1600 (Pérez de Rivas, 1896: I: 411). Una nota a pie de página de esta edición de 1896, dice al respecto: "Los capítulos IV a VII faltan en el manuscrito." (Pérez de Rivas, 1896: I: 124). Palomera ofrece la siguiente información sobre la construcción del templo de Puebla: "El padre Pedro de Morales, con su talento emprendedor y organizado, aunado al extraordinario don de gentes que le caracterizaba y al singular ascendente que había tenido con las personas principales de Puebla, dio enorme impulso y definitivo a la construcción de la iglesia de la Compañía. Lo que él inició pudo continuarse en los siguientes rectorados hasta finalizar el siglo XVI. De esta manera fue posible ver cómo en el lapso de trece años iba surgiendo el magnífico edificio de esta iglesia. La cual pudo ser inaugurada y consagrada el 9 de enero de 1600, siendo rector de Puebla el padre Martín Peláez y obispo de la Angelópolis don Diego Romano gran amigo de los jesuitas. El 17 de enero, festividad de San Antonio Abad, concluyeron los festejos. En la carta anua escrita a Roma el 8 de abril de 1600, incluye el padre provincial Francisco Váez un amplio relato sobre la inauguración de la iglesia de la Compañía en Puebla y pormenorizada descripción de la misma." (1999: 86 - 87). En relación con la dedicación de este templo y sus fiestas, Alegre señala: "Ilustró también los principios de este año, la ruidosa función con que se dedicó la iglesia del Espíritu Santo, en la Puebla de los Ángeles. El Excelentísimo señor D. Diego Romano, pasó el santísimo Sacramento, de la vieja a la nueva iglesia. Los señores de uno y otro cabildo, con certámenes, con juegos públicos de caña y de sortija, con representaciones, con danzas, para que propusieron ricos premios; las Religiones y toda la ciudad, con repiques, colgaduras, música, y todo género de regocijos, quisieron mostrar su benevolencia, y entrar a la parte de nuestro júbilo. Todo lo merecía el nuevo templo, por entonces uno de los mejores, y, quizá, el más hermoso de toda la América. De nueve días en que se celebró la solemnidad, fueron los más plausibles: domingo *infra octavam* de la Epifanía, en que se colocó el Divinísimo; jueves, en que se dedicó el altar de nuestra Señora, con una devotísima imagen; y domingo siguiente, en que, después de una vistósima procesión, se colocaron las santas reliquias, que, para esta casa, había traído de Roma el P. doctor Pedro de

Un primer cargamento de reliquias, solicitado por los jesuitas, había sido enviado a Nueva España en 1575. El barco en que llegaban a San Juan de Ulúa naufragó. El baúl con las reliquias, sin embargo, no se perdió, según advierten Sánchez Baquero y Florencia, y fue rescatado por algunos marineros quienes se repartieron el botín de los ricos relicarios que las contenían y no por interés en las reliquias. Más tarde, la orden recuperó estas reliquias, aunque no se supo con certeza a qué figura religiosa correspondía cada objeto. Al recibir la noticia, el Papa envió un nuevo tesoro de reliquias que llegaron a México en 1577. Se reunieron entonces un total de 214 reliquias.²⁷⁶ Las reliquias se resguardaban en la iglesia de la Compañía. Después de varias propuestas y controversias en torno a la fecha para la realización de las fiestas por la recepción, y para la colocación, de los objetos -de los cuales se exaltaban el valor espiritual y la importancia de su presencia en la vida religiosa de Nueva España-, se acordó que se iniciaran el día de Todos los Santos (1 de noviembre) de 1578, que las reliquias se llevaran en procesión desde la Catedral hasta el templo de la orden y que las calles por donde avanzara la procesión se adornaran con arcos armados con elementos vegetales, pagados con el erario público y elaborados por los indígenas. Los españoles también se ofrecieron para elaborar arcos. De esta manera "[...] se hizieron cinco muy costosos arcos triumphales y un tabernáculo costoso y gracioso, con otros tres arcos de flores y plumería [...]"²⁷⁷ Ante la respuesta española los indios decidieron elaborar más arcos haciendo la inversión económica por su cuenta. Así, las calles por donde avanzaría la procesión, y aún aquellas por donde no lo haría, se encontrarían ricamente adornadas.²⁷⁸

Se pidió el apoyo de las autoridades civiles y eclesiásticas, así como la asistencia de todos los sacerdotes de la ciudad y de los pueblos cercanos. A los ciudadanos con

Morales. No entramos en una circunstanciada descripción de este edificio, por estar, cuando esto escribimos, ya por los suelos, para dar lugar a otro de más galana arquitectura. Había costado el antiguo, 80.000 pesos; y el retablo mayor, 14.000." (Alegre, 1958: 59; y 1841: 382-383. También en Palomera, 1999: 87-88). Francisco de Florencia dedica el Libro sexto de su *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España...* (1694), a la relación de la recepción y fiestas por las reliquias en 1578 (Florencia, 1955: 331-366).

²⁷⁶ Véase Sánchez Baquero, 1945: 113-116; y Florencia, 1955: 331-336.

²⁷⁷ Morales, 2000: 8.

²⁷⁸ Sobre la participación indígena en las fiestas, véase Mariscal Hay, 1999.

poder económico se les solicitó que prestaran objetos preciosos para la confección de relicarios y adorno de las andas sobre las cuales serían depositados durante la procesión, así como para el ornato de la iglesia jesuita: joyería y telas, particularmente. La respuesta fue muy positiva y se logró reunir todo aquello que diera riqueza a la procesión, e hiciera digna y deslumbrante la exhibición pública de las reliquias. Con los relicarios terminados, la adoración de las reliquias empezó un mes antes del inicio de las fiestas. En un altar con tres gradas, en uno de los patios del colegio, se colocaron las reliquias según el orden que llevarían en la procesión.

Las fiestas se iniciaron, casi un mes antes, el 2 de octubre, con el paseo de estudiantes a caballo encabezado por el "Príncipe", de que he hablado arriba, en torno a la colocación del cartel que anunciaba los siete certámenes literarios. El cartel insistía en que México debía agradecer la posesión de las reliquias como el sustento de su vida espiritual y que de ellas "han de levantarse los cimientos de esta nueva iglesia y se ha de proteger este nuevo mundo contra todos los enemigos del cuerpo y de las almas." Por lo tanto, en agradecimiento se convocaba a los certámenes con el propósito de entonar alabanzas a los santos "Proponiendo magníficos premios a poetas y oradores [...]".²⁷⁹

A continuación se inició la colocación de los andamios en donde reposarían los arcos -los cuales se levantaron cuatro días antes del arranque de las celebraciones-, se imprimieron sumarios con lista de las reliquias y se prometieron indulgencias para quien hiciera devoción a las reliquias. Ya que las fiestas se llevarían a cabo durante más de una semana, el Virrey ordenó a todos los músicos de la ciudad (trompetas, chirimías, clarines y de otros instrumentos) y a los que vivieran a seis leguas a la redonda a que asistieran a las festividades durante toda la octava y, como en las fiestas de Pascuas, se otorgó la libertad a algunos presos.

La víspera de la fiesta, las reliquias fueron llevadas de la iglesia de la Compañía a la Catedral. Todos los arcos ocupaban ya su lugar, y las calles lucían colgadas de

²⁷⁹ Morales, 2000: 13.

tapices, enramadas, altares y luminarias. El suelo se había cubierto de rosas y tules.²⁸⁰ A las tres de la mañana del 1 de noviembre, veinte sacerdotes del colegio, los principales con sobrepellices,²⁸¹ acompañados de un gran número de personas, salieron del colegio hacia la Catedral con relicarios, cofres y luminarias. Ya en la Catedral, pusieron las reliquias en el altar mayor adornado y con sahumerios. La procesión saldría a las siete de la mañana. La acompañaron, entonces, en la salida, el Virrey, doscientas andas de indios doradas, con los santos de sus parroquias y advocaciones, cruces, pendones, gallardetes, plumería, y casi todas las cofradías de la ciudad con insignias, estandartes,

²⁸⁰ Puede ser útil acercarse a las significaciones del "tule" (juncia o espadaña para los españoles) en las culturas prehispánicas y al hecho de haberse empleado en la procesión cristiana. Albores Zárate señala: "De la rica y múltiple flora contenida en los hoy desaparecidos vasos lacustres del Altiplano Central, el tule se caracteriza por su amplia gama de usos e implicaciones simbólicas y por constituir una de las plantas más sagradas en Mesoamérica. [...] Se trata de vegetales herbáceos, con tallo flexible, que prosperan en espacios con humedad permanente, como las orillas de lagos y lagunas, así como en depósitos de agua pluvial. Entre la gran variedad de tules, se distinguieron el petlatollin, el itztolin, y el tolmimilli. La drástica merma de la juncácea tuvo lugar por las desecaciones sufridas a partir de la colonización española, y sobre todo, en el contexto de la industrialización nacional. [...] / En lo relativo a su uso, el tule se relacionó con varias actividades de origen prehispánico. Por ejemplo, la confección de múltiples utensilios empleados en la vida cotidiana, a la vez que de objetos rituales y simbólicos de la máxima jerarquía indígena. [...] / A la llegada de los españoles, los términos para clasificar a las esteras incluían el de estera en general, la estera de palma, de juncia, de juncos gordos, de los tallos de las espadañas, y la labrada. [...] Durante la Colonia, el tule constituyó, también -junto con otras yerbas acuáticas- un excelente forraje para el ganado. / Hacia el último cuarto del siglo XVII [...] en la Cuenca de México había tule para hacer petates, otro que servía para las bestias de hierba, otro para colgar las puertas de los templos, otro -más denso- para hacer toldos para los que andaban en canoa, otro, más grueso y alto que daban a las bestias y que servía de techo para las casas, y otro más para hacer 'petacos', es decir, petates para enfardar productos para ser transportados. / No obstante la diversa producción, es interesante que a lo largo de la Colonia española no se introdujeran cambios tecnológicos en el tejido del tule [...] conservándose varios términos otomianos para los distintos productos elaborados, como son los nombres matlatzincas 'imuhhihui' e 'inpitheuqui', que respectivamente designan al petate de palma y al que se labra como el de 'juncia'. / En cuanto al vínculo religioso y de la cosmovisión con el tule, [...] por lo general, la representación fitomórfica era una de las múltiples personalidades de las deidades prehispánicas que, para el caso de la ciperácea en cuestión, correspondía al patrono de los tejedores de esteras: Nappatecutli. [...] así como el tular se vinculaba con el lugar divino, de la creación, el petate y el asiento -icpalli- eran considerados como atributos del dios supremo, representaban el poder del soberano, y en relación con éste, se vinculaban con Xiuhtecuhtli -patrón de los máximos gobernantes (los Huey tlatoani)-, y 'madre y padre de los dioses y de los hombres'." Albores Zárate, 1998: 5-6.

²⁸¹ Sobrepelliz: "Vestidura de lienzo corta y ajustada al cuerpo, abierta por los costados para sacar los brazos con unas mangas perdidas muy largas que rodean el brazo [...]" (Madroñal, 2000: 292). Un empleo más moderno señala: "Túnica blanca que los sacerdotes usan en lugar del alba, en la administración de los sacramentos, bendiciones, entierros y otras funciones prescritas. Su nombre deriva del hecho de que en las ceremonias, antiguamente, la usaban encima de pieles o pellizas con que se abrigaban los sacerdotes durante las largas ceremonias en tiempo de invierno." (*Diccionario católico*, 1958: 282). Por las leyes de 1568 y 1599 de la *Recopilación...* (1943), parece ser que los sobrepellices se consideraban una prenda del ajuar eclesiástico de gran lujo que sólo debía emplearse en ocasiones especiales. La *Recopilación...* señala: "Quando nuestras Reales Audiencias de Lima, y México asistieren á los Divinos Oficios en las Catedrales, y el Virey se hubiere excusado, no permitan que el Capellan llegue con Sobrepélliz al Oidor mas antiguo á rezar la Confesion y el Credo, porque esta ceremonia solo se debe hacer al Virey, y tenemos por bien, que si gobernare la Audiencia por falta de Virey se pueda hacer con el oidor mas antiguo." (633).

luminarias, música e incienso.²⁸² Todos los padres que llevaban reliquias vestían "ricas capas de la misma iglesia"²⁸³ La primera reliquia en abandonar la catedral fue la de San Hipólito, en manos de un anciano sacerdote, y las últimas la cruz y la espina bajo un palio.

La procesión salió por la puerta de la Catedral que daba a la Plaza Mayor y se organizó en cinco filas. Al centro, los que llevaban las reliquias, cruces, pendones y estandartes españoles, a los lados de ésta: dignidades, canónigos, racioneros, beneficiados y clerecía, todos con sobrepellices; en los extremos: caballeros y gente principal, intercalados con las andas doradas de los indios "levantadas en hombros y cercadas de muchos caciques principales, que hacía todo un divino espectáculo".²⁸⁴ Al final, detrás del palio, la Audiencia Real, Presidente, Oidores, Alcaldes de Corte y el Virrey, todos con las cabezas descubiertas. Habiendo salido por la puerta de la Catedral hacia la Plaza Mayor, la procesión se encaminó hacia la Plaza del Marqués, la plaza que servía de atrio a la Catedral frente a la Puerta del Perdón "[...] ricamente entapizada desde los cimientos con muchos altares y variedad de flores y fuentes muy frescas y artificiosas."²⁸⁵ De ahí siguieron por las calles de Santo Domingo y de Donceles en donde se habían levantado dos arcos hasta llegar a la puerta del colegio. Desde ella y hasta la puerta de la iglesia de la Compañía había otros tres arcos. Cada uno de los arcos poseía tema, decoración y arquitectura distintos. La procesión se detuvo en cada uno de los arcos de ricas decoraciones e inspiración renacentista, en donde se dijeron misas, hubo música, canto, danzas, coloquios, poesía oral y escrita, esta última plasmada en letreros sobre los arcos. Al entrar a la iglesia "[...] avía tanta música y ornamento de doseles, escudos, letras, flores, y suavísimos olores, qual convenía, para exceder a todo lo pasado, pues todo se avía enderezado para este lugar."²⁸⁶

²⁸² Morales, 2000: 23.

²⁸³ Morales, 2000: 23.

²⁸⁴ Morales, 2000: 24 - 25.

²⁸⁵ Morales, 2000: 25.

²⁸⁶ Morales, 2000: 88.

A lo largo de la octava, los festejos principales de cada jornada fueron las representaciones teatrales que se realizaron en cada uno de los colegios. Como sabemos, la *Tragedia del triunfo de los santos*, se representó en dos ocasiones, el primero y el último de los días de las fiestas. Al final del penúltimo día, después de la representación de un coloquio, en donde intervenían el *Interés* y la *Honra*, se entregaron los premios de los certámenes literarios.

La expansión de la orden jesuita por el territorio novohispano, durante el siglo XVI, se inició de modo casi paralelo a su actividad en la ciudad de México. Muy pronto, habían llegado a Pátzcuaro (1573)²⁸⁷ y Oaxaca (1574) y después a Puebla, Valladolid y Veracruz (1578), Tepotzotlán (1585), Guadalajara (1586), Zacatecas (1590) y Durango (1593).²⁸⁸ El acopio de fondos económicos para acondicionar espacios para escuelas o iglesias, o para construirlas, fue lento y en ocasiones muy penoso. Sin embargo, el inicio de cursos, la dedicación de un templo, la celebración de una fiesta religiosa, por menores que fueran los recursos, no eliminaban la tarea de organizar al menos un sencillo festejo y de proceder a una fiesta de mayor aparato cuando la ocasión y los recursos lo permitían, como fue el caso arriba citado de los festejos por la dedicación de la iglesia del Espíritu Santo en Puebla en 1600.

Además de estas fiestas concernientes a las actividades y logros propios de la Compañía, la orden contribuyó a la celebración de actos como los del Tercer Concilio Mexicano (1585) en donde:

Para obsequiar a los Sres. Obispos, dispuso [...] tres Actos públicos: dos de teología, uno de ellos en nuestra casa y otro en el mismo salón del Concilio (iglesia de S. Agustín), actos que defendieron los nuestros con universal aprobación de todos. El tercer Acto fue literario y consistió en

²⁸⁷ "[...] el colegio de Pátzcuaro realizó festejos que incluyeron misas, sermones, procesión y representaciones dramáticas a cargo de los colegiales." (Gonzalbo Aizpuru, 1993: 38)

²⁸⁸ Véase Decorme, 1941: 1-57.

algunas composiciones poéticas que recitaron nuestros estudiantes en obsequio de los prelados.²⁸⁹

La orden de los dominicos con motivo de la canonización de San Jacinto organizó los festejos que tuvieron lugar en la ciudad de México en 1597.²⁹⁰ Los predicadores convocaron a las distintas órdenes a colaborar en las fiestas. Los jesuitas construyeron un arco en la puerta de la iglesia de San Pedro y San Pablo; aportaron una parte del adorno de la calle por donde avanzó la procesión; recibieron -profesores y estudiantes con luminarias y diálogos en verso- la estatua del santo en el colegio máximo; los estudiantes representaron, quizá en la Catedral, una obra en elogio de San Jacinto; los profesores se encargaron de algunos discursos y dijeron oraciones y panegíricos, oficiaron misas y cargaron la estatua del santo en el patio del colegio máximo. Los dominicos elaboraron una relación de los festejos que se imprimió, aunque actualmente se encuentra perdida.²⁹¹

²⁸⁹ Decorme, 1941: 32.

²⁹⁰ San Jacinto de Cracovia es el santo patrono de Polonia y se le conoce como el Apóstol del Norte. Fue hijo de Eustaquio Konski, miembro de la familia noble de Odrowacz. Nació alrededor de 1185 en el castillo de Lanka, en Kamin, Silesia, Polonia (hoy Prusia) y quizá se le puso el nombre de Jacko o Jacek. San Jacinto era pariente de San Ceslao, y realizó sus estudios en Cracovia, Praga y Bolonia, en esta última ciudad recibió el título de Doctor en Derecho y Teología. Regresó a Polonia y en Sandomir le fue otorgada una prebenda. En un viaje a Roma, en compañía de su tío Ivo Konski, Obispo de Cracovia, se encontró con Santo Domingo, de quien recibió (en Santa Sabina, 1220) el hábito de la, recientemente establecida, Orden de los Frailes Predicadores. Después del noviciado, hizo su declaración religiosa y fue superior del reducido grupo de misioneros enviado a Polonia, para predicar. En el camino, estableció un convento de la orden en Friesach, Carintia. En Polonia, los predicadores fueron bien recibidos. Jacinto fundó comunidades de la orden en Sandomir, Cracovia, Plocko, y Moravia. Difundió su obra misionera a través de Prusia, Pomerania y Lituania. Cruzó el Mar Báltico y predicó en Dinamarca, Suecia y Noruega. En la Baja Rusia estableció una comunidad en Lemberg y otra en Haletz; prosiguió hacia Moscovia y fundó un convento en Dieff. Después de cuarenta años de viajes apostólicos, de regreso a Cracovia, centro de sus actividades, en la mañana del 15 agosto de 1257, habiendo asistido a Maitines y a Misa, recibió los últimos sacramentos y murió en olor a santidad. Fue canonizado por el Papa Clemente VIII, el 17 de abril de 1594. Una parte de sus reliquias está en la iglesia dominicana, en París. Su fiesta se celebra el 16 de agosto. Burrus en nota a pie de página aclara: "No se sabe en qué días se hicieron estas solemnidades; la fiesta del Santo se conmemoraba el 16 de agosto [...]". (Alegre, 1958: 1). Sobre la posible fecha de estas fiestas en México en 1597, véase en el apéndice "Representaciones jesuíticas" el número [38]. Monreal y Tejada dice de San Jacinto: "Fraile dominico polaco en la época fundacional de la orden. [...] Viste el *hábito* correspondiente y tiene varios atributos: una *imagen de la Virgen* en sus brazos, la *custodia* o el *copón*, una *azucena* o un jacinto en la mano, levando a un *niño* al que él resucitó. / También se le representa ante la aparición de la virgen, que le dirige estas palabras: 'Gaude, fili Hiacinte, praeces tuas gratas sunt Filio meo' [...]. Son episodios de su vida registrados por los artistas la imposición del hábito por Santo Domingo de Guzmán, la curación de dos hermanos gemelos que eran ciegos y la travesía del río Vístula por el santo navegando sobre su propia *capa*." (2000: 303-304).

²⁹¹ Burrus, 1958: 1. A continuación reproduzco el texto de Alegre sobre esta festividad: "Había la Santidad de Clemente VIII, el día 16 de abril de 1594, sublimado a los altares al ínclito confesor San Jacinto del

En la fiesta de colegio jesuita muchos de cuyos componentes y actividades la hacen similar a la de otras fiestas religiosas en Nueva España en el siglo XVI: misas, procesiones, adorno de las calles, y del interior de los recintos, luces, música, canto, danzas, habría que distinguir el empeño de la orden en la suntuosidad de los objetos empleados, en el ornato del entorno en donde se lleva a cabo, en la demostración de habilidades literarias, en la importancia de la presencia de individuos representantes de los poderes civil y eclesiástico y de la aristocracia y, muy particularmente, en la inclusión en los festejos, de actividades a cargo de los estudiantes de los colegios, lo cual, por una parte, como he venido diciendo, fue una forma de demostración pública

Orden de Predicadores. Esos religiosísimos Padres queriendo que entrasen en la parte de su júbilo las demás familias religiosas de México, repartieron entre ellas y algunos otros cuerpos respetables los días de la octava, dejando el último para la Compañía a quien quisieron distinguir con este especial favor. Se procuró desempeñar la obligación en que nos ponía una demostración tan sensible de estimación y de amistad. El día primero de la solemne octava, se llevó la estatua del Santo de la catedral al imperial convento tomando el rumbo por nuestra casa profesa. A la puerta de nuestra iglesia, se levantaba un hermosísimo edificio sobre dos arcos de bella arquitectura y en medio un altar, ricamente adornado, en que descansase la imagen. Todo el largo de la calle, de las más vistosas y capaces de México, se había procurado colgar de cortinas y tapicerías que pendían de los balcones y ventanas. La parte inferior que estuvo a cargo de la noble juventud de nuestros estudios, se veía llena de doseles magníficos, galoneados de oro y plata con tarjas, carteles y pinturas de diversas invenciones de emblemas, empresas, enigmas, himnos, y gran diversidad de ruedas, laberintos acrósticos y otro género de versos exquisitos, los más en lengua latina, italiana y castellana, y algunas en griego y en hebreo. / Llegando a nuestra iglesia la procesión, salieron a recibirla todos los Padres de aquella casa y del colegio máximo con luces encendidas. Seguíanlos dos docenas de jóvenes, los más distinguidos entre nuestros estudiantes, gallardamente vestidos, con cirios en las manos; y tras de ellos, otros cuatro que, con mucha viveza y gracia, dieron con un diálogo, en verso, el parabién al Santo de su nueva gloria; y a la Religión por la que recibía de un hijo tan ilustre. / El siguiente viernes, sexto día de la octava, que celebró el cabildo de la santa iglesia catedral, y asistió después a la mesa, tuvieron aquellos religiosos Padres la benignidad de oír a uno de nuestros Hermanos teólogos que, en tiempo del refectorio, recitó con grande aplauso de los oyentes una oración latina en alabanza del glorioso San Jacinto. / La misma tarde, tres colegiales del seminario representaron al mismo asunto, sobre un teatro majestuoso que se había erigido en la misma iglesia, una pieza panegírica, repartida en tres cantos, de poesía española, cuyos intervalos ocupaba la música; obra en que el ilustre cabildo quiso mostrar, no menos el aprecio que hacía de la esclarecida Religión de Santo Domingo, que de la confianza y alto concepto que formaba de nuestros estudiantes, a quienes quiso que se encomendase el desempeño de aquella lucidísima función. / El domingo, que era el día señalado a nuestra Religión, celebró la misa el Padre Rector del colegio máximo y predicó el Padre Prepósito, Pedro Sánchez, con aquella elocuencia y energía que acompañaba siempre a sus discursos, asistiendo toda la comunidad, como después al refectorio, en que uno de nuestros Hermanos teólogos recitó un bello panegírico en verso latino. / Después se ordenó una procesión que presidió con capa de coro el Padre Rector del colegio máximo. Anduvo alrededor del claustro interior, y de la iglesia, cargando la estatua los jesuitas (sic), hasta colocarla en un magnífico retablo que le estaba destinado. / Tal fue la honra que a la mínima Compañía quiso hacer la insigne orden de predicadores. No contentos aquellos religiosos y sabios varones con una tan pública demostración, quisieron aún aumentar el honor, imprimiendo la relación de aquellas solemnes fiestas con tantos elogios de la Compañía, cuantos pudo sugerirles su amor y su elocuencia, y apenas nos permite leer el rubor. (1958: 1-3). Con algunas variantes este texto se encuentra también en Decorme, 1941: 287-289.

de la educación que recibían y, por otra, por la clase social a la que pertenecían una parte significativa de los colegiales, un modo más de añadir lujo a certámenes poéticos y representaciones. Lujo que se basaba en la presencia de las clases dominantes, familiares o no de los colegiales que recitaban, y en la riqueza que ostentaban en su vestido, adorno, actitudes y conocimientos. El poder de convocatoria de la orden para la organización de sus festividades fue amplio, lo que contribuyó a la opulencia del aspecto de la fiesta y a la generación de expectativas de deslumbramiento y sorpresa por parte de sus públicos. Agreguemos que no deja ser importante lo que ya ha arriba se ha señalado: el interés de la autoridad -apoyada por la orden- por eliminar, o por lo menos disminuir en la fiesta, la presencia de elementos que "despertaran la sensualidad, los alardes de valor y los arrebatos de entusiasmo" mediante "expresiones intelectuales y literarias" y "el establecimiento de un riguroso ritual en todas las actividades públicas".²⁹²

²⁹² Gonzalbo Aizpuru, 1993: 37.

Capítulo IV. El teatro misionero

Uno. Estudios sobre el teatro misionero

Probablemente, una de las vertientes del teatro novohispano del siglo XVI que ha llamado con mayor insistencia la atención de los investigadores ha sido el teatro misionero, emprendido, principalmente, por la orden franciscana y, en menor medida, por la dominica, en Nueva España.

El registro de las actividades teatrales entre los religiosos queda incluido de modo casi accidental en obras de mayor envergadura que cumplían con la función, entre muchas otras, de informar a las autoridades de la orden sobre las actividades misioneras, y el mundo de sus habitantes, en sus respectivas zonas de influencia.

Sobre esta vertiente del teatro novohispano del siglo XVI, ha sido común, particularmente a partir de la obra de Robert Ricard, señalar su propósito evangelizador.¹ Es conveniente señalar y tener en cuenta al entrar en este tema, que el teatro como parte de una fiesta religiosa en el mundo europeo, según hemos visto, podía ser una actividad común. Desde este punto de vista, el teatro de evangelización en Nueva España no se crea, en principio, como una necesidad de adoctrinamiento sino que obedece a una costumbre de la fiesta religiosa católica que, en el caso de las primeras órdenes mendicantes, se aprovechó y orientó, además, para instruir en la nueva fe a la comunidad indígena.²

¹ Ricard lo denomina "teatro edificante" y le dedica un capítulo en su obra *La conquista espiritual de México*, 1986.

² Sobre este asunto, Blanca López de Mariscal señala: "[Las obras del "teatro de evangelización"] Tienen su origen en el teatro religioso medieval europeo, y como éste respondían a los temas o ciclos del año litúrgico: una serie de ellos estaba dedicada a la pasión de Cristo y se representaban en la Semana Santa, otros, relacionados con el nacimiento, eran puestos en escena durante la época de Navidad y un tercer ciclo reunía autos con pasajes bíblicos o vidas de santos que representaban, sobre todo, durante las fiestas patronales.

El teatro, empleado entonces, además, como instrumento de evangelización, entra en las descripciones de fiestas religiosas cristianas celebradas en los primeros tiempos del mundo novohispano. Si uno de los objetivos de este teatro radicaba en instruir cristianamente y despertar en el indio una conciencia religiosa y moral distinta, será común encontrar comentarios sobre el efecto positivo de la representación teatral en la masa de gentiles, al mismo tiempo que se alaban las excelencias de la representación teatral, la colaboración entusiasta en la organización del festejo y el talento creativo del indígena en la realización de las distintas tareas del espectáculo. Gracias a estas descripciones, no tan abundantes como quisiéramos y dispersas en varias obras, ha sido posible reconstruir de modo fragmentario lo que fue el teatro misionero.³

De manera general, las constantes en los estudios sobre teatro misionero han insistido en señalar la función educativa de la actividad dramática, la adecuación de las piezas a la mentalidad indígena y a los propósitos evangelizadores, a destacar la participación del indio en la organización de las representaciones y, en este sentido, frecuentemente, a encontrar un substrato indígena en la ejecución de las mismas. Aunado a lo anterior, los problemas de autoría y del establecimiento de fechas -tanto de las representaciones como de la composición de los textos-, así como los relativos a las semejanzas de las descripciones de representaciones misioneras con los textos dramáticos conservados, se pueden localizar en los textos de Ricard (1986), Reyes (1983), Pazos (1951), Lacosta (1965), Torres Rioseco (1953b) y Salazar (2000). Garibay (1954), por su parte, al tratar la literatura náhuatl, lengua en que se escribieron las piezas que constituyen el teatro misionero, se ocupa, además, de breves análisis de temas, autoría, estilo y objetivos en la *Educación de los hijos*, la *Adoración de los Reyes* y la *Destrucción de Jerusalén*.

Los religiosos tomaron el teatro religioso medieval como modelo y lo adaptaron a las necesidades de adoctrinamiento en la ardua labor de evangelización de los habitantes de la Nueva España." (2000a: 299).

Los estudios más amplios y puntuales en torno al teatro misionero, referidos básicamente a los temas antes mencionados, son los de Horcasitas (1974), Arróniz (1979), y Aracil Varón (1999a). El primero en un detenido trabajo de introducción a una nutrida antología de piezas dramáticas -algunas de las cuales traduce- y cada una de las cuales presenta;⁴ el segundo, con la vista puesta en la consideración de las representaciones teatrales de las órdenes religiosas, incluida la jesuita; y el de Aracil Varón, un penetrante y detenido estudio, indispensable hoy para el estudio del teatro misionero franciscano, sobre sus orígenes, desarrollo, propósitos, temas y decadencia.⁵ La antología de Sten (2000) recoge una serie de artículos sobre el teatro misionero que muestran la evolución de los estudios sobre el asunto y muestra su importancia y las inquietudes que sigue despertando, particularmente a partir de la edición de Horcasitas (1974). La edición de un segundo tomo sobre textos dramáticos en lengua náhuatl de la recopilación de Horcasitas, con estudios de Sten, Viveros, García Gutiérrez, Ortiz Bullé-Goyri, García-Arteaga, constituye una brillante contribución para el conocimiento del teatro náhuatl y la labor de investigación de Horcasitas, con revisiones de los textos en náhuatl a cargo de Librado Silva.⁶

En cuanto a temas específicos en torno al teatro misionero, son útiles los trabajos de Caillet-Bois (1940) y Brinkman (1969), quienes discuten la cronología; los de Corbató (1949), Guillet (1951), Oeste de Bopp (1952 y 1953) que ilustran sobre las influencias, coincidencias y diferencias entre autos mexicanos y europeos; los de Sturtz (1988), sobre la inclinación misionera por las representaciones de la Epifanía, el de Máynez Vidal

³ Véanse entre otras fuentes sobre teatro misionero: Motolinia (1971, 2001); *Colección...* (1872); Chimalpáhin (1998); Casas (1967); Mendieta (1997); Remesal (1988); Torquemada (1969); Vetancourt (1960-61), Ciudad Real (1993).

⁴ La traducción y la publicación de algunas piezas misioneras en lengua náhuatl, llevada a cabo brillantemente por Horcasitas, fue iniciada por Francisco del Paso y Troncoso en su ahora casi inaccesible "Biblioteca Náhuatl" (1890). Véase Paso y Troncoso, 1890 a, b, c, d, e y 1902.

⁵ De la obra de Aracil Varón véanse también sus importantes estudios sobre el teatro misionero en general y artículos sobre temas específicos: 1994, 1996, 1998a y b, 1999b, 2000a, b, c y d, 2001 y 2004.

⁶ Véase Sten, 2004. Una panorámica muy general de festividades, música y teatro misioneros, dado el carácter y propósito de la obra que la contiene, puede verse en el trabajo de Escalante Gonzalbo y Rubial García, 2004.

(1990) que trata nuevamente la relación entre el texto de la *Adoración de los Reyes* y la descripción anónima de la representación de la epifanía en Tlaxomulco en 1587, y los de López de Mariscal en torno al fenómeno de la recepción del teatro misionero en su momento (2000b),⁷ la composición dramática y la ideología en la denominación de ciertos personajes ajenos al mundo mesoamericano (2000a y 2001), los propósitos de este teatro en el contexto de la evangelización mediante el análisis de sus estrategias discursivas y sus relaciones con las prácticas institucionales y el público (1999), así como los elementos de la estructura de algunas piezas (1998). El interés por el teatro misionero, y las distintas áreas observadas en los últimos años es particularmente atractivo, como arriba he dicho, en la selección de textos de la sección "Nuevos enfoques (1974-1999)" de la antología de Sten (2000).

Dos. Recursos de la representación teatral en el teatro misionero

La obra fundamental sobre el teatro misionero, *El teatro náhuatl* de Fernando Horcasitas, documenta, para el siglo XVI, aproximadamente 28 producciones teatrales en lengua náhuatl, que incluyen obras dramáticas y obras teatrales. De entre ellas, veintitrés son noticias, muchas veces escuetas, o descripciones de representaciones, con mayor o menor detalle, e incluye cinco textos de obras dramáticas de las cuales no hay noticia de su representación, a excepción quizá de *El sacrificio de Isaac*, la cual se ha buscado identificar con *El sacrificio de Abraham*, mencionado por el fraile anónimo que informa a Fray Antonio de Ciudad Rodrigo -noticia que transcribe Motolinia- representado en las fiestas de Corpus Christi que tuvieron lugar en Tlaxcala en 1539.

⁷ El artículo se centra en el análisis de la recepción de la pieza por parte de los españoles e indígenas en el siglo XVI, no a partir de los elementos extralingüísticos de la representación sino en los del terreno ideológico comunicados a través de la palabra, aún cuando no deja de insistir en que "[...] el hablante de náhuatl descubría, también en los códigos no verbales del texto, una serie de elementos que le resultaban sumamente familiares y a partir de los cuales transitaba en este proceso de actualización de significados, con lo que iba pasando de reconocimiento de lo extraño, a la aceptación (o rechazo, según fuera el caso particular) de la palabra evangélica, en el propio horizonte de experiencia." (2000b: 92).

La tarea de aproximarse, hoy, a conceptos y recursos propios de la representación teatral misionera se enfrenta con problemas diversos, entre otros: la escasez de textos dramáticos, la mayor parte de los cuales proceden de copias de siglo XVII o XVIII; los objetivos que estos textos buscan cumplir con su escritura; la carencia de imágenes gráficas de representaciones teatrales que puedan acercarnos a los distintos aspectos visuales de los espectáculos; las limitaciones que impone, por supuesto, el estudio de aspectos visuales, técnicos o artísticos a través de los documentos escritos.

Esta aproximación se ha efectuado, pues, básicamente, mediante las siguientes vías: 1. el análisis textual de las piezas que se conservan; 2. el análisis de las descripciones de los testigos oculares; 3. algunos documentos iconográficos del siglo XVI y 4. estudios contemporáneos sobre aspectos de la representación teatral en España hasta el siglo XVI.

Tres. Espacio escénico

El periodo del auge del teatro misionero parece coincidir con el de la misión franciscana en el conocimiento, la conversión y el trabajo con el indígena. Los años que corren de 1530 a 1550 son los que ofrecen mayores noticias sobre representaciones teatrales misioneras, mismas que decrecen considerablemente durante la segunda mitad del siglo XVI, periodo durante el cual tienen lugar numerosas restricciones en torno a la actividad misionera franciscana. No insistiré ahora sobre el carácter evangelizador de esta producción teatral. Lo menciono sólo para señalarlo y precisar, así, que las edificaciones misioneras franciscanas de este periodo en la zona del centro de México, sirvieron, entre otros asuntos, como punto de encuentro de misioneros y naturales, en un espacio físico, para la educación en la fe cristiana, como una de las puertas hacia la cultura occidental y, por supuesto, para las fiestas religiosas de indígenas y misioneros. La celebración obligatoria, bajo pena de pecado mortal, de las fiestas del calendario cristiano, ofrecía ocasiones para las representaciones teatrales.

De acuerdo con "las fiestas de guardar" a las que estaban obligados los naturales de Nueva España, según el *Confesionario mayor* de Molina,⁸ encontramos que seis de ellas (Natividad, Epifanía, Asunción de la Virgen, Pascua de Resurrección, San Pedro y San Pablo y Anunciación) incluyeron, en algún momento, representaciones teatrales. La fiesta, normalmente incluía la celebración de la misa, la procesión y la representación teatral y tenía lugar, como he señalado, en la casa de la orden misionera, en el corazón de la nueva comunidad que se gestaba: en la iglesia, el atrio, y sus alrededores.

Cuatro. El atrio

La gran mayoría de los conventos construidos en Nueva España durante el siglo XVI incluyen un atrio. El atrio suele abarcar una gran extensión de terreno y puede doblar, frecuentemente, el espacio que ocupan, como unidad, la iglesia, el convento y la huerta.

Aun cuando se pueden encontrar muchos casos particulares de diseño atrial, es posible identificar elementos en común, empleo del espacio y significación del mismo. El atrio es un terreno que precede la entrada al recinto sagrado del templo, y tiene, en sí mismo, una significación sagrada: separa el mundo de lo cotidiano del mundo que abre a la comunicación con Dios. En el atrio se desarrollan una gran cantidad de funciones relacionadas con la introducción del indígena a la cultura europea y el cristianismo que le propone e impone el misionero:

⁸ Molina refiere 12 fiestas que son: "La natividad de Ntro. Señor Jesucristo, la cual se llama pascua de navidad. / La circunsición que decimos o llamamos año nuevo. / La epifanía, que es la fiesta de los tres reyes, que se llama pascua de los reyes. / La resurrección de nuestro señor Jesucristo, que se llama pascua de resurrección. / La ascensión, que es la subida de nuestro señor Jesucristo, a los cielos. / Pentecostés, que es la subida del spiritu sancto, que decimos pascua de spiritu sancto. / Corpus Christi, que es la solemnísima fiesta del sanctísimo sacramento. / La natividad de la reina del cielo sancta María, que se dice su natividad. / La anunciación, que es cuando Sant Gabriel vino a saludar la reyna del cielo, sancta María. / La purificación, quando se bendicen las candelas. / La assumpción, quando subió a los cielos, la preciosa madre de dios sancta María. / La fiesta de los apóstoles sanct Pedro y Sanct Pablo." (Molina, 1984: 27v-28r.).

Ahí se impartían el catecismo y los sacramentos, se organizaban procesiones, a veces albergaba un cementerio u "osario" y en ocasiones servía de escuela, de mercado y hasta para algunas otras funciones administrativas y fiscales. En parte, esta abundancia de servicios en el área del atrio derivaba sin duda de su peculiar condición americana, ya que a veces los frailes tardaban décadas en construir el templo y, mientras esto sucedía, el atrio quedaba como único lugar de culto.⁹

En el caso de Nueva España, y el primer teatro de cepa europea que se desarrolla en América, el atrio es también el sitio que se ocupa para la representación teatral. Si por un lado no podemos hablar de un edificio construido en el atrio para la representación teatral, lo cual no era un concepto de la época, sí se podría afirmar que el atrio llega a cuajar parte de su diseño y objetivos cuando se piensa en él en relación con las funciones religiosas con las que cumple y con la celebración de la fiesta religiosa que suele albergar y que incluye, con frecuencia, la representación teatral. El atrio entonces, debe disponer de capacidad suficiente para reunir a una gran cantidad de espectadores formados por las comunidades indígenas a que ofrece servicio el monasterio, y debe considerar también espacios para la instalación de uno o varios tablados (cadalsos) en donde se llevan a cabo las representaciones.¹⁰ Si el atrio sirve para que deambule por él, por lo

⁹ Fernández, 1992: 192.

¹⁰ "Las superficies de estos atrios mexicanos todavía son causa de asombro. Normalmente, ocupaban entre 5.000 y 10.000 metros cuadrados de terreno, superando, a veces, esas respetables proporciones". (Fernández, 1992: 192). Escalante Gonzalbo y Rubial García afirman que "En la representación del Juicio Final, la Resurrección era evocada por algunos actores indígenas que salían de las tumbas previamente abiertas en el atrio." (2004: 375). Esta idea podría tomar como ejemplo las imágenes del famoso relieve del Juicio Final de una de las capillas posas del convento de Calpan en el actual estado de Puebla, trabajo artístico que, como sabemos, se inspiró en un grabado europeo. Si lo que proponen Escalante Gonzalbo y Rubial García es que en el suelo del atrio se abrieron tumbas para que sirvieran a la representación teatral, encuentro improbable el hecho, de acuerdo con los recursos teatrales misioneros, como veremos más abajo. La influencia de la plástica de la representación teatral en la escultura y la pintura defendida por Mâle, afirma entre otras ideas que el drama litúrgico influyó en la plástica en los siguientes aspectos: vestuario, disposición de las figuras en el espacio, algunos elementos de la tramoya (escotillones en el escenario de donde emergen los cuerpos para asistir al juicio final y que en la plástica se muestran como cuadros de donde salen los individuos); utilería (atributos que permiten la identificación del personaje en escena y en la representación plástica). (Mâle, 1952: 19). Más adelante Mâle ofrece varios ejemplos: "Otras particularidades testimonian todavía más claramente la influencia del teatro.": "[...] en el siglo XIII los muertos levantan la tapa de su tumba y se ponen

menos, una parte de la procesión que acompaña a la fiesta religiosa y que a veces se intercala entre las partes de la representación, debe también poseer el espacio suficiente para que esto se desarrolle con cierta libertad. Así pues el espacio del atrio hace posible el desarrollo de la representación teatral, la considera en el tratamiento de su espacio y subraya el carácter religioso que la representación misma normalmente incluye. Pensemos que el atrio se encuentra debidamente delimitado frente a la portada principal del templo de la congregación religiosa a la que pertenece y que separa el mundo de lo cotidiano del mundo divino al que precede. Jardín muchas veces con ecos del paraíso que anuncia la entrada a la casa de Dios.

Cinco. Tablados

Los tablados se ofrecieron en numerosas ocasiones como el espacio sobre el cual se desarrollaba la totalidad de una representación teatral. En el caso de que toda la acción de la obra se desarrollara en un solo lugar, parece que no se hacía necesario sino un solo tablado.¹¹ Cuando la acción, por otra parte, se desarrollaba en distintos lugares, parece que se levantaban dos o más tablados con decoraciones, cada uno de los cuales implicaba un sitio específico, y entre los cuales circulaban los personajes.

de pie en sus sarcófagos.", "En el teatro, al sonar la trompeta, los muertos salían hasta medio cuerpo por rectángulos practicados en el piso de la escena: he aquí lo que los artistas copiaron." En el Gabinete de Estampas de París "se ve con toda claridad que tales fosas son simples escotillones abiertos en el escenario, por donde los muertos ocultos en el foso salen en el momento oportuno." (Mâle, 1952: 157-158). En todos los casos, Mâle se refiere a agujeros abiertos en el piso de tablados y no en la tierra. Conviene señalar que Lohmann Villena, apoyado en lo que señala Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*, al hablar de la representación del coloquio *Historia alegórica del Anticristo y el Juicio Final* en el colegio de San Pablo de Lima, en 1599, "[...] la que puso mucho temor y horror en los oyentes", dice que: "Para representar más a lo propio la resurrección de los muertos, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas gentílicas diseminadas por los alrededores de la ciudad muchas osamentas, y aún cadáveres de indígenas, enteros y secos, lo cual fué (sic) causa del consiguiente espanto en quienes se hallaron presentes a dicho paso escénico." (1945: 73-74). En este caso, parece que cadáveres y osamentas reales formaron parte del decorado escénico, idea de realismo escénico que guarda semejanzas con la propuesta de Escalante Gonzalbo y Rubial García de tumbas abiertas en el atrio.

¹¹ Estos son probablemente los casos de *La anunciación de san Juan Bautista*, *La anunciación de nuestra señora* y *La natividad de san Juan Bautista*, entre otros.

La descripción o las acotaciones de algunos textos sugieren tabladros de dos pisos. En estos casos el piso superior, del cual bajan o al cual suben los personajes, parece representar la morada de la autoridad divina o terrenal. Ambos pisos están unidos mediante escaleras, que probablemente estuvieran a la vista del público.

Este recurso resulta especialmente atractivo en *El auto de juicio final* y en *El sacrificio de Isaac*. En ambas obras aparece la autoridad divina: Dios Padre o Jesucristo quien, desde su "altura", se dirige oralmente al personaje que se halla en el piso inferior. El contacto se establece a nivel de la palabra, pero, es claro, no en el de compartir el espacio físico, como se podría observar en *El sacrificio de Isaac*, lo cual subraya la diferencia de órdenes: el humano y el divino. En *El auto del juicio final*, por otra parte, cuando Dios juzga a los hombres, baja al piso inferior el cual, particularmente desde la aparición divina, insiste en la imprecisión de la definición espacial que tiene desde un principio. El "cielo" del cual llega Dios, continua siendo, sin embargo, el piso superior, al cual regresa una vez terminado el juicio, acompañado de su corte de ángeles y elegidos. En el caso de *La asunción de nuestra señora* el texto indica también que el ascenso de la virgen debía verificarse a la vista de los espectadores, por lo cual subía "[...] en una nube, desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo [...]".¹²

En *La adoración de los reyes* el piso superior se identifica con la privacidad y la superioridad de Herodes quien baja al piso inferior, que sigue siendo su palacio, en donde recibe a los tres reyes magos y consulta con los sabios los libros divinos.

Cabría preguntarse si, en los casos anteriores, el diseño de ambos pisos permitía la visibilidad de arriba a abajo, y viceversa, de quienes los ocupaban. Como si el piso

¹² Horcasitas, 1974: 441. Sobre la representación de *La asunción de nuestra señora*, su sitio y la tramoya véase la tesis que dedica al tema García Gutiérrez, 2000a.

superior funcionara a manera de una terraza. El modo en que se realiza la acción en *El auto del juicio final* y en *El sacrificio de Isaac* parece sugerirlo.¹³

¹³ La idea del empleo de un escenario vertical, de tres pisos, en la escenificación del auto de *El juicio final* que representaría de arriba a abajo, respectivamente, el cielo, la tierra y el infierno quizá haya sido propuesta por primera vez por Fernando Horcasitas: "Si seguimos las instrucciones que acompañan al texto es de creerse que se utilizó un escenario triple que consistió de cielo, tierra e infierno. En el cielo están Cristo y San Miguel y al final de la representación los escogidos; en la tierra Lucía, el confesor, el Anticristo y los vivos y muertos; en el infierno los demonios y al final Lucía y los otros condenados. Es probable que se trate de tres pisos superpuestos, si tomamos en cuenta el 'bajará' y 'subirá' que se aplica a los personajes. En este caso la forma de subir y bajar puede haber sido una serie de escaleras." (Horcasitas, 1974: 565-566). López de Mariscal recoge la propuesta y advierte: "Se ha hablado mucho del carácter espectacular de la puesta en escena, y de lo impresionante que debió de haber sido para los indígenas presenciar una representación para la que seguramente fue indispensable tener un escenario vertical de varios planos en el que estuviesen representados el cielo, la tierra y el infierno; con sus escalinatas para subir al cielo y sus espacios infernales para empujar a los condenados, tal y como son sugeridos por las didascalias." (López de Mariscal, 2000b: 85). Para apoyar esta interpretación, López emplea el siguiente ejemplo de la obra: "*Motlapoz ilhuicac. Halmotemohuiz San Miguel*, que Horcasitas ha traducido como: 'Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel'." (López de Mariscal, 2000b: 85 n. 9). La idea del escenario de tres pisos también es seguida por Díaz Balsera (1998). En relación con el uso en el auto de *El juicio final* de este tipo de estructura escénica insisto en mi opinión: "Posiblemente, el escenario se encuentra dividido en dos partes [...]: una central y otra, oculta por cortinas, más arriba que la primera. [...] la primera de las dos áreas serviría básicamente para la representación de las escenas en la tierra [...]. El segundo espacio se encuentra más arriba que el primero, y ambos se encuentran comunicados por una escalera por la cual desciende o sube Cristo, acompañado de los ángeles y los justos. / Encuentro improbable, de acuerdo con los datos del texto, que se haya empleado 'un escenario triple que consistió del (sic) cielo, tierra e infierno' y que 'se trató de tres pisos superpuestos' con un anexo para la escena de las alegorías, como sugiere Horcasitas [1974: 565-566]. En el texto, aunque se menciona el 'infierno', no hay evidencia, ni en las didascalias ni en el diálogo, de que se desarrolle alguna escena en este lugar. Al término del juicio, Jesucristo ordena que los pecadores sean conducidos al infierno [1974: 589] y se desplaza con el séquito de ángeles y justos al segundo escenario. Una vez que la primera área ha sido abandonada, tiene lugar la penúltima escena, durante la cual Lucía es conducida al infierno: 'Ahora lo vas a pagar allá en el abismo del infierno [...] ¡Ándale! Muévete, pues te espera nuestro señor Lucifer' [1974: 591]. Escena que bien pudo llevarse a cabo, precisamente, en la primera área, que ahora fungiría como camino al infierno. Así pues, la plataforma vacía puede ser cualquier sitio, según señalen los personajes. La obra insiste en hablar del castigo de los pecadores, pero escénicamente no muestra el sitio del castigo, aunque señala el dolor de los condenados y deja ver a sus verdugos y los instrumentos del castigo. Al parecer en el teatro novohispano del siglo XVI, según los textos que se conservan, no hay representaciones escénicas explícitas del infierno, sino alusiones por medio del diálogo, demonios que proceden de este mundo y efectos sonoros o secundarios: llamas, por ejemplo, que sugieren a la imaginación el horror del lugar." (Rivera, 2000: 287-288). Posiblemente las únicas obras teatrales novohispanas que emplearon el decorado de una "puerta" del infierno -de las cuales tenemos referencias-, pero no la representación mediante un decorado del interior del infierno, hayan sido la de *La predicación a las aves* en donde se dice: "El infierno tenía una puerta falsa por do salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusieronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios; lo cual ponía mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba." (Motolinia, 1971: 114), y la de muñecos organizada por Pedro Moya de Contreras en 1585 que habla de "una boca muy grande de infierno", véase Gutiérrez de Luna, 1962: 31. Durante la Edad Media, la convención escénica de representación del "infierno" consistía normalmente en "[...] the head and open gullet of a monstrous dragon [...]" según señala Chambers y se puede ver en las miniaturas pictóricas de Fouquet y de Valenciennes, véase Chambers 1996: II, 86. En relación con el "infierno" como espacio escénico en el teatro

Ignoramos si en los tablados en donde se llevan a cabo escenas en habitaciones en interiores: casas (la de la virgen, la de Zacarías) o palacios (el de Herodes) se sugiriera visualmente un interior mediante decorados. Conviene anotar que, particularmente, en el caso del "salón público" de Herodes se habla de puertas empleadas por los personajes.¹⁴ En este caso, hay indicios de que se pudiera tratar de puertas reales en los muros a los cuales, en ocasiones, podrían estar adosados los tablados.

En otros casos, los tablados estaban "ataviados y enrosados".¹⁵ Los textos misioneros no ofrecen descripciones detalladas del "atavío" de los tablados para las representaciones. Sabemos, sin embargo, que con motivo de fiestas civiles en la ciudad de México, los tablados ocupados para los asientos de las autoridades eran adornados con damascos, terciopelos, brocados y alfombras.¹⁶ A falta de ello, el tablado para las autoridades y para la representación misionera está adornado con plantas y flores, objetos mucho más hermosos pues son obra de Dios, en opinión de Motolinia,¹⁷ y arte de tejerlos y emplearlos decorativamente en el que los indígenas eran expertos.¹⁸

español Shoemaker indica: "Hell was not a favorite setting in Spanish staging. It appeared in the sixteenth century only a little more often than in the fifteenth. Whatever material form it took, the interior seems not to have been revealed to the spectators. The part of Hell which therefore received most attention was the entrance, which must, at times, have been very impressive indeed. / The infrequency of Hell as a dramatic setting is suggested not only by the paucity and brevity of available descriptions but by its rare use in the dramatic texts as a place for action." (Shoemaker, 1973: 48). Tal y como lo encontramos en los registros de piezas novohispanas. El estudioso concluye: "The interior of Hell was not visible; Hell itself was, in fact, off stage; and the entrance was the mouth of the Leviathan." (1973: 51).

¹⁴ "El Capitán de los Reyes llamará en la puerta." (Horcasitas, 1974: 299).

¹⁵ Motolinia, 1971: 102.

¹⁶ Véase el acta del 23 de marzo de 1599 (LAC, XIII: 297-300) en donde se describe la jura por Felipe III en la Ciudad de México. También en Recchia, 1993: 111-116.

¹⁷ Motolinia, 1971: 99.

¹⁸ Dice Motolinia: "Celebran las pascuas del Señor y de Nuestra Señora y de las advocaciones principales de sus pueblos con mucho regocijo y solemnidad, adornando para estas fiestas sus iglesias muy graciosamente con los paramentos que pueden haber, e lo que les falta de tapicería suplen con muchos ramos y flores que echan por el suelo, y yerbabuena, que acá se ha multiplicado cosa increíble, y mucha juncia y espadañas, y por donde ha de pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales, los cuales adornan con diversidad de rosas, de que hacen escudos grandes y chicos de labores de las mismas rosas, y asimismo piñas muy de ver; y por esto en esta tierra hacen mucho por las rosas, y las que tienen la mayor parte del año, y aún no contentos con las que tienen en sus pueblos, envían por otras a otros pueblos que están a diez y doce y quince leguas, en la tierra caliente, que es donde pocas veces en todo el año faltan, o las hay siempre, y muy

Los tablados se construyen, como he señalado, también para ofrecer un sitio especial para el asiento de las autoridades eclesiásticas y civiles, de modo que estén a la vista de la masa de espectadores. El lugar que ocupan en el atrio y en relación con el espacio en donde se desarrolla la representación teatral parece que debe destacarlas. Este parece ser el caso en la representación de *La predicación a las aves*, en donde el actor que representa a San Francisco se dirige con la "bestia fiera del monte" hasta el tablado ocupado por las autoridades en donde el animal, muy posiblemente "contrahecho", ofrece su pata a los caciques en señal de amistad y obediencia.¹⁹

Los textos misioneros no especifican la altura, la forma, el ancho y largo de los tablados o cadalsos. Podríamos suponer, por lo menos, que se tratara de tarimas de madera lo suficientemente altas como para permitir que los numerosos espectadores de los autos pudieran ver a los actores sobre ellas.²⁰

Seis. Montañas, bosques, enramadas, desierto

Varias obras misioneras refieren "montañas" como espacios de representación.²¹ De las descripciones se puede desprender que se trataba de objetos escenográficos que buscaban la recreación de un monte natural. Se les daba entonces altura, volumen, vegetación y hasta fauna. Horcasitas supone que "Los montes y bosques artificiales

buenas; salen los indios señores y principales ataviados con sus camisas limpias y mantas blancas y labradas, con plumajes y piñas de rosas en las manos, bailan y dicen sus cantares [...]" (Motolinia, 1971: 91).

¹⁹ "[Ya] se iban, y como el santo se abajase de la montaña, salió de través una bestia fiera del monte, tan fea que a los que la vieron así de sobresalto les puso un poco de temor; y como el santo la vio hizo sobre ella la señal de la cruz, y luego se vino para ella; y reconociendo que era una bestia que destruía los ganados de aquella tierra, la reprendió benignamente y la trajo consigo al pueblo, a do estaban los señores y principales en su tablado, y allí la bestia hizo señal que obedecía, y dio la mano de nunca más hacer daño en aquella tierra; y con esto se fue la fiera alimaña." (Motolinia, 1971: 114).

²⁰ Los datos de la descripción de un tablado levantado en la ciudad de México con motivo de la jura de Felipe III en 1599 sugiere una altura de 4 varas (3.36 mts. aprox.) por 22 varas (18.48 mts. aprox.) de ancho. Véase Recchia, 1993: 111.

²¹ Entre otras: *La caída de nuestros primeros padres*, *La predicación a las aves*, *El sacrificio de Isaac* y *La tentación del señor*.

pueden haber sido formados con lienzos, lona, petates, musgo, ramas, zacate -en fin varios materiales frágiles."²² Las montañas eran huecas pues en *La tentación del Señor* el diablo cae dentro de la "montaña", lo mismo sucede con los "viciosos" y las "hechiceras" en *La predicación a las aves*.²³

De acuerdo con el programa misionero de las representaciones teatrales de 1538 y 1539, el atrio del convento se convirtió, gracias a la dirección de los misioneros y a la habilidad manual y artística de los indígenas, en una especie de valle cercado por bosques y montañas. En cada una de ellas se representó un auto o pudo servir también como uno de los varios espacios para la representación de un solo auto en donde eran necesarios distintos escenarios. La descripción de la ornamentación del atrio en las fiestas de 1538 y 1539, en la obra de Motolinia, no deja nunca de sorprender a quien se acerque a su lectura, que evoca un paraíso terrenal en donde corren cuatro ríos, coronado por cuatro montañas, y cuajado de animales reales y artificiales. El efecto buscado debió de ser sorprendente.²⁴

²² Horcasitas, 1974: 333.

²³ "Y después que [el demonio] dijo de Jerusalén, Roma, África y Europa, y Asia, y que todo se lo daría, respondiendo el Señor: *Vade Satana*, cayó el demonio; y aunque quedó encubierto en el peñón, que era hueco, los otros demonios hicieron tal ruido, que parecía que toda la montaña iba con Lucifer a parar a el infierno." (Motolinía, 1971: 113). "[...] venían también los demonios y poníanlas en el infierno." (Motolinia, 1971: 114). Aun cuando el texto en Motolinia habla de una "montaña" en *La tentación del Señor*, Lara dice que: "In 1538-39 [en Tlaxcala] several catechetical plays were staged: *The Annunciation of the Birth of John the Baptist to Zechariah*, *The Annunciation to the Virgin Mary*, *The Finding of the True Cross by St. Helena*, and *The Temptation of the Lord*. All of the stages sets would have included representations of the walled city of Jerusalem, and at least the last drama would have needed a stage house representing the Jewish Temple, for the devils takes Christ to its roof for the final test: "Throw yourself down!" (2004: 179).

²⁴ En 1538: "[...] tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de yerba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña, y el peñón tan a el natural como si allí hubiera nacido; era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres y otros de frutas, otros de flores, y las setas, y hongos, y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados, a una parte como monte espeso y a otra más ralo; y en los árboles muchas aves chicas y grandes; había halcones, cuervos lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres, y conejos, y adives, y muy muchas culebras; éstas atadas y sacados los colmillos, o dientes, [...] Y porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural, estaban en las montañas unos cazadores muy encubiertos, con sus arcos y flechas [...] Para ver esos cazadores había menester aguzar la vista, tan disimulados estaban y tan llenos de rama y vello de árboles [...]" (Motolinia, 1971: 100-101). En 1539: "Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves, desde búho

Según el auto por representar, la montaña se puede ofrecer como uno de los varios espacios para la realización de la trama. Así, Abraham, por ejemplo, se desplaza de un tablado, probablemente de dos pisos, al monte en donde sacrificará a Isaac. La "montaña", como he señalado, debía tener la altura suficiente para que permitiera la acción. Abraham sube con su hijo la montaña, el demonio en *La tentación del señor* sube a la montaña en su afán por vencer a Jesús.

Los datos que proporcionan las descripciones o las obras dramáticas sobre la fiesta de Epifanía, parecen mostrar un aspecto distinto en el empleo de montañas como lugar de la acción. En estas obras, la tradición parece ser, no la de construir una "montaña" escenográfica, sino la de emplear una real para el desarrollo de la historia. La descripción que hace Ciudad Real, del traslado de los reyes desde "su lugar de origen" hasta la mansión de Herodes y el pesebre de Jesús en *El auto de los reyes magos* de Tlaxomulco indican que tanto la acción que realizan, como el tiempo y el lugar que ocupan los reyes en su camino desde la montaña al pesebre forman parte esencial de la representación.²⁵

y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación [...] Había también aves contrahechas de oro y plumas, que era cosa muy de mirar. Los conejos y liebres eran tantos, que todo estaba lleno de ellos, y otros muchos animalejos que yo nunca hasta allí había visto. [...] Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos muchachos [...] Había cuatro ríos o fuentes que salían del paraíso, con sus rótulos que decían Fisón, Geón, Tigris, Eúfrates; y el árbol de la vida en medio del paraíso, y cerca de él, el árbol de la ciencia del bien y del mal, con muchas y muy hermosa fruta contrahechas de oro y pluma. [...] Estaban a la redonda del paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte [fértil] y fresca montaña; y todas estas las particularidades que en abril y mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural estos indios tienen gracia singular [...] Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos." (Motolinia, 1971: 104-105). Las cuatro montañas que cercaban este valle teatral, recuerdan a las cuatro altas montañas-volcanes (visibles las cuatro a la vez en los días claros y luminosos) que rodean al enorme valle de la altiplanicie en una de cuyas zonas se encuentra la ciudad de Tlaxcala: el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl, el Matlalcuéyatl (La Malinche) y el Citlaltépetl (Pico de Orizaba), véase Lomelí Vanegas, 2001: 20 y 22.

²⁵ "Desde lo alto de un cerro de los que están junto al pueblo, vinieron bajando los reyes a caballo, tan de espacio y poco a poco así por la gravedad como porque el cerro es muy alto y tiene muy áspero el camino, que tardaron casi dos horas en bajar y llegar al patio." (Ciudad Real, 1993: II, 101).

Con frecuencia se ha querido asociar la exuberancia de la imitación de la naturaleza en el decorado teatral, por parte de los indígenas, según se lee en la obra de Motolinia, con las decoraciones empleadas en los ritos religiosos prehispánicos.²⁶ Por supuesto que la lectura de las descripciones de la ornamentación de espacios en algunos de los ritos precristianos nahuas, excita la imaginación en este sentido.²⁷ Recordemos, sin embargo, que la ornamentación con elementos naturales no era ajena a las costumbres festivas religiosas, civiles y teatrales europeas absolutamente contemporáneas a las de los misioneros y que, de manera particular, en el sur de España existía la tradición en la representación teatral de la construcción de "rocas" (escenarios con decoración) sobre los cuales se llegaron a construir paraísos muy semejantes al que se menciona en la obra de Motolinia.²⁸ Los recursos para la escenificación parecen obedecer, en general, a una tradición europea. Tengamos en cuenta, no obstante, que la mano de obra, y el sentimiento, son indígenas, y que a través de ellos se comunica una visión del mundo y una estética.²⁹

²⁶ Tomemos como ejemplo el estudio de Díaz Balsera quien opina que para *La caída de nuestros primeros padres*: "Siguiendo sus prácticas prehispánicas de erigir bosques artificiales para algunos de los rituales calendáricos y otros espectáculos, los tlaxcaltecas construyeron su versión del paraíso judeocristiano con gran diversidad de frutas y flores, algunas de ellas naturales, otras 'contrahechas', de pluma y oro." (1998: 102).

²⁷ Un comentario atinado, y documentado, en este sentido, sería el de Estrada de Gerlero quien habla de "sincretismo" de tradiciones (1992: 25).

²⁸ Shergold, 1967: 67.

²⁹ En este sentido se podría aplicar a las decoraciones teatrales misioneras el término de "indocristianas" que acuña Constantino Reyes-Valerio, para las expresiones del arte religioso novohispano del siglo XVI elaborado por los indígenas. Señala Reyes-Valerio: "Considero que el término 'arte indocristiano' está bien aplicado, puesto que fueron los indios los que realizaron la escultura y pintura cristianas en los conventos del siglo XVI. Tal denominación explica la naturaleza, la esencia y la vivencia del indio y su obra, sin recurrir a subterfugios lingüísticos, literarios, pretendidamente estéticos o hasta filosóficos. Si hay un arte copto, un arte asturiano, un arte visigodo, un arte prerrománico, teniendo en cuenta al hombre y al tiempo, la región y el país, tenemos perfecto derecho de llamarle así: arte indocristiano. Porque es indio y es cristiano el fruto de esa unión dramática, y es, también, un hecho histórico incontrovertible. Lo uno evoca lo otro de manera positiva por estar incluidos dentro del mismo fenómeno social: lo indígena y lo cristiano se han integrado como una necesidad y, por otro lado, también cuenta la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el arte indocristiano." (Reyes-Valerio, 2000: 149). Me gustaría tomar como ejemplo, el de la iglesia de Santa María Tonantzintla en Puebla. En el templo, concluido en el siglo XVIII, se hace evidente el programa ornamental europeo realizado con la mano del indígena que imprime en el esquema europeo sus nociones culturales de la forma y el color y lleva al abigarramiento el programa decorativo, véase Rubial García, 1991. En el caso de la decoración efímera, como lo es la de la de la representación teatral, en el terreno de los recursos ornamentales vegetales, cabría mencionar que actualmente en las fiestas de Semana Santa que se celebran en Santa María Tonantzintla (Puebla), la iglesia

La ornamentación con bosques artificiales en las representaciones teatrales novohispanas del XVI podría dividirse en dos tipos de espectáculos: 1. los de los autos y 2. los de las "falsas batallas". En relación con bosques en autos, la única referencia localizada sería la del paraíso terrenal de *La caída de nuestros primeros padres*.³⁰ En cuanto a los de las "falsas batallas", el caso documentado es el de la *Batalla de los salvajes* así llamada por Horcasitas, fiesta descrita por Bernal Díaz del Castillo y que se celebró en la Ciudad de México en 1539 con motivo de la tregua de Niza acordada por Carlos V y Francisco I en Aguas Muertas en 1538.³¹ De acuerdo con la noticia que ofrece Díaz del Castillo, el motivo, el decorado para la fiesta, los personajes y la acción pueden relacionarla con las "falsas batallas" que en España aparecen registradas ya desde el siglo XIII,³² que tenían lugar todavía en el siglo XVII, y que se realizaban en ocasión de entradas de reyes o celebraciones en las ciudades por victorias guerreras. El monumental aparato decorativo y la enorme cantidad de participantes subrayaban la importancia de la fiesta para la vida del imperio y la grandeza del emperador. En el caso de la fiesta novohispana, el bosque en que se convirtió la Plaza Mayor de México, más que para una "batalla de salvajes", se levantó para una cacería de animales reales en donde participaron actores en atuendo de "salvajes", según la iconografía y leyendas de la tradición europea,³³ un día después de la "falsa batalla", a manera de naumaquia, que tuvo lugar en la misma Plaza Mayor.

de Santa María Tonantzintla se transforma en un bosque. Desde el pórtico por el que se accede al atrio hasta la entrada principal de la iglesia, se teje y se monta una enramada que conduce al interior de la iglesia. Dentro, troncos enormes cubiertos de vegetación cubren todas las paredes y de las ramas y el techo cuelgan jaulas con palomas y enormes racimos de adornos frutales. El conjunto podría recordar el paraíso que se describe en la obra de Motolinia.

³⁰ Sobre la significación de algunos de los elementos decorativos de esta representación, así como sobre los movimientos de los actores, véase el estudio de Díaz Balsera, 1998.

³¹ Díaz del Castillo, 1976: 544-550. Véase el Apéndice 4 "Victorias guerreras" al final de este estudio.

³² Castro Caridad, 2003: 65

³³ En la interpretación de Horcasitas esta fiesta "extraña" debió de haber sido reminiscencia de antiguos cultos prehispánicos y no encuentra razón por la cual los españoles la permitieron. (Horcasitas, 1974: 502-503). Sobre los "salvajes", véase en el capítulo III, la nota 227.

En cuanto a las escuetas alusiones a "enramada" o "ramada" mencionadas en las representaciones que presenciaron Ponce y Ciudad Real en Zapotlán y Tlaxomulco, en el actual estado de Jalisco, podríamos suponer que se pudo tratar simplemente de parajes naturales o artificiales en donde había techos formados por ramas entrelazadas, que enmarcaban un cuadro plástico o una representación teatral.³⁴

El aparato de la representación de *La caída de nuestros primeros padres* incluía un "desierto": "Luego allí estaba el mundo, otra tierra cierto bien diferente de la que dejaban, porque estaba llena de cardos y de espinas, y muchas culebras; también había conejos y liebres."³⁵ La diferencia en el decorado de los espacios que refiere Motolinia subraya, por supuesto, la diferencia de mundos y a la riqueza del verdor, las frutas y los animales del paraíso contraponen un mundo "real" desolado y agreste.

Siete. Torres y murallas

La representación de autos misioneros no parece incluir, normalmente, la creación de estructuras que semejaran edificios. Torres y murallas aparecen, una vez más, ligadas con fiestas civiles, con torneos o versiones de los mismos. La representación de *La conquista de Jerusalén* y *La conquista de Rodas*, ambas celebraciones novohispanas de la tregua de Niza, recrean combates entre cristianos e infieles en donde triunfa el imperio español y, por supuesto, la fe cristiana. En ambas ocasiones el levantamiento de estructuras y la participación humana es monumental, vigorosa, entusiasta y

³⁴ Es el caso de *El auto de los reyes magos de Tlaxomulco*, *La asunción de nuestra señora* y *La lucha entre san Miguel y Lucifer*, vistas por Ponce y Ciudad Real, en enero y febrero de 1587. En cuanto al auto, se dice: "[...] a un lado del patio tenían hecha, algo apartada del portal, una ramada, donde estaba Herodes sentado en una silla con grande acompañamiento, representando mucha gravedad y majestad." (Ciudad Real, 1993: II, 101). Y en relación con las otras dos representaciones se señala: "[...] llegó a las nueve de la mañana al pueblo y convento de Zapotlán [...] acudieron luego los indios con algunas danzas vistosas, había muchas ramadas, y en la penúltima dellas estaba en lo alto un indio como ángel, representando a san Miguel, con una espada desnuda en la mano, como que hería a Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel, en la última ramada representaron la asunción de nuestra Señora (que es la vocación de aquel convento) todo en lengua mexicana, aunque brevemente." (Ciudad Real, 1993: II, 148).

deslumbrante. En ellas, las plazas mayores de México y Tlaxcala, por aquellos años, de incipiente desarrollo urbano, se transformaron en fortalezas y hasta en mares, cruzados por teatrales embarcaciones, en el caso de la de la Ciudad de México.

Como se ha señalado, con estas representaciones se buscaba manifestar el poder del imperio, no tanto mediante palabras, sino con imágenes. La descripción en Motolinia de *La conquista de Jerusalén* permite reelaborar el diseño de un enorme terreno cerrado por una muralla y cuatro torres. Al centro de la fortaleza se encontraba la torre del homenaje y, junto a ella, un tablado en donde se colocó el Santísimo Sacramento. Bernal, por su parte, habla de la ciudad de Rodas, en el centro mismo de la Ciudad de México, "[...] con sus torres y almenas y troneras y cubos, y cavas y alrededor cercada [...]"³⁶ y el padre Las Casas de:

[...] grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, [...], con muchos apartamentos y distinciones, unos sobre otros, y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales [...]. Hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra. Cuando se hacía la ciudad y los dichos edificios, andaban sobre cincuenta mill hombres oficiales haciéndolos, y era cosa maravillosa ver el silencio que tenían [...]. Los edificios, montañas y peñascos y campos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos en las casas reales donde suelen venir los visorreyes y el audiencia real, todo encima de los corredores y los cenaderos y vergeles postizos para sólo aquel día, y los adornamientos de escudos de flores dellos y otras mill

³⁵ Motolinia, 1971: 106.

³⁶ Díaz del Castillo, 1976: 544-546.

cosas graciosas que suelen hacer dellas, no puede nadie explicallo y mucho menos cierto encarecello.³⁷

Gracias a las magnificencias de este tipo de fiestas, y de la impresión que causaron en el espíritu indígena, tenemos las que sean, acaso, las únicas imágenes gráficas contemporáneas de actividades teatrales del siglo XVI: las del *Códice Aubin* de 1538 y 1572.³⁸

Torres y murallas, erigidas quizá de una manera mucho muy diferente, se mencionan en dos piezas nahuas: "[...] una torrecilla de madera que representa el cielo.", en la de Tlaxomulco de 1587,³⁹ y la muralla a la que sube Pilatos en *La destrucción de Jerusalén*.⁴⁰

A propósito de los elementos escenográficos y decorados mencionados hasta este momento convendría hacer las siguientes observaciones. De las veintiocho producciones teatrales del siglo XVI cuyos datos analizamos, la mayor parte de ellas muy posiblemente fueron producciones misioneras, aun cuando en ocasiones no exista dato que permita asimilarlas exactamente a una fiesta religiosa, pero las cuales, por su tema y objetivos parecerían estar en relación directa con los propósitos misioneros. Por otra parte, tres de las producciones parecen ligadas estrictamente a los intereses de la autoridad civil.

Implementos escenográficos, tabladros y decorados, sin embargo, no parecen exclusivos de una u otra formas de producción teatral, sino que "naturalmente" parecen proceder de una misma fuente tradicional de recursos espectaculares europeos de los

³⁷ Casas, 1967: I, 334.

³⁸ *Códice Aubin*, 1963: 64 y 90; 82 y 113.

³⁹ Horcasitas, 1974: 329. El texto dice "[...] se descubrió un ángel en una torrecilla hecha de madera en el mismo patio y cantó *Gloria in excelsis Deo*, [...]" (Ciudad Real, 1993: II, 101).

⁴⁰ "Luego subirá Pilatos [a la muralla de Jerusalén]." (Horcasitas, 1974: 473).

cuales se echa mano en distinta medida y riqueza de acuerdo con las posibilidades económicas de la comunidad y el ingenio y habilidad de los ejecutantes.

Parecería, no obstante, que las representaciones sí implican, por lo general, tantos espacios de acción como lugares requiera la obra. La revisión de las piezas sobre la adoración de los tres reyes magos, el auto de *El juicio final*, *La destrucción de Jerusalén* o *El sacrificio de Isaac*, así parecen indicarlo. Lo anterior, sin embargo, tendría que ser tomado con prudencia. Hay obras en donde el espacio a que remiten cada una de las escenas, requeriría cada una de ellas un lugar distinto. La existencia de ese otro espacio, sin embargo, no se refiere o no se indican desplazamientos de uno a otro sitio por parte de los actores. Este puede ser el caso de las escenas en la casa de Abraham en *El sacrificio de Isaac* o los espacios que se sugieren en el auto de *El juicio final*.

La ubicación espacial de la acción y los actores, así como la atmósfera que sugiere el decorado parece ser, por otra parte, un elemento esencial en la representación teatral misionera. El espacio teatral define el sentido espectacular de la representación y provee, a la atmósfera en donde adquiere vida, la calidad de sitio maravilloso y único en donde esos hechos pueden tener lugar. El espacio contribuye, también, a la caracterización del personaje y a la comprensión que el público tiene de sujetos y acciones. Parece querer otorgarle, mediante la diversidad de lugares, el empleo de objetos, animales, trajes y el transcurrir temporal un cierto sentido "realista" capaz de intensificar la experiencia de lo maravilloso.⁴¹

⁴¹ En cuanto al empleo del espacio en algunas obras del teatro misionero me parece importante mencionar, en este momento, el trabajo de López de Mariscal quien indica: "En ninguna [de las piezas que analiza] existe unidad de espacio, y en dos de las cinco obras [*La invención de la Santa Cruz* y *La destrucción de Jerusalén*] la escena transita de un lugar a otro en forma abrupta sin que las traslaciones sean mencionadas en las acotaciones [...] Estos complicados juegos de espacios se resuelven en el teatro de evangelización a través de una serie ingeniosa de recursos teatrales, entre los que destaca el manejo de diversas formas de escenografía: / 1. Por un lado tenemos obras en las que la acción dramática se traslada por diversos planos, verticales u horizontales, en escenarios múltiples: / 1.1 La escenografía vertical, puede tener dos o tres dimensiones. Un ejemplo de escenario vertical tridimensional lo encontramos en *El Juicio Final*. En él se representan el cielo, la tierra y el infierno, para lo cual es necesario utilizar contrapesos con los que se hace descender del cielo a los ángeles, y una escalera para que Cristo y los justos asciendan por ella; así como

En las piezas del teatro misionero, el interior de las iglesias fue empleado, como escenario, de modo excepcional. Es el caso de las piezas sobre la adoración de los reyes, en las cuales el homenaje al niño tiene lugar posiblemente a un lado o frente al altar mayor, después de que la estrella se ha posado sobre la puerta principal de la iglesia señalando que ese el sitio en donde ha nacido el redentor. Una vez en el interior de la iglesia, los reyes declaran su devoción y obediencia frente a las imágenes de la Virgen, José y el niño, algunas veces encarnadas por actores de carne y hueso. Varias razones podrían buscarse para explicar la singularidad del hecho. Por un lado, las prohibiciones españolas de representar acciones que movieran a la relajación de los espectadores en el interior del recinto sagrado; por otro, lo nutrido del público que presenciaba la

también es indispensable contar al menos con un escotillón para hundir a los condenados en el infierno." (1998: 159). Y, más adelante, añade: "Menos espectacular, pero igualmente eficiente es el escenario vertical con dos dimensiones, en el que se suele representar simultáneamente el cielo y la tierra. Fue utilizado tanto en *El sacrificio de Isaac*, como en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*. En ambas obras el espectador presenciaba escenas en las que el cielo se abría para dar paso a algún enviado divino, que podía ser un símbolo, como la cruz, o bien un ángel o un arcángel, o incluso el mismo Dios Padre quien, para probar la obediencia de Abraham, manifiesta 'su suprema voluntad': 'Allí sonará música de viento. Se abrirá el cielo: saldrá Dios Padre: se dignará hablar' / 1.2 Los escenarios horizontales son utilizados sobre todo para las traslaciones geográficas dentro del espacio terrenal. Es así como pueden coexistir en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, en un mismo escenario, Roma y Jerusalén. En esta obra los actores pasan de una ciudad a otra sin más indicación que alguna pequeña alusión en el diálogo de los personajes. [...] Aquí habría que aclarar que, dado el laconismo de las acotaciones, las escenas pudieron haber sido representadas lo mismo en un escenario dividido en dos espacios, que en un escenario totalmente desnudo. [...] La opción de un "escenario dividido en dos espacios" la encuentro poco probable, según he explicado más arriba en relación con la significación y uso de los tablados. López de Mariscal continúa: "2. Otra modalidad para solucionar los problemas espaciales es aquélla en la que la acción dramática se traslada de un sitio a otro, utilizando para la representación las construcciones de la ciudad, que convierte en un gigantesco escenario. Tal es el caso de *La adoración de los Reyes Magos*, donde los personajes pasan del llano a la casa de Herodes, a la acera, al pórtico del atrio y de allí a la puerta de la iglesia, para finalmente introducirse y llegar hasta el altar en el que se estará llevando a cabo la celebración de la eucaristía [...] / En *La destrucción de Jerusalén*, donde la acción dramática da continuos saltos de lugar, de Roma a Jerusalén, a Jafa y a Viena (la de Francia), Fernando de (sic) Horcasitas supone que la obra tendría que haberse representado en una amplia plaza y que bastarían / ...unos siete tablados o plataformas [para representar] la corte de Vespaciano en Roma, la casa de Pilatos en Jerusalén, a Jafa, el puerto de Jafa; la muralla de Jerusalén, el campamento del emperador en Jerusalén, y la cárcel de Pilatos en Viena [Horcasitas 1974: 463]." (1998: 159-161). Según López de Mariscal: "En algunos casos la traslación de la acción es tan abrupta que, como dijimos antes, ha sido interpretada como una incoherencia de la construcción dramática, a tal grado que las partes suelen ser concebidas no sólo como dos asuntos diversos tratados dentro de la misma obra sino como piezas dramáticas diferentes." (1998: 161) Y aclara: "Estas traslaciones de la acción dramática no resultan carentes de significación ya que están estrechamente relacionadas con la enseñanza a impartir" (1998: 162), por lo tanto: "Los saltos espaciales no son ni ociosos ni gratuitos. Son una parte integral de la estructura, que tiene como finalidad reiterar la enseñanza contenida en la obra, retomando los valores y la doctrina expuestos en el cuerpo de la misma, para corroborar su validez en otros espacios y otras circunstancias." (1998: 164)

representación y que hacía difícil su ingreso a la iglesia. Recordemos, además que estas representaciones no forman parte de la liturgia, son opcionales. Aún cuando en la concepción de la representación teatral y sus recursos se encuentren algunos elementos de la tradición teatral medieval, al no tener noticias sobre representaciones completas de obras de teatro misionero en el interior de templos en Nueva España podemos decir que esto no fue costumbre en esta vertiente teatral.⁴²

En el terreno de lo maravilloso, por ejemplo, funcionarían también los reducidos ejemplos de tramoya de que se tiene noticia: la Asunción de la Virgen entre las nubes y por medio de cuerdas al segundo piso de un tablado,⁴³ el fuego de la montaña en que mueren el borracho y las hechiceras en *La predicación a las aves*,⁴⁴ la estrella que corre colgada de un cordel hasta posarse sobre el sitio en donde ha nacido Jesús en los autos de la adoración de los reyes.⁴⁵

En el afán de verosimilitud y sorpresa del teatro misionero -y dentro del espíritu de la representación teatral religiosa novohispana que se desarrolla entre la herencia medieval, el fasto renacentista, la tradición festiva precristiana y la abigarrada habilidad ornamental del indígena-, frailes y naturales disponen de escenarios, objetos y ornamentos con holgura y deleite, si se requiere, y con la economía teatral suficiente para el acto de la comunicación que se desea establecer entre los organizadores del espectáculo y los espectadores.

⁴² Tengamos en cuenta, sin embargo, que algunos investigadores proponen la "capilla abierta" como sitio de representaciones teatrales. Véanse Rojas Garcidueñas, 1973, García Gutiérrez, 2002a y de Lara, 2004, especialmente el capítulo 6 "Stages for Rituals of Conversion" (177-195).

⁴³ Véase la descripción del recurso en Las Casas, 1967: I, 333-334, y el estudio de García Gutiérrez, 2002a, quien analiza esta representación y su aparato escénico.

⁴⁴ Véase arriba la nota número 13.

⁴⁵ "Llegaron los reyes a la puerta del patio guiados por una estrella que los indios tenían hecha de oropel y la corrían por dos cuerdas que llegaban desde el cerro hasta la torre de la iglesia, y tenían hechos a trechos unas torrecillas de madera altas, desde las cuales encaminaban la estrella para que corriese por las cuerdas, llegados, pues, los reyes a la puerta del patio, se les metió y escondió la estrella en una de aquellas torrecillas [...]. Partidos los reyes de la presencia de Herodes salió luego la estrella de la ramadilla y torre y prosiguió su curso hasta llegar a la torre de la iglesia, a cuyo pie, como dicho es, estaba el portal de Bethlem." (Cuidad Real, 1993: II, 102).

Ocho. Utilería

Justo en este sentido de economía de signos cabría hablar de la utilería, absolutamente limitada al sentido de la pieza, de la acción, de la definición del personaje: el trono para los reyes, los libros de los sabios, los regalos de los reyes magos, las armas y los estandartes de los soldados, los instrumentos de labranza para Adán y los husos para hilar para Eva arrojados del paraíso, el documento con la sentencia para el vocero, las bolsitas o las alcancías de barro llenas de almagre o las tunas coloradas que al abrirse simulan la sangre de los heridos en las batallas, la cruz de Cristo, las joyas ardientes de Lucía, la comida de las fiestas, los paños para secar las lágrimas.

Nueve. Animales

De modo paralelo, se encuentra el gusto por la inclusión de animales "contrahechos" (imitados) se diría en la obra de Motolinia: el actor disfrazado de león que se come a un venado en *La caída...*; el que como dragón se finge Lucifer, el actor con traje de lobo fiero que obedece a san Francisco;⁴⁶ o reales: San Hipólito y Santo Santiago en caballos, lo mismo que los reyes que acuden al homenaje del niño Jesús, y hasta el perro que aúlla en *La destrucción de Jerusalén*.⁴⁷

Diez. Vestuario e "insignias"

Fiesta religiosa y representación teatral forman parte de una misma celebración solemne y, en lo posible, majestuosa. A ella, como a cualquier otra fiesta religiosa, el indígena

⁴⁶ La tendencia a usar disfraces de animales se encuentra tanto en la tradición española, (Shergold, 1967: 83) como en la nahua (Estrada de Gerlero, 1992: 25).

⁴⁷ En el análisis de Díaz Balsera de *La caída de nuestros primeros padres*, es interesante su propuesta de que la presencia en el paraíso de gran cantidad de conejos podría revelar la noción prehispánica del conejo como símbolo de "[...] los excesos de la embriaguez, y de una moralidad femenina no completamente intachable." (Díaz Balsera, 1998: 103).

debía asistir con su ropa limpia, y hasta con cierto lujo, si su dignidad civil lo solicitaba. En vista de esta obligación doctrinal, podríamos suponer que el traje teatral intentaría cumplir también, por lo menos, con este requisito.⁴⁸

Recordemos que la mayor parte de las piezas misioneras recogen asuntos y figuras de los textos bíblicos o de la tradición piadosa europea. La estética visual de los trajes, como la de los sitios de la representación, según hemos visto, podría haber buscado cierto "realismo". Pensemos, no obstante, que esta concepción de "realismo" no busca "fidelidad histórica" y estaría orientada, muy especialmente en el caso del vestuario, por la jerarquía sagrada de los personajes, por la estética vestimentaria y la plástica de la época, por el carácter festivo y reverencial de la ocasión, por el deseo de subrayar los elementos maravillosos y extraordinarios del acontecimiento teatral, por las posibilidades económicas de la comunidad, e incluso por el conocimiento restringido de los intérpretes de los modos suntuarios de la época no americanos o de la antigüedad.⁴⁹ Algunos de los personajes llevaban, entonces, trajes e "insignias" mediante los cuales el público pudiera identificarlos con cierta facilidad de acuerdo con la tradición iconográfica cristiana comunicada en la educación misionera y con la cual el público podía estar familiarizado.⁵⁰

⁴⁸ Abraham e Isaac, por ejemplo, en la fiesta que ofrecen en *El sacrificio de Isaac*: "Vendrán ataviados con gran lujo." (Horcasitas, 1974: 213).

⁴⁹ Se dice en el anónimo a Motolinia en relación con los soldados de *La conquista de Jerusalén*: "Había entre todos pocas diferencias de trajes, porque como los indios no los han visto ni lo saben, no lo usan hacer, y por esto entraron todos como españoles soldados [...]" (Motolinia, 1971: 107).

⁵⁰ Las Casas al describir las fiestas de Corpus Christi de Tlaxcala de 1539 dice: "Había muchas banderas y doce hombres vestidos con las insignias de los apóstoles y de otros santos [...]" (Casas, 1967: I, 328). Ciudad Real, por su lado, identifica inmediatamente a los personajes de la escena que describe "[...] estaba en lo alto un indio vestido como ángel, representando a San Miguel, con una espada desnuda en la mano, como que hería a Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel [...]" (Ciudad Real, 1993: II, 148). En relación con este tema, en el caso de *La adoración de los reyes* y *La comedia de los Reyes*, Blanca López de Mariscal indica: "Ellos [los Reyes], que son los destinatarios de la revelación divina, aparecen en las didascalias con atavíos y accesorios propios de un contexto occidental, específicamente de los señores del siglo XVI: / Y al punto irá, subirá el mayordomo a la presencia de Herodes; se quitará el sombrero, tres veces hará reverencia y luego dirá: ... [...] / Aparecerán de nuevo, ya fueron a tomar sus arneses de visita, y allí están ya caballos, en ellos irán... [...] / Estas indicaciones sugieren un ambiente que, si bien dista mucho de remitir al público al espacio y al momento histórico de la ficción teatral (siglo I y el Medio Oriente), logra, a través de la semantización del vestuario y los accesorios, crear un marco de referencia más apropiado para los indígenas, quienes necesariamente habrían de

Los misioneros quizá podrían haber facilitado ciertos atavíos y ornamentos, particularmente para quienes personificaban a la Virgen, a Dios Padre, a Jesucristo, quizá a San Miguel y a San Gabriel, entre otros. Los textos dramáticos de las obras o las descripciones de los testigos oculares, por lo general, no se detienen en describir aquellos elementos del espectáculo que podían ser comunes para el espectador o el lector sino que más bien se ocupan de comunicar lo extraordinario. Quizá esta pueda ser la razón de la carencia de información sobre el atavío de gran parte de las figuras, mientras que se refiere, por ejemplo, en varias, el aspecto del demonio "[...] disfrazado de ángel o de viejo [...]";⁵¹ "[...] iba muy contrahecho ermitaño; sino que dos cosas no pudo encubrir, que fueron los cuernos y las uñas que de cada dedo, así de las manos como de los pies, le salían unas uñas de hueso tan largas como medio dedo [...]";⁵² "[...] Lucifer, el cual era otro indio vestido a manera y figura de dragón, que estaba dando bramidos debajo de los pies del ángel [...]"⁵³

Se habla así mismo de lo bien "contrahechos", como se ha dicho, que están los trajes de los actores disfrazados de animales, o de las hechiceras que interrumpen a San Francisco. Se insiste, además, en el atavío de la perdición de Lucía: mariposas de fuego en las orejas y una víbora de lumbre la adornan dolorosamente para su boda con Satanás.⁵⁴ Quizá, en las expresiones del teatro misionero, sólo en los trajes de estas últimas figuras, hechiceras y Lucía, se hubiera recurrido a vestidos y ornamentos indígenas.

¿Cuál es el traje teatral de Adán y de Eva en el paraíso? Las instrucciones escénicas de los misterios valencianos sobre el tema hablan simplemente de trajes color

establecer un paralelismo mental entre los personajes de la ficción teatral y los nuevos Señores de la tierra." (López de Mariscal, 1999: 143).

⁵¹ Horcasitas, 1974: 211.

⁵² Motolinia, 1971: 113.

⁵³ Ciudad Real, 1993: II, 148.

⁵⁴ Horcasitas, 1974: 591.

carne,⁵⁵ vestimenta que podríamos suponer se pudo haber empleado en la pieza indígena hasta que "Trajeron los ángeles dos vestiduras bien contrahechas como de pieles de animales, y vistieron a Adán y a Eva."⁵⁶ cuando son echados del jardín del edén.

Fuera de *El auto del juicio final* ninguna otra pieza misionera conocida incluye personajes alegóricos. En ella intervienen *Penitencia*, *Tiempo*, *Santa Iglesia*, *Confesión* y *Muerte*. Algunas de estas figuras, de acuerdo con la convención dramática, suelen autopresentarse (*Tiempo*, *Santa Iglesia*, y *Muerte*) cuando aparecen en escena, lo cual en conjunto con la "insignia" que pudieron haber llevado, contribuía a la identificación del personaje. En el caso de *Penitencia* y *Confesión* no existe la autopresentación y las figuras sólo arguyen sobre la sordera, la ceguera y la pérdida humana. En el *Coloquio primero* (1574-80?) de Eslava la *Penitencia* aparece "[...] vestida de sayal pardo, con unas tijeras de tundir y una rebotadora en la mano."⁵⁷ Quizá un traje burdo, parecido al que menciona Eslava, y que recordaría al mismo hábito franciscano, podría haber sido el que vistieran *Confesión* y *Penitencia*, cuyo discurso, por otra parte, se identifica, por supuesto, con el de los frailes.

Once. Música y ruidos

La mayor parte de las producciones teatrales misioneras incluyeron música, la cual formaba parte fundamental de la celebración del culto religioso tanto europeo como americano. No obstante las limitaciones que se hicieron sentir en Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVI, solicitadas por la corona española, en la enseñanza

⁵⁵ Hay que señalar, sin embargo, que se trata descripciones de representaciones de más de ciento treinta años después de las de Tlaxcala: "The instructions of 1672 say that both Adam and Eve wear flesh-coloured costume." (Shergold, 1967: 69). En relación con los personajes "desnudos", Hollander señala que: "Actual total nudity was apparently not generally permissible anywhere in Europe. Nude suits of tricot or leather were worn by characters like Adam and Eve or Venus and the Three graces; and the breasts might occasionally be bared, as they also occasionally were in art." (Hollander, 1993: 266).

⁵⁶ Motolinia, 1971: 106.

⁵⁷ González de Eslava, 1976: I, 27.

musical, la ejecución y la construcción de instrumentos por parte de los indígenas, los naturales se apropiaron de este recurso del rito de modo que se hacía imposible pensar en la fiesta sin su inclusión.

Flautas, clarines, tambores, pífanos, chirimías, sacabuches, dulzainas, atabales sonaron en la fiesta teatral y, como tantos otros aspectos del ornato y la devoción, fueron alabados por los primeros misioneros, encargados de la enseñanza musical, quienes vieron en ello uno de los frutos de la evangelización.⁵⁸

En las piezas teatrales misioneras suele haber dos tipos de intervención musical: 1) la de instrumentos de viento y percusiones en frases, quizá breves, que señalan transiciones entre "escenas" o entradas o salidas de personajes; y 2) la entonación de cánticos o himnos religiosos, propios de la liturgia, a cargo de capillas de indios. Este canto cerraba normalmente la representación, aunque no es raro que se entonara en algún otro momento. El texto elegido aludía, por supuesto, al asunto de la pieza y se cantaba en latín. Un caso excepcional, por el hecho de que se conserve la letra, es el del villancico en español, en la pieza en náhuatl, que cierra *La caída de nuestros primeros padres*.⁵⁹

El discurso sonoro como medio de creación de la atmósfera de la pieza es, pues, muy importante e incluye actos tan delicados y estremecedores como el del aullido del perro de Pilatos momentos antes de la muerte del jerarca al final de *La destrucción de Jerusalén*.

⁵⁸ Turrent, 1996: 133. Véase también al pasaje de Las Casas citado más arriba.

⁵⁹ La letra del villancico es la siguiente: "Para qué comía / La primer casada, / Para qué comía / La fruta vedada. / La primer casada / Ella y su marido, / A Dios han traído / En pobre posada / Por haber comido / La fruta vedada." (Motolinia, 1971: 106). Para muchos estudiosos, esta composición es una de las primeras manifestaciones de la lírica popular en Nueva España. La versión reproducida por Frenk presenta variantes, respecto de la de la edición de O'Gorman, en algunos tiempos verbales y la puntuación: "¿Para que comió / la primer casada, / para qué comió / la fruta vedada? / La primer casada, / ella y su marido, / a Dios han traído / en pobre posada, / por haber comido / la fruta vedada." Véanse Frenk, 2003: I, 932, y Alín, 1991: 197.

Doce. "Representadores" y público

Escribe el padre Las Casas a propósito de una representación con motivo de la celebración del día de la Ascensión de la Virgen

Fueron los apóstoles, o los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto siempre se ha de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra señora, indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción, y de manera que la causaban a los oyentes y que vían lo que se representaba en su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, hasta subir a la [sic] que representaba a Nuestra Señora en una nube, desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo, lo cual todo estaban mirando en un patio grande, a nuestro parecer más de ochenta mill personas.⁶⁰

Así pues, la organización de las fiestas estaba a cargo de los naturales, orientados por los frailes, las piezas eran representadas por indios, probablemente todos varones, aun en las figuras femeninas -de acuerdo con la tradición teatral española todavía vigente en esos años. El público, por supuesto, estaba formado básicamente por los naturales quienes eran los receptores fundamentales de la representación religiosa.

Los artesanos que levantan escenarios y los adornan con ingenio, los misioneros que escriben los textos en náhuatl ayudados por los indígenas, los indios que interpretan los papeles en las piezas, todos forman un equipo que se organiza con entusiasmo en torno a una fiesta en donde el aspecto más importante era el cultivo del amor divino, de

la veneración, del fervor religioso, de la devoción.⁶¹ Motolinia y Las Casas insisten en subrayar esta actitud del indígena cuando se trata de este acto del culto: levantar el escenario, actuar las partes, observar lo que sucede en la escena, todo se hace con devoción. Pensemos también en que, por una parte, solicitar que los naturales representaran en la escena a figuras sagradas o provenientes de los textos bíblicos era un asunto delicado; lo mismo que, por otra, la respuesta de los naturales ante la acción teatral. Insistir, entonces, en que el público, antes que relajarse, mediante la risa -asunto que suele ser mencionado muy pocas veces y siempre en relación con ingenuos hechos escénicos-, más bien conduce al espectador a las lágrimas símbolo del arrepentimiento por sus pecados -individuales, comunitarios, históricos-, del temor ante la grandeza y la verdad de la fe cristiana, símbolo de la devoción, es, por supuesto, no sólo justificar sino exaltar su labor misionera.

Los textos de Motolinia, de Las Casas, de Sahagún, de Durán y de tantos otros hablan de una convicción, de un propósito, de una experiencia que ha resultado positiva en gran medida y que justifica la labor misionera con los naturales, su disposición y su certeza en la autenticidad de la asimilación de la fe cristiana. A propósito de lo cual, cito nuevamente a Las Casas:

Y puesto que a muchas naciones exceden en muchos de los oficios que quedan referidos, pero tengo por cierto exceder a todas las del mundo de que tenemos noticia en representar actos, así profanos como eclesiásticos y de cristiandad, señaladamente los de nuestra Redención, y en hacer y ordenar y solemnizar procesiones, días de la fiesta de Corpus Christi u otras solemnidades que la Iglesia suele solemnizar, y en las maneras tan exquisitas y nuevas que inventan, y de cuántas y cuáles cosas sacan y

⁶⁰ Casas, 1967: I, 333-334.

⁶¹ "Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron [...] y fueron cuatro autos, que sólo para sacar los dichos en prosa [...] fue bien menester todo el viernes, y en solos dos días que

toman materia de adornar y complir e perficionar los actos que pretenden representar, y las procesiones de las fiestas y días solemnes que festejan. Cierta parece o que son ángeles o que son monstruos entre hombres.⁶²

quedaban, que fueron sábado y domingo, lo deprendieron, y representaron harto devotamente [...]" (Motolinia, 1971: 101).

⁶² Casas, 1967: I, 328.

Capítulo V. El teatro criollo

El teatro, como hemos dicho, es un arte efímero, nace y muere en cada representación. De él sólo permanecen físicamente, quizá, el decorado y el vestuario y, en el mejor de los casos, el texto que guía la representación. Intentar recuperar la experiencia viva de lo que fue el teatro novohispano es imposible. El acontecimiento teatral se realiza en un tiempo y espacio determinados y se va con la representación. Nos quedan los textos dramáticos y, con suerte, documentos que hablen del espectáculo teatral. Unos y otros, por fortuna, pueden ayudar a aproximarnos a ciertos aspectos de la representación.

No voy a hablar aquí de la vida del auto religioso en Nueva España. Sin embargo, sí creo necesario apuntar que la obra dramática de González de Eslava, hasta hoy el dramaturgo más importante del teatro criollo del XVI, se destaca, dentro del panorama del teatro novohispano, como uno de los pocos frutos de una forma teatral que tanto en la península como en el Nuevo Mundo gozaba, en aquellos momentos, de gran efervescencia. Dicha actividad, sin embargo, hasta ahora, sólo se asoma en las líneas de documentos oficiales,¹ o de crónicas. Pocos son los textos de piezas dramáticas que hoy conocemos.² En consecuencia, para la historia del teatro novohispano, la obra teatral de González de Eslava se ofrece como un conjunto de piezas único, algunas de cuyas condiciones de representación analizaré en este capítulo.³

Uno. Los textos dramáticos de Eslava

¹ Véase, por ejemplo, la recopilación de documentos de Schilling, 1958.

² En relación con las publicaciones modernas de algunas piezas dramáticas del siglo XVI, véanse, entre otras, las siguientes ediciones: Johnson (1941); Cortés (1989); Quiñones Melgoza (1975, 1982, 1992); Arróniz (1979, 1998); Horcasitas (1974); Arrom (1953, 1954 y 1976); Rojas Garcidueñas (1935, 1939, 1976); Ravicz (1970); Partida (1992); Solórzano (1993); Maldonado (1993); Frenk (1994); López Mena (1995); Mariscal Hay (2000b); Sten (2004); Alonso Asenjo (2006).

³ Otro dramaturgo que entraría dentro de la vertiente del teatro criollo es Juan Pérez Ramírez de quien se conoce una sola pieza dramática: *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, representada en la catedral de la Ciudad de México el 5 de diciembre de 1574 con motivo de la consagración episcopal de

En 1940, Amado Alonso publicó un extenso artículo que apuntaba hacia una biografía de Fernán González de Eslava. Alonso sugiere que probablemente la familia del poeta fuera originaria de Eslava, en Navarra,⁴ aunque el uso que hace Eslava de la forma lingüística "calnado" (candado) revela, para Alonso, procedencia leonesa.⁵ Frenk, por su parte, mediante el análisis de las rimas de la producción poética de nuestro autor, apunta que "es altamente probable que González de Eslava naciera en el reino de Toledo".⁶

A través de la confrontación de algunos, escasos, documentos, en donde se hace referencia al poeta, se propone como fecha de nacimiento 1534.⁷ Habiendo llegado a Nueva España hacia 1558, se tienen datos de que se encontraba en la Ciudad de México hacia 1563, en donde, entre 1571 y 1579, se preparó para el sacerdocio y recibió las órdenes mayores.⁸ Basado en datos que proporciona Fernando Vello de Bustamante, fraile agustino amigo de Eslava, Alonso supone que el dramaturgo murió entre 1602 y 1603.⁹ El descubrimiento de Humberto Maldonado de una copia del testamento de Eslava permite hoy confirmar la fecha de su fallecimiento: 10 de abril de 1599.¹⁰

La vida poética de Eslava puede situarse, pues, dentro de la segunda mitad del siglo XVI. Aproximadamente 40 años a lo largo de los cuales produjo, por lo menos, los

Pedro Moya de Conteras. Véanse sobre esta obra, entre otros, los estudios de Icaza, 1915; Solórzano, 1993; Rivera, 2003 y Bravo Arriaga, 2004.

⁴ Alonso, 1940: 269.

⁵ Alonso, 1940: 269 y 271.

⁶ Frenk, 1989: 25. En su artículo de 2000, Frenk dice al respecto: "Por otra parte, los datos geográficos de los supuestos padres hacen difícil pensar que [...] nuestro autor se crió en el reino de Toledo, hipótesis ésta que la Introducción de Arróniz confirma ahora en cierta medida, y que igualmente apoya la del origen converso." (2000: 486). La hipótesis a la que alude Frenk es la de que Arróniz también considera que Eslava pudo haber nacido o pasado parte de sus primeros años en Toledo, véase Arróniz, 1998: 10.

⁷ Frenk, 1989: 14.

⁸ Frenk, 1989: 14.

⁹ Alonso, 1940: 265.

¹⁰ Maldonado Macías, 1991: 175. Frenk (1989: 19) afirma que no pudo ser antes de 1603, pero en su artículo de 2000, coincide con la opinión de Maldonado (Frenk, 2000: 485).

16 coloquios conocidos y 157 composiciones poéticas entre romances, villancicos y canciones.

En 1607, el padre Vello de Bustamante decidió recopilar y publicar la obra del viejo amigo, intento que culminó en 1610 con la edición de los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*. Piezas dramáticas y poesías conocieron una nueva edición en 1877, gracias al interés de García Icazbalceta. La edición completa más reciente de los *Coloquios* se debe a Arróniz (1998) y la de su poesía a Frenk (1989) y a López Mena (2003).

La historia de la primera edición de la obra de Eslava merece rescatarse en tanto puede ser útil al considerar ciertas características de los *Coloquios*. Cuando Vello de Bustamante se propuso la tarea de editar los textos del amigo -según Vello su amistad con Eslava se prolongó por más de 40 años-, la obra, al parecer, no estaba reunida ni preparada para el caso. Vello de Bustamante, debió entonces, solicitar de todos aquellos a quienes Eslava había prestado sus servicios como poeta, el precioso material que compondría el homenaje póstumo.¹¹ Al mismo tiempo, de acuerdo con la costumbre de la época, Vello podría recibir la exaltación como editor que rescata del olvido, mediante la letra impresa, al poeta muerto.

Las composiciones poéticas de Eslava, que habían sido solicitadas y empleadas para representaciones teatrales y tomas de profesión de monjas, entre otras actividades

¹¹ De acuerdo con el testamento localizado por Maldonado, se sabe que Fernán González de Eslava: "Declara [...] que a su sobrino Pedro Ortiz de Eslava 'manda', o sea, le lega testamentariamente, 'todas mys Obras de Poesía y otras qualesquier que tengo escritas, para que las haga ympremyr a su voluntad y se aproveche dellas' [...]". Al respecto, Frenk observa lo siguiente: "Es decir, que nuestro dramaturgo sí se había preocupado por reunir sus obras 'de poesía', que deben de haber incluido sus piezas teatrales, en uno o más volúmenes, aparte de que conservaba ¿suelos? otros escritos, y que sí había pensado en que se imprimiera toda su producción." (2000: 497). Entre las varias conjeturas de Frenk sobre el por qué finalmente la publicación de las obras de Eslava estuvo a cargo de Vello de Bustamante, la investigadora propone lo siguiente: "El manuscrito con las obras de Eslava se perdió, y Bustamante decidió rehacer el trabajo tal como lo cuenta: recogiendo los materiales desperdigados por varios sitios, en copias de copias: 'escritas de una mano en muchas'. (2000: 498).

festivas, corrieron, según declaración del agustino, la suerte de "[...] aver andado escritas de una mano en muchas [...]",¹² por lo que Vello, en vista de las condiciones del material, se propuso "corregirlas" "[...] de muchos vicios que [...] se les avían pegado [...]".¹³ En lo que hace a los *Coloquios*, la cuestión de "la corrección" tiene interés.

Durante el siglo XVI, tal como se observa en el caso de Eslava, no era lo común que el poeta escribiera para publicar su obra. Ésta tenía un fin inmediato y práctico: servir para el lucimiento de un festejo religioso o cívico. El poeta componía por encargo, en el caso de Eslava, y entregaba el producto de su inspiración al consumidor, quizá a la monja que celebraba sus desposorios espirituales con Cristo, para que los versos y la música que los acompañara, hicieran más memorable el festejo. Con las piezas teatrales sucedía algo parecido. El poeta entregaba el texto de la representación al encargado de la producción y puesta en escena de la obra, o acaso, él mismo hacía las funciones de productor y director del espectáculo.

No hay noticia de que Eslava hubiera desempeñado estas últimas tareas, aunque quizá fuera posible que interviniera en una de las partes de alguna representación, en la loa, por ejemplo. Como en el caso de Gil Vicente o Juan del Enzina, entre otros dramaturgos, el autor presentaba la pieza por medio de una loa que exaltaba, por lo general, al personaje público relevante a quien se dedicaba la composición. Acto seguido, la loa narraba, a grandes rasgos, el argumento, descubriendo la alegoría de la pieza como suele suceder en gran parte de las loas de los coloquios de Eslava. Quizá usar la tercera persona para referirse al autor fuera solo un recurso que remitía a otra

¹² Frenk, 1989: 479.

¹³ Frenk, 1989: 479. Al respecto, Frenk señala: "Y no hay duda de que Bustamante hizo un buen trabajo de editor. Aun si utilizó como tiendo a creer ahora los materiales reunidos en libro por el propio poeta -¿en el mismo orden en que aparecieron publicados?- debe de ser cierto lo de la corrección de los 'muchos vicios' que 'se le habían pegado' a los textos, sencillamente porque Eslava evidentemente era dado a prestarlos, así como era dado a prestar dinero y otras cosas a cuanta persona se lo pedía, según lo muestra su testamento." (2000: 499).

persona, pero que en realidad era la misma que hablaba, como en ejemplo a continuación:

Y también os da el autor,
como a señor Excelente,
este auto suyo en presente;
favorecedle, señor,
por que la virtud se aumente.¹⁴

A decir de *Murmuración*, en el *Coloquio dieciséis*, según la multicitada frase, el oficio de poeta era común en la capital de Nueva España, tanto que había "más que estiércol" (II, 268) para llenar las necesidades de fiestas públicas y privadas en la nueva metrópoli.

El escritor, pues, dejaba su obra en manos del ejecutante, quien, ¿por qué no?, en su trabajo para la representación podía hacer uno que otro cambio en el texto, o bien, como señala Vello de Bustamante, los "vicios" podían ser producto de las circunstancias de transmisión: una copia que generaba otra y así de modo sucesivo. De esta manera, en el caso de las piezas dramáticas publicadas por Vello, habrá que tomar en cuenta que sufrieron la "corrección de vicios" del editor, y que, tal vez, un elemento importante para el análisis de las condiciones y recursos de la representación: las instrucciones escénicas o acotaciones, también hayan sido objeto de modificaciones. Además, si consideramos las circunstancias de elaboración del texto dramático en donde el autor era el director; o bien por que el autor podía ser consultado en cualquier momento; o porque había convenciones para la representación teatral de sobra conocidas para quien se encargaba del espectáculo o, simplemente, porque la obra no se destinaba a la lectura en privado, las acotaciones no solían ser amplias ni detalladas.

¹⁴ González de Eslava, 1976: I, 117. En adelante, cuando se citen los coloquios, en este capítulo, aparecerán, en el texto, entre paréntesis, el número de tomo, seguido del número de páginas de esta edición.

La publicación de una pieza, sin embargo, puede hacer necesaria la introducción de este "texto secundario", según la terminología de Ingarden,¹⁵ a fin de que el lector oriente la lectura. Para la comprensión de un texto dramático, el simple hecho saber si un personaje salió de escena es requisito indispensable.

En la edición de Vello es imposible, hasta ahora, saber hasta qué punto las acotaciones son de su mano o se eliminaron "vicios" que, acaso, nos permitirían conocer mejor las condiciones de la representación de los textos. Un rasgo llama la atención: hay ciertos coloquios que insisten más que otros en la apariencia del personaje y del escenario -el *Coloquio primero*, por ejemplo-, y ello no precisamente porque sean piezas que exijan mayor espectáculo; pues hay algunas, como el *Coloquio séptimo*, que sugieren, por el diálogo, recursos que, sin embargo, no se describen mediante acotaciones.

Por lo anterior, pudiera ser que aquellas piezas en donde el uso de acotaciones es, digamos, generoso, se debiera a que el original de los textos, que sirvió para la primera edición, las contenía, fuera un "cuaderno del director"; o bien porque Vello pudo haber presenciado la representación e incluyó los datos en el momento de la publicación, a fin de guiar al lector, o incluso a compañías de actores que desearan hacer un montaje.

La carencia de acotaciones ilustra también sobre el sentido de la publicación de coloquios y poesía: la edición no exalta al dramaturgo como tal, como hombre de teatro, sino como poeta y pensador. El agustino Vello de Bustamante, que invierte en la edición "mucho trabajo y costa",¹⁶ dice que lo hace "por que sus famosas y sutiles obras y levantados conceptos no quedassen en el olvido [...] para enriquecer con ellos el mundo,

¹⁵ Ingarden, 1973: 208.

¹⁶ Frenk, 1989: 477.

por ser tales, que henchirán los buenos entendimientos".¹⁷ El amigo y los autores que alaban en sonetos laudatorios la obra de Eslava y la labor de edición de Vello, están pendientes de los "levantados versos",¹⁸ de los "cien mil cantos celestiales" que Eslava "entonó con armonía",¹⁹ de la "celestial poesía",²⁰ del "libro santo y provechoso",²¹ de la fama y lo conveniente de los conceptos. Nada hay aquí que se refiera al teatro, nada en ello digno de mención, a pesar de que el drama ocupa buena parte de su obra poética, a excepción, quizá, del verso laudatorio del "autor incógnito": "Los coloquios que trata son divinos, [...]".²²

Quizá no esté de más recordar que el oficio de la gente de teatro no era, ante el ojo público, algo por lo cual la persona debiera sentirse orgullosa. Así pues, como poesía "[...] de santa y loable doctrina [...]", capaz de despertar "[...] grandísima devoción a todos [...]" hay que entender la edición de los textos dramáticos de Eslava.²³

Ante lo escueto de las acotaciones, el texto principal, remitiéndonos, como antes hemos señalado, a Ingarden,²⁴ el cuerpo de la obra, el diálogo, ofrece indicios que habrá que considerar para la reconstrucción del espacio y el aspecto visual de la puesta en escena de las piezas. En cualquier texto dramático, por lo general, se propone una acción que se lleva a cabo en el presente, en un espacio determinado, entre individuos que dialogan tomando en cuenta el espacio que los rodea, y considerando las relaciones que ese mismo espacio les propone. No importa que, como en el caso de las piezas de Eslava, se esté frente a figuras alegóricas que discuten o exponen conceptos sobre el bien y el mal, en un espacio que, a veces, es poco claro en el texto. La escena, al menos, tiene un

¹⁷ Frenk, 1989: 479.

¹⁸ Frenk, 1989: 481.

¹⁹ Frenk, 1989: 481.

²⁰ Frenk, 1989: 483.

²¹ Frenk, 1989: 483.

²² Frenk, 1989: 480.

²³ Ambas citas provienen de la carta de Eslava escrita en enero de 1575 a raíz de su encarcelamiento de diecisiete días iniciado el 20 de diciembre de 1574. Alonso, 1940: 316.

²⁴ Ingarden, 1973: 209.

arriba y un abajo, atrás y adelante, izquierda y derecha, direcciones que intervienen y significan en el desarrollo de lo que ocurre sobre el escenario.

Los *Coloquios* de Eslava, por otra parte, pueden asimilarse al tipo de acción física en escena que Raymond Williams ha llamado "acted speech", es decir, a aquella especie de acción en escena en donde la palabra corresponde exactamente a la acción que el personaje dice que hace.²⁵ Los movimientos, las actividades de los personajes, coinciden con lo que el discurso expresa. El desarrollo mismo de la pieza confirma que el personaje ha ejecutado lo que dijo, o lo que se le pidió que hiciera. Estas dos características del texto principal de los *Coloquios*, "acted speech" y un espacio con direcciones definidas, son útiles en la interpretación de algunos aspectos de la representación.

Dos. Mensaje doctrinal, soporte, representación teatral

Los *Coloquios* de Eslava son piezas breves de estructura sencilla. La estructura sirve para la exposición de ideas de carácter religioso. En el terreno ideológico, tendríamos, por un lado, el tema de la necesidad del cultivo de la virtud ascética de la penitencia y, por otro, la insistencia en el sacrificio de Cristo para salvar al hombre, a lo cual debe responder el ser humano trabajando por evitar y/o lavar su pecado y acceder, así, al reino en donde lo espera Dios.

La exposición de la doctrina suele adquirir el carácter de un sermón. Éste puede repetirse varias veces a lo largo de la pieza y ser emitido por los distintos interlocutores, en situaciones ligeramente diferentes unas de otras -por las tareas que se ejecutan en la escena o por el desarrollo de la trama-, y que son portadores de una misma voz autoritaria, solemne, sagrada, la voz de un cuerpo de doctrina religiosa bien delimitado

²⁵ Williams, 1972: 171.

e inquebrantable, desde su propio punto de vista. El género del coloquio fue muy popular en España durante el siglo XVI y Fleckniakoska afirma que hay cientos de ellos.²⁶

Este discurso riguroso y sin fisuras no se expone jamás al cuestionamiento del orden que concibe. Por lo tanto, una parte de los interlocutores, por regla general los menos entendidos, sólo escuchan o preguntan a las entidades superiores para que les sea aclarado algún punto oscuro. Ante la respuesta, la afirman y se someten, en acto, a la palabra y los conceptos de la entidad vertedora de dogmas y conductas a seguir.

En ocasiones, este discurso se enfrenta, aparentemente, con la contraparte: el discurso del mal. Encarnaciones de vicios y defectos, debilidades humanas acuden a asaetear al hombre, a seducirlo mediante regalos, a hurtarle lo que haya conseguido con su buen comportamiento. El enfrentamiento, como señalé, sólo existe en apariencia, pues toda esta masa de "malos" amigos se comporta exactamente como advierte el discurso privilegiado, que adquiere así mayor fuerza. Los "malos" cuando sucumben, y normalmente lo hacen, caen por su propio peso, cargados de los excesos que su mismo nombre anuncia: *Vanagloria, Adulación, Riqueza, Príncipe Mundano*. Los "pequeños" pecados: el gusto, la ignorancia, el descuido, contribuyen en el mundo de las piezas a aligerar la carga doctrinal, son los "simples" de las obras que, haciendo honor a sus nombres, ponen la nota graciosa al asunto.

En un mundo planteado de este modo, en donde no hay lugar para una fuerza que ponga en crisis el discurso monológico y absoluto, no se da cabida, por tanto, a una acción, en el sentido del desarrollo de la pieza, a un conflicto capaz de alterar el orden y la ideología dominantes, y los sentimientos en profundidad del público. La atención, en consecuencia, deberá sostenerse, en parte, mediante recursos exteriores, podríamos decir, espectaculares. Recursos propios de la representación teatral, elegidos cuidadosamente por el autor que sabe que su pieza tiene como destinatario inmediato

²⁶ Fleckniakoska, 1961: 120.

un público numeroso al cual hay que mantener entretenido y, si es posible, en el pasmo, con lo que ocurre en escena.

Para la exposición del asunto doctrinal, los *Coloquios* de Eslava escogen, normalmente como recurso, un soporte sobre el cual se pueda bordar el discurso teológico y las normas de conducta cristiana adecuada. El soporte, por lo regular, procedía de asuntos que formaban parte de la vida cotidiana del espectador: sucesos notables, como la entrada de un virrey; actividades y oficios, juegos o habilidades comunes y corrientes: las labores en una fábrica de telas, las peripecias de un viaje por mar o por tierra, recibir una herencia. Como soporte pueden funcionar incluso los nombres de las variedades de dulces o los de los maestros de la universidad. Cuestiones, todas ellas, en general, conocidas por el público que presenciaba la representación.

El recurso del soporte llega incluso a ser casi motivo de burla por parte del *Simple*. En el *Coloquio sexto* de Eslava, el *Doctor* explica el significado "teológico" del nombre del conde de la Coruña, virrey a quien se ofrece la pieza. Después de la explicación, el *Simple* responde, advirtiéndole al público,

Simple

¿Ha visto cómo lo cuadra,
por qué modos y qué vías?

Por esas bachillerías
en el árbol de la cuadra
merecería estar tres días.

Doctor

¿Dite razón concluyente?

Simple

Muy bien supiste decillo,
con mayor razón que un grillo [...] (I, 197).

El soporte, pues, sirve para concretar la abstracción religiosa, acerca al ciudadano común y corriente al mundo doctrinal y puede ser un atractivo para los "más leídos". El soporte puede emplearse para sostener y crear las imágenes de la doctrina a lo largo de todo el coloquio, o recurrir a un arsenal de objetos o labores, como fuente principal de elaboración de la alegoría, para animar ciertas escenas de una pieza.

Este recurso permite, al mismo tiempo, el movimiento físico sobre el escenario, algo que me atrevería a sumar a lo que Flecniaoska llama "movimiento puramente externo".²⁷ Es decir, de manera general, toda aquella acción en escena que no surge de un choque de fuerzas en conflicto: escenas cómicas a cargo de pastores o de soldados fanfarrones -en el caso de *Eslava*, de los vicios menores que se han mencionado-, bailes, cantos, a lo que yo añadiría todas aquellas tareas escénicas que el soporte elegido permite trabajar sobre el escenario.²⁸

Tomemos el ejemplo que proporciona el *Coloquio décimo, de la esgrima espiritual*. La pieza podría dividirse en dos partes principales: un largo episodio central en donde *Temor de Dios*, que es el *Maestro de la Esgrima*, enseña a sus discípulos (*Memoria, Entendimiento, Voluntad y Deseo*) el modo de manejar la espada para protegerse del pecado y llegar a Dios; y una segunda sección, un entremés, que inicia y concluye el coloquio. La parte intermedia, como se ha dicho, es una clase de esgrima. El maestro muestra a los alumnos la conveniencia de saber usar la espada, las distintas posiciones de ataque y defensa, y los diversos tipos de espadas. Todo esto, evidentemente, alude al dogma y a la doctrina, hábilmente enlazado con el lenguaje propio del arte de la esgrima y las actitudes físicas del esgrimista. A medida que *Temor de Dios* se extiende sobre su

²⁷ Flecniaoska, 1961: 331.

²⁸ Tareas escénicas que además son mencionadas por los interlocutores y que corresponderían al "acted speech" sugerido por Williams, 1972: 171.

discurso, la tarea escénica consiste en mostrar con el cuerpo lo que dice la palabra, lo cual nutre el movimiento en la escena.

En otros casos, el soporte no se presenta al mismo tiempo que la alegoría religiosa. El juego de cartas entre los fulleros del *Coloquio sexto*, por ejemplo, ocurre en escena sin ninguna alusión a la doctrina.²⁹ Es sólo diversión y trampas. Una vez que el juego termina, el *Doctor* lo explica teológicamente.

A veces, la tarea escénica se desprende del soporte planteado de manera general. En el *Coloquio primero*, el *Hombre* aparece desnudo en escena sobre un caballo "muy aderezado" (I, 34). *Favor divino* entra presuroso al rescate, invita al *Hombre* a bajar del caballo y explica el significado de la desnudez del *Hombre*, del ajuar del caballo y de la necesidad de que descienda del animal y sea el *Hombre* quien lo guíe. La elaboración y función del vestido, los procesos de fabricación de telas son el soporte sobre el cual se monta todo el mensaje doctrinal, al mismo tiempo que labra algunas escenas y propone las tareas sobre el escenario.

El soporte tiene además otra función en la representación teatral, sirve para dar forma visual a la escena; proporciona, en muchos casos, la idea sobre la cual se ha de elaborar el decorado y hasta el aspecto del vestuario de algunas figuras alegóricas. Un taller en donde se tejen y tiñen lienzos, un alcázar, una alhóndiga o varios fuertes, un jardín y, quizá, hasta el cielo, como sugiere el *Coloquio doce*, son sitios sugeridos por el soporte. Pueden representar, además, como veremos más adelante, el puente en la escena hacia lo maravilloso, desde la perspectiva cristiana.

En este teatro, los decorados son símbolos que concretan abstracciones. El alcázar del *Coloquio tercero* no es un palacio cualquiera, sino el castillo de perfección en donde Pedro se prepara para sus desposorios espirituales con la Iglesia Mexicana; los siete

²⁹ Sobre el léxico empleado por los rufianes en los coloquios *Sexto* y *Décimo* de Eslava, véase Sáenz 2004.

fuertes del *Coloquio quinto* materializan los siete sacramentos que señalan el viaje del alma hacia Cristo. El decorado es un elemento esencial, desde el punto de vista del espectáculo, para la representación de la pieza, está ligado a ella y da la oportunidad de nutrir los ojos, ávidos de magia, del espectador.

De esta manera, podemos ver cómo el soporte elegido para montar la doctrina tiene, al menos, tres propósitos de primera importancia: ofrece, como he señalado, un medio para comunicar el mensaje religioso y hacerlo más accesible al público; en lo que se refiere a la representación, permite el desarrollo de ciertas tareas escénicas; y provee el marco escenográfico y el aspecto vestimentario conveniente.

Sin embargo, no en todos los *Coloquios* hay un soporte en los términos en que se ha indicado. Los coloquios *Séptimo* y *Once* se elaboran a partir de historias bíblicas. El *Séptimo* se inspira en un fragmento del libro de *Jonás* (*Jon.* 1:1-16); el *Once*, en la parábola de la viña y los labradores (*Mat.* 20:3-46; *Marc.* 12:1-12; *Luc.* 20:9-19). Los sitios en donde se desarrollan, por un lado, el primer capítulo del libro de *Jonás* y, por otro, la parábola de la viña y los labradores, son los que Eslava emplea como espacios de sus coloquios: un muelle y un barco, en el primer caso; una viña, una cerca, un lagar y una torre en lo que toca al *Coloquio once*. Las tareas propias de marineros o labradores sirven para el movimiento escénico de los interlocutores. El *Coloquio once* incluye, además, como parte del "movimiento exterior", cantos y danzas ejecutados por los trabajadores de la viña.

En el *Coloquio séptimo* salta a la vista la ausencia de la explicación pedagógica del asunto, común en el conjunto de los *Coloquios*. En su lugar, el *Séptimo* concluye con el arrepentimiento de la tripulación, que ha arrojado al mar a *Jonás*, y con el reconocimiento del Dios del profeta. Ambos coloquios, el *Séptimo* y el *Once*, se distinguen, dentro de la producción de nuestro autor, en la medida en que proceden de

historias en donde el argumento ya está dado, de modo que facilitan la exposición dramática del asunto.³⁰

En tanto el coloquio carece de soporte o de argumento, la forma discursiva domina el texto. La pieza pierde fuerza en el sentido de espectáculo y sólo la intervención de los simples, alguna canción o un decorado, aligeran la oratoria. Esto se puede observar en los coloquios *Cuarto*, *Doce* y *Quince*. Estos dos últimos destacan por la intención laudatoria, más que religiosa. El *Doce* glorifica la victoria de Lepanto y honra a los soldados españoles muertos en la batalla. El texto se inicia con una contienda entre *Vida* y *Muerte* en donde discuten quién es la mejor. La *Muerte* es la triunfadora en tanto se propone como el puente que comunica con el reino de Dios. Eslava introduce una última escena en donde la *Muerte* recibe a un *Soldado difunto* guiado por un *Ángel*. El soldado, al entrar a escena, se refiere al sitio como si fuera un vergel, lo cual sugiere para esta escena cierto decorado. El *Coloquio Doce*, a diferencia del *Cuarto* y el *Quince*, es el único que tiene alguna alusión al decorado. Desde el cielo, ese vergel, *Ángel* y *Soldado difunto* miran la tierra y en ella, en la Ciudad de México, una procesión de Corpus Christi:

Difunto.

¡Qué campo tan saludable!

¡Qué fragancia dan las flores!

¡Qué cosa tan admirable

se pierden los pecadores

por el mundo miserable!

Ángel.

Es todo contentamiento;

mas ver la Eterna Visión

son los placeres sin cuento,

³⁰ Véase sobre el *Coloquio séptimo* el excelente estudio de Rama, 1980.

tanta la consolación
que excede al entendimiento. [...]
Servicios de criatura
paga Dios como Criador;
subiendo por el altura
podrás mirar a sabor la terrena compostura.
Mira el esférico centro,
mira el mar con el profundo,
pon la vista al dulce encuentro;
en fin, verás todo el mundo
con lo que contiene dentro.
En la ciudad mexicana
mira cómo hacen fiesta
a Dios vivo en carne humana:
mira en la Custodia puesta
la Majestad Soberana.
Mira con qué santo celo
celebran los oficiales
fiestas a Dios en el suelo;
y El con fiestas celestiales
lo recibirá en el cielo.
Mira cómo su excelencia
con honras y sacrificios
los muertos honró en ausencia,
haciéndoles beneficios
con entrañas de clemencia. (II, 108-109).

En el *Coloquio quince*, tres arcángeles: *Miguel, Rafael y Gabriel* entonan cantos de alabanza al virrey Luis de Velasco II ante quien posiblemente se representó la pieza en

1590.³¹ En tanto, el *Coloquio cuarto* juega con la presencia cómica de los pastores *Capilla* y *Cuestión* que inquieren a los cuatro doctores de la Iglesia sobre los misterios divinos y declaran guerra abierta al demonio.

Tres. Espacio escénico: carros y "apariencias"

Como arriba hemos visto, en España, durante el siglo XVI, los carros fueron el espacio típico -aunque no necesariamente implicaba la única posibilidad- para las representaciones religiosas populares: los "autos". Los carros se podían utilizar unidos o no a una plataforma vacía: el tablado. Según Shergold, el espacio teatral de la representación popular religiosa, ya en el siglo XVI, consistía en la plataforma del tablado (o un carro) y dos carros dispuestos en los extremos más angostos, a los lados de la plataforma central.³² Los carros habían podido formar parte de la procesión del Corpus Christi, cuando se trataba de representaciones teatrales con este motivo y, normalmente, poseían cierto decorado.³³ Los decorados, conocidos algunas veces como "apariencias" podían estar ocultos a la vista del público por cortinas que se corrían cuando la escena debía ser presenciada por el público. Los carros podían tener una o dos puertas de acceso a su espacio teatral y en ocasiones constaban de dos pisos.

Como hemos visto, en Nueva España, relativamente pocos años después de la llegada de los españoles a tierras americanas, hay ya noticias de celebración de fiestas de Corpus Christi, entre otras festividades religiosas. En Tlaxcala, en 1538, el día de Corpus se representaron varios autos, según relata el fraile anónimo a Motolinia,³⁴ y hay informes de que años después, las representaciones religiosas, y de manera especial, las del día de Corpus, siguen los modos de organización que se habían hecho comunes en España. El Cabildo de la ciudad aporta, generalmente, la suma necesaria para los gastos

³¹ Sobre este tema, véanse las notas a pie de página números 199 y 200 del capítulo III.

³² Shergold, 1967: 415.

³³ Flecniaoska, 1961: 124-125.

³⁴ Motolinia, 1985: 192-215.

de producción de la pieza; se exige sobre todo que el vestuario sea muy lujoso: sedas, brocados, damascos; se ofrece un premio, "joya", a aquella persona que contribuya al éxito de la representación. Datos de fines del siglo XVI informan que, como en España, el contrato para la producción y puesta en escena de la obra se hacía con un "autor de comedias", es decir, con la persona que tiene a su cargo una compañía de actores.³⁵

Volviendo la mirada a lo que se refiere propiamente a la escenificación, Schilling opina respecto del uso de carros y tablados en Nueva España que:

Este último sistema de representación [...] también llegó a la Nueva España, sólo que los carros aquí no parecen haber disfrutado de gran popularidad, pues encontré pocos documentos que los mencionan; pero del coloquio XVI de Eslava, de la representación de la caída del hombre en la fiesta de Corpus Cristi en 1575 en uno de los carros que salieron ese día, así como de la afirmación de Johnson, que cinco triunfos de la vida de San Ignacio se representaron en 1610 sobre carros, se desprende que también se usaron.³⁶

En efecto, el *Coloquio dieciséis* del dramaturgo novohispano incluye en una acotación la primera y única alusión, en toda su obra dramática, al carro como elemento del espacio escénico de la representación. El texto dice:

Rendidos los Vicios, les atan las manos las Virtudes, y así presos y quitada la presa, los llevan ante un carro triunfal, hecho en la misma forma y traza que está el cercado divino [...] Ha de ir en el carro el

³⁵ Sobre estos aspectos véase en el capítulo III de este trabajo la sección "1. La fiesta de Corpus Christi en la Ciudad de México". Respecto de las primeras compañías de actores en Nueva España, véase Schilling, 1958: 68 y 69. En lo que se refiere a documentos que dan noticia del modo de organización para la representación, véase Schilling, 1958: 108-112.

³⁶ Schilling, 1958: 12.

Cordero que vio San Juan en su Apocalipsis, y Cristo crucificado en él. (II, 281-282).

Conviene hacer algunas observaciones al respecto de esta instrucción escénica. En relación con los "carros triunfales" y los "carros", Shergold señala:

There were [...] important differences, for a triumphal car bearing an allegorical scene or tableau is not the same as two-storeyed cart carrying the scenery for a play; except that in some cases the same carts were probably used for both, though with a different superstructure.³⁷

La acotación de Eslava sólo menciona claramente el carro triunfal y su adorno: el cordero del Apocalipsis, un Cristo crucificado y algunos otros elementos que veremos mas adelante. De la acotación se "desprende", empleando la palabra de Schilling, que otro carro pudo ser usado en la representación, ya que el carro triunfal debe estar "hecho en la misma forma y traza que está el cercado divino". Este "cercado" no puede ser otro sitio que aquel en donde se desarrolla una buena parte del *Coloquio dieciséis*, el carro que, según el título de la pieza, sería el "bosque divino donde Dios tiene sus aves y animales" (II, 191).

Si estoy en lo correcto, esta es la única pieza de González de Eslava en donde las instrucciones escénicas pueden remitir a la organización del espacio escénico propuesta por Shergold: una plataforma desnuda y dos carros, uno en cada uno de los lados del tablado.³⁸ En el caso del *Coloquio dieciséis* los carros poseen una estructura similar básica, pero difieren en cuanto al decorado y la función. Mientras el carro se emplea como imagen teatral del cercado divino, y sirve para los desplazamientos de los actores, el carro triunfal -que probablemente entra a formar parte del coloquio para dar inicio a la

³⁷ Shergold, 1967: 415.

³⁸ Shergold, 1967: 415.

procesión final- acarrea un cuadro alegórico impresionante en donde, además de las figuras mencionadas, hay representaciones de "Los cuatro Evangelistas sobre los animales que los vio Ezequiel, [y] los Doctores de la Iglesia" (II, 281). Uno se emplea en el curso de la pieza, en tanto que el carro triunfal se introduce para coronar el triunfo de la virtud.

El *Coloquio dieciséis* es una de las piezas más ambiciosas de Eslava: es el más largo de los *Coloquios*: dos jornadas, de las cuales, la segunda es la más extensa,³⁹ con escenas frente a cada una de las puertas de los siete sacramentos, intercaladas con otras en la corte de los vicios. Tres cuadros llenos de movimiento, color y fastuosidad cierran la pieza: la cacería en el bosque divino, la batalla entre los vicios y las virtudes, la procesión del triunfo de la virtud sobre el pecado. El espectáculo incluye veintiséis personajes más "los pecados capitales y los vicios" (II, 191), canto, música y, como hemos visto, un carro triunfal y una procesión concluyen la pieza.⁴⁰

De acuerdo con el esquema señalado, respecto de los elementos del espacio escénico, carros y tablado, lo común solía ser que el tablado, carente de decoración, se convirtiera en un espacio polivalente. Es decir, no remitía a ningún sitio específico, si no por medio del diálogo de algún personaje, que establece, con la palabra, si es necesario, el lugar en donde él mismo se encuentre. Por ejemplo, en el *Coloquio nono*, el *Don de Fe* entra a escena y se tropieza con el *Labrador Entendimiento* quien duerme. Ante el hecho, *Don de Fe* exclama:

³⁹ Hecho que llamó la atención de Icazbalceta y Rojas Garcidueñas. García Icazbalceta señala que "la desmesurada extensión de la segunda, en comparación de la primera, induce a creer que el autor pensó hacer cinco, o tal vez más, y olvidó su propósito." El "propósito" olvidado fue, según Icazbalceta, dividir la segunda jornada en varias jornadas, (Rojas Garcidueñas, 1976: II, 289). La edición de Tovar divide la segunda jornada en siete partes, véase Tovar, 1988: 132-211.

⁴⁰ Sobre los recursos escénicos para la representación de este coloquio señala Mariscal Hay: "La complejidad de la obra ha llevado a la crítica a dudar que se haya representado. Tal vez por esa razón se ha dejado de lado la discusión de los recursos escénicos que aprovecha el dramaturgo, un aspecto esencial de su propuesta dramática." (Mariscal Hay, 2004a: 1249). El texto de Mariscal Hay reflexiona, entre otros asuntos, sobre la relevancia del aparato escénico de esta obra, en un momento en que en Nueva España la competencia entre autores de comedias por lograr el favor del Cabildo para contratar sus servicios era más intensa.

¿Quién reposa con tal calma
entre estas rosas y flores?
Uno de los labradores
que tiene a cargo el alma.
¡Ved que buenos veladores! (II, 11).

Versos más adelante, una vez que *Don de Fe* despierta al *Labrador Entendimiento*, le pregunta:

¿Qué es de las otras Potencias?
¿Están en la sementera? (II, 11).

Mediante este artificio, el espectador ubica al personaje en un lugar determinado. En este caso en algún paraje en el campo. A ello puede contribuir la identidad misma del personaje, quien por su conducta y su traje fija, momentáneamente, el sitio de la acción. Es decir, mientras no llegue un nuevo personaje que utilizando el mismo recurso, modifique el sitio de la escena. Algunas veces, sólo la presencia de un interlocutor transforma la localización espacial. En el *Coloquio décimo*, *Ocio* y *Cautela* deciden asistir a la lección de esgrima:

Cautela.
¿Pues ahora dónde vas?
Ocio.
A ver un esgrimidor
diestro y de grande primor.
Cautela.
Vamos, pese a Barrabás,
a ver cuál es el mejor. (II, 45).

Apenas habrán dado unos pasos sobre el escenario desnudo, cuando entra *Temor de Dios*, el maestro de esgrima, quien reprueba la plática de *Ocio* y *Cautela* y declara:

Moderaos en el decir
que es esta escuela divina. (II, 46).

De tal modo que el escenario se convierte, instantáneamente, en el salón de clase en donde, más adelante, otros alumnos llegaran a tomar la lección.

Los carros y sus decorados, por su parte, en cuanto se descubren ante los ojos del espectador, imprimen una identidad clara al espacio. Constituyen, por lo común el sitio de lo extraordinario. En el *Coloquio primero*, el *Hombre* que ha recorrido el "camino" de la penitencia entra, finalmente, al obraje divino de mano de *Favor*:

Aquí sacan el Obraje de Cristo y la Iglesia va mostrando al Hombre las muestras de los paños: en lo colorado los mártires, y en lo blanco las vírgenes, y van discurriendo por los demás colores. (I, 48).

Si volvemos al *Coloquio dieciséis* con estas ideas, se pueden distinguir en él, dos áreas principales: la que está decorada de tal forma que remita al "cercado divino", y la vacía, el tablado, en donde discuten, y divierten al espectador, los pecados y los vicios.

Desde el punto de vista de la definición espacial de las dos áreas referidas, en relación con la acción en el *Coloquio dieciséis*, cabe señalar algunas libertades que parecen producto de un deseo de agilizar el desarrollo de la acción, pues violan la convención de los espacios y el supuesto de que los "malos" no tienen fácil acceso al bosque divino. En

la jornada primera, las potencias del alma se disponen a partir hacia el bosque, pues el señor del jardín les ha pedido que lo resguarden del mal. Un ángel las apura para que cumplan sus deberes. Las potencias salen de la escena para dirigirse al jardín, mientras *Sinceridad* cuestiona al *Ángel* sobre las maravillas de aquel bosque. *Espión* y *Asechanza*, espías enviados por los príncipes *Mundano* y *Halagüeña*, escuchan la plática y presurosos acuden con sus amos a informar de lo ocurrido (jornada segunda, II, 202-207). Cuando terminan de narrar sus peripecias y de descubrir el sitio, los criados se van, y los amos deciden esconderse pues alguien se acerca: "*Halagüeña*: Encubrámonos que no sé quién viene: oigamos lo que es." (II, 207)

La escena siguiente, entre *Cuidadoso* y *Fe*, se desarrolla frente a una de las puertas de las fortalezas que están dentro del bosque divino:

[...] *encúbrese los Príncipes Mundanos, para ver lo que se trata en la Puerta del Bautismo, porque ven venir al pastor Cuidadoso.* (II, 207).

Por lo cual se advierte que los "mundanos" están *en* el bosque divino, *junto* a una de las puertas de los sacramentos. Esto resulta incongruente si observamos que, precisamente, *Espión* y *Asechanza* acaban de describir frente a los primeros ese sitio, en donde platican con los príncipes, como un espacio lejano, y no como el lugar en donde, según la acotación, los príncipes se encuentran en ese instante. Por lo demás, el *Coloquio dieciséis* se ajusta a las convenciones de espacios de vicios y virtudes, y a las traslaciones y ubicaciones lógicas de los personajes según estos espacios.

En el resto de los *Coloquios*, las acotaciones y/o diálogos sugieren carros por lo menos en cinco de ellos, el I, III, V, VII y XI. En todo caso, de no ser el carro el sitio de las "apariencias", hay que señalar que estas últimas juegan un papel primordial en el desarrollo de las piezas. A lo largo de este trabajo, se han mencionado varios aspectos del *Coloquio primero*. De los cinco coloquios que he indicado, este es el único en donde la

acotación sugiere claramente la introducción final de un sitio en el cual, el hombre ve premiada su constancia en el seguimiento de la virtud. Interesa observar que la aparición del decorado resulta casi mágica, invocada por *Favor*, quien no interrumpe la tirada de versos, mientras el obraje divino surge ante la mirada del público:

Hombre.

¿Do me vestirán?

Favor.

Ven, loco,

en el Obraje divino

do lo mucho cuesta poco.

Aquí sacan el obraje de Cristo, y la Iglesia va mostrando al Hombre, las muestras de los paños: en los colorado los mártires, y en lo blanco las vírgenes, y va discurriendo por los demás colores.

Favor.

Hombre ciego, cobra vista,

ven, trabaja en este obraje,

venga el humo linaje,

venga para que se vista

de Dios que vistió su traje. (I, 48).

En el *Coloquio tercero*, el espacio escénico incluye una casa, el alcázar en donde el *Pastor Pedro* se prepara para celebrar su boda con la *Iglesia Mexicana*. La puerta del alcázar está cuidada por las virtudes, quienes en su momento deberán asomarse por las ventanas del mismo edificio. Esta fortaleza no es otra cosa que la representación visual de la virtud y la perfección sólidas de *Pedro*. Castillo de pureza a donde no pueden entrar los vicios.

Un caso interesante, por la multiplicidad de "apariencias", lo ofrece el *Coloquio quinto*, el de los siete fuertes. Es posible que aquí, como en el *Coloquio dieciséis*, hubiera habido dos carros cercando un tablado. Uno de ellos dispuesto para la aparición sucesiva de siete fuertes, cada uno con su puerta y una imagen, quizá pintada, que indicara el carácter sacramental del fuerte en cuestión. El otro carro podría ser empleado para la aparición del "Valle del Mundano placer, adonde ha de estar una casa colgada como en el aire" (I, 161).

El *Coloquio séptimo* es especialmente atractivo. Las acotaciones no sólo se reducen al mínimo, sino que escasean. No hay indicaciones sobre el decorado. El diálogo y la acción sugieren un muelle y un barco en escena, el cual abordan los interlocutores mediante una "plancha" a la que se alude un par de veces (I, 207 y 231). La nave, presumiblemente, se hace a la mar en donde azota una tormenta, que en el texto se lleva un buen número de páginas (I, 220 a 226).

Dentro de este grupo de piezas mencionaré por último el *Coloquio once*. La pieza lleva a escena la parábola de la viña y los labradores. El espacio escénico podría haber estado dividido en dos secciones, una que representa la viña, con la torre, el lagar y el seto; y la otra vacía, en donde tienen lugar las escenas del padre y los mensajeros, y *Discreción* y *Saber*. Al final de la pieza, dentro del lagar, ocurre una transformación maravillosa: "*Ábrese el Lagar y aparece Cristo crucificado*." (II, 91).

En algunos otros coloquios la evidencia de carros con "apariencias" se reduce, aunque no la del decorado mismo, al que se alude claramente en los Coloquios *Octavo* y *Nono*. Sin embargo, en estos casos bien podría tratarse de sencillos decorados simbólicos o telones y tramoya, lo cual destinaría ambos coloquios a representaciones en interiores que facilitarían la instalación y el empleo de maquinaria.

Los Coloquios *Doce* y *Trece* se encuentran también en el caso anterior, sólo que en ellos el escenario es mucho más simple. El *Coloquio doce* resulta enigmático en cuanto al decorado, pues la última escena representa a un soldado difunto y a un ángel dialogando con la *Muerte*. Del diálogo podría deducirse que la escena se lleva a cabo en el "cielo" (II, 108-109), pero ninguna instrucción escénica lo consigna. El *Coloquio trece* menciona una choza (II, 132) por cuya puerta salen varios personajes. Este requerimiento podría llevarse a efecto, como antes he dicho, mediante decorados simbólicos o telones. El análisis del resto de los coloquios (II, IV, X, XIV, XV) no da indicios de decorado.

Como antes he señalado, un gran número de piezas posee un medio, un soporte, que ayuda a la exégesis de la exposición doctrinal. El soporte posibilita el empleo de un decorado, congruente con el soporte, que materialice, teatralmente, de manera simbólica, la idea abstracta de la doctrina. Esta materialización, la mayor parte de las veces, representa la concreción del sitio maravilloso que se ofrece al hombre como culminación de una vida virtuosa. Cuando el ser humano, o alguna de sus facultades, cumplen con las exigencias de la doctrina, el protagonista en escena entra, físicamente, al sitio prometido. En otros casos, cuando el ser humano no es sino espectador de la pieza, las potencias del alma, en su lugar, asisten al prodigio de poder presenciar una manifestación de lo sagrado.

En todo caso las piezas incluyen "apariencias", a excepción del *Coloquio trece* -aquí lo maravilloso está en el vestuario-, que materializan el milagro, lo portentoso al alcance de la mano del hombre, o fuera de su esfera, en tanto éste, como insisten los *Coloquios*, no se corrija.

De este modo, las "apariencias" en el plano de la representación cumplen con un papel básico en la intención educativa de la pieza, pues tienen la función de "hacer ver" a lo que se puede aspirar. Al mismo tiempo están íntimamente ligadas al texto que las

acompaña en escena, de modo que forman una unidad indisoluble. El texto se encarga de delinear perfectamente el sentido de la imagen, temeroso quizá de la libertad interpretativa que pueda desatar la "apariencia" -o cualquier objeto que se introduzca en escena, como veremos más adelante.

Acaso un ejemplo baste para ilustrar lo que vengo diciendo. En el *Coloquio octavo*, *Ley Natural* y *Buen Intento* buscan con entusiasmo a Dios. Un *Ángel* los detiene en su camino y convencido de la buena intención de ambas entidades da pie a la aparición del "Juez de Testamentos" (el texto se refiere, como señala, al *Apocalipsis*, 1: 12-20).

Aquí se ha de aparecer aquella figura que vio San Juan en su Apocalipsis. El Juez con la espada en la boca, y las demás insignias que aquella figura suele tener. Caen en el suelo el Buen Intento y Ley Natural. (I, 235)

Acto seguido, el ángel se ofrece a explicar todas las insignias de la figura: la espada en la boca, las siete estrellas, el cinto, las letras, las velas.

Cada imagen, cada alegoría -interlocutor, objeto, o vestuario incluso-, en tanto entra a escena, es analizada y descrita de acuerdo con la esencia y el sentido en que debe ser entendida por el espectador. De esta manera, las "apariencias" no son algo que adorna un espacio, son un medio de hacer accesible el mensaje de la pieza, de materializar la abstracción y hacerla viva. Palabra y decorado se entrelazan, se vuelven dependientes uno del otro dando fuerza, en este caso, a la doctrina. De esa unión nace precisamente una de las raíces de la representación teatral.

Cuatro. Accesorios

Veamos ahora lo que se refiere a la utilería. En la obra dramática de Eslava, llama la atención el que cualquier accesorio introducido a escena -el cual es, por lo general,

acotado puntualmente-, se convierta en el motivo sobre el cual abundarán un buen número de versos. El objeto, en estas circunstancias, debe corresponder a la explicación, como la explicación al objeto. No se trata aquí de la descripción física del accesorio en cuestión, sino del develamiento de su significado simbólico, que a fin de cuentas es el que importa en la pieza.

Los *Coloquios*, por otra parte, no suelen atiborrar la escena de elementos. Hay sólo los necesarios para contribuir a la exposición del mensaje doctrinal bien delimitado y absoluto. Precisamente por ello, y con ello, al espectador le debe quedar muy claro lo que el accesorio implica. Aunque la gran mayoría de los coloquios ofrecen ejemplos sobre el caso, elijo uno del *Coloquio primero*, y uno del *Coloquio dieciséis* que presentan cada uno de los distintos matices en la apreciación de un objeto simbólico.

En el *Coloquio primero*, como he señalado, el *Hombre* "caballero en el caballo de su sensualidad", entra en escena montado sobre el animal, lujosamente ataviado, pero "con el freno de la razón caído", dice la acotación (I, 34). No bien termina de entrar el hombre, y de expresar la alegría que siente por la libertad de que cree disfrutar, cuando *Favor Divino*, aterrorizado, lo detiene y lo amonesta por cabalgar como lo hace:

Favor.

[...] Hombre ¿para do caminas?

Hombre

Donde mi caballo quiere.

Favor.

Dirá quien esto te oyere

que eres loco y desatinas

si tú vas por donde él quiere.

Vuelve en ti, vuelve y repara.

¿Así vas de esta manera

en aquesta bestia fiera?
Cierto que te despeñara
si Dios no te socorriera.

Hombre.

¿Donde va mi voluntad?

Favor.

Camino de perdición,
porque vas sin atención
sobre tu sensualidad
y sin freno de razón.

Hombre.

Mírelo, que freno tiene.

Favor.

Tiéndelo desconcertado.

Hombre.

¿Quién hizo aqueso?

Favor.

El pecado.

Concertarlo te conviene
viviendo con más cuidado.

Desciende de ese caballo. (I, 34-35).

El *Hombre* sujeto a la voluntad de la jerarquía moral superior que le ordena, efectivamente desciende del caballo y hace aquello que le pide *Favor*. Mediante esta escena el espectador ha asociado el caballo con la voluntad del *Hombre* y sabe que ésta debe ser guiada por el entendimiento. En la siguiente escena, *Descuido*, criado del hombre, entra buscando a su amo. Para *Descuido* un caballo es un caballo, y no hay más que montarlo y correr subido en su lomo. Entre otras preguntas, *Descuido* inquiera al *Hombre* acerca del caballo:

Diga ¿es hijo del borracho?
¿O es de casta del zarquillo?
¿Corre bien o corre gacho? (I, 37)

El caballo ha adquirido un significado preciso dentro del mundo de la pieza y, a pesar de las ideas "realistas" de *Descuido*, es ya imposible separarlo de la significación simbólica inicial, particularmente si estas vienen de la boca de un "vicio".

En el *Coloquio dieciséis*, "Buen Celo viene a buscar el arco divino que defienda la caza de Dios, y ofenda a los cazadores infernales [...]" (II, 260). Lo recibe *Justicia* en la puerta del sacramento del matrimonio. En relación con este sacramento, cuyo cumplimiento exige, la encarnación de la virtud explica:

Justicia y Misericordia
es un arco en los casados,
de dos brazos, abrazados
con cuerda de la concordia
con que están por Dios ligados. (II, 262).

Para extenderse después, a lo largo de la escena, con la alegoría de Dios, significado en el arco. Veamos un fragmento:

Pues, Celo, yo quiero daros
un arco de tal hechura,
con flecha tan fuerte y dura,
que con velarla y velaros
tengáis la caza segura.
Fue ganado en vencimiento

con despojos y trofeos;
no quiero andar por rodeos,
fue este arco el cumplimiento
de todos nuestros deseos. (II, 263).

Más adelante, el arco, referido a Dios, es "arco de acero" (II, 263), "arco de perfección" (II, 264), "arco de Jesús, arco del cielo y de luz" (II, 265). Una vez establecido el sentido recto del arco, viene la contraparte en boca de la *Princesa Carnal*:

Cojín. Carne mía, ¿arco tomas ahora? ¿Qué arco es éste?

Carnal. El del dios Cupido, que me lo envió por gran cosa; y más hago yo con un volver de ojos que el arco y flechas que me ha enviado.

Cojín. ¿Qué saetas llevas?

Carnal. No las de Amor, que ya las damas no sienten esta herida; ya no vale Cupido, si no el eco de este nombre, que es *pido*, que quita el *cu*, queda el *pido*: esto las atrae.

Príncipe. Penetrante solía ser el arpón del Bien Querer.

Carnal. Y ahora lo es más, yendo untado con la yerba del Interés, y con la salsilla amorosa, suavemente mata. (II, 271)

Aquí, el mismo objeto, como en el caso del *Coloquio primero*, recibe dos interpretaciones distintas. Eslava, generalmente, es cuidadoso al proponer en primera instancia el significado del objeto dentro de la línea del discurso religioso dominante.

Cuando *Carnal* habla de su arco, el arma adopta una variante relativa, pues como he dicho, el discurso del mal está sujeto a la perspectiva del bien sobre el mal. El arco hiere para despertar el pecado, según declara *Carnal*. Es el hombre, por tanto, quien debe estar pendiente del mundo que lo rodea para encontrar en él, el modo en que Dios le habla. El arco al que alude *Justicia* sirve para defensa y ataque en contra del demonio; el

arco manejado por *Carnal* es un arma ofensiva que tiene como finalidad destruir al ser humano.

Muchos otros accesorios son llevados a escena por las figuras alegóricas, aunque no todos tienen el desarrollo que hemos visto. Por lo común, es el "Simple" quien inquiere sobre el objeto que atrae su mirada. En ocasiones, el elemento mismo está cargado ya de una significación simbólica, la cual el interlocutor desarrolla, religiosamente, en escena, agobiado por las preguntas de la parte cómica. Como en el caso del corazón que lleva *Nueva España* en el *Coloquio tercero*:

Por ser amor quien lo inflama
frío no lo mortifica,
que el amor lo fortifica
y en virtud de lo que ama
se renueva y vivifica. (I, 111).

El objeto y el texto que lo describe se convierten en dos manifestaciones distintas, en cuanto a su forma y materiales, de una y la misma idea desarrollada a la vista del público. De cierta manera, en el plano de la representación, el objeto permite que el discurso siga adelante. El texto, por su lado, circunscribe la significación idónea del objeto y señala al público la línea de pensamiento por donde conducirse.

Cinco. Movimiento y posiciones en la escena

En un mundo en donde lo que se presenta a la mirada está altamente codificado, materializa la abstracción doctrinal y la palabra orienta al público para que guíe su interpretación de lo que ve en escena, podría suponerse que los desplazamientos y posiciones de los actores sobre el escenario siguieran ciertas pautas que contribuyeran a clarificar el significado del simbolismo de la escena.

Flecniaoska, basado en el estudio del diálogo y acotaciones de los autos, así como de documentos referentes a los mismos y en la revisión de la iconografía de la época, sugiere que el escenario del auto tiene cuatro áreas principales. Cada una con un significado del cual podría echarse mano en la representación: arriba, abajo y derecha e izquierda del actor. Lo alto implicaba lo divino; la derecha lo amado por Dios: lo positivo; lo bajo: el sitio de los pecados y los vicios; la izquierda: lo maligno, lo negativo.⁴¹ No se trata, como señala el investigador, de un empleo riguroso y verificable en todas y cada una de las piezas, sino de un sistema que, en ocasiones, se puede emplear para concretar lo abstracto, y llevar así la abstracción hacia formas más simples y aprehensibles.⁴²

En los *Coloquios* de Eslava se pueden encontrar indicios de desplazamiento y/o posiciones que sugieren un movimiento escénico significativo en las piezas. Veamos algunos ejemplos. Las virtudes, en el *Coloquio tercero*, se aprestan para asistir a los desposorios de *Pedro*. En todo momento, cuando éstas se dirigen al sitio en donde el novio se prepara lo hacen directamente sin interrupciones de objetivo, sin dudas. El desplazamiento de las virtudes contrasta fuertemente con el de *Adulación* y *Vanagloria*, los vicios. Ellos, que se enteran del festejo a espaldas de los organizadores, deciden ir, pero se esconden, oscilan en el camino. Su desplazamiento es vacilante, se interrumpe. Esto conforma, de cierta manera, la imagen visual de la perdición que encarnan y a la que se encaminan: morir despedazados por las mandíbulas de dos perros que habitan en el alcázar (I, 120).

En el *Coloquio primero*, *Favor* ha pedido al *Hombre* que se aleje de *Descuido*. Sin embargo, en el segundo encuentro que tienen estos dos últimos personajes, el *Hombre* pide a su criado *Descuido* que vaya delante de él en el camino. Acto seguido, el *Hombre*

⁴¹ Flecniaoska, 1961: 139-140.

⁴² Flecniaoska, 1961: 139-140.

sucumbe ante la tentación de *Engaño* y *Malicia*, quienes no se acercan directamente a él, antes bien, lo llaman para que sea él con su propio pie, quien se aproxime al pecado.

En lo que se refiere a la posición privilegiada de lo alto, esta parece ir, generalmente en conjunto con la contraparte: abajo, que puede implicar la caída del vicio o, simplemente, la vida terrenal, la cual, está en gran desventaja respecto del reino de Dios.

Volvamos al *Coloquio Tercero*. *Adulación* y *Vanagloria* llegan al alcázar de *Pedro*, nadie los espera, espían por la puerta, llaman. Las virtudes se asoman por las ventanas, desde ahí sostienen una batalla verbal con los vicios. Los sitios físicos que estos últimos ocupan en relación con las virtudes, subraya la distancia y la superioridad moral de las virtudes. Esto los separa y condena, a través de un orden jerárquico que va de arriba a abajo y que se reproduce en la línea visual adoptada en este momento en escena. La lucha termina cuando los habitantes del alcázar sueltan a dos perros que hieren de muerte a los vicios. Éstos, humillados a una muerte pública, yacen mutilados sobre el escenario, mientras *Pedro* se une en matrimonio con la *Iglesia*.

Una escena similar es la que apunta la acotación ya comentada del *Coloquio dieciséis*: "*Rendidos los Vicios, les atan las manos las Virtudes, y así presos y quitada la presa, los llevan ante un carro triunfal [...]*" (II, 281). Aunque no se indica el sitio que ocupan los vicios, es claro que el cuadro insiste, en degradar el pecado y a hacerlo presente en la escena del triunfo de la virtud.

En general, en los *Coloquios* aun cuando las fuerzas del bien salen victoriosas en su lucha contra el mal, no es común que los seres malignos sean avergonzados físicamente en escena. En el desarrollo de la pieza el hombre comprende cual debe ser su pelea y rectifica el camino hacia la penitencia y la salvación. Este hecho, elimina, momentáneamente la sujeción a la perdición, pero no se deshace del mal que siempre

acecha, que nunca es verdaderamente destruido, y sólo puede ser evitado de manera total una vez que el hombre ha muerto y disfruta del reino de Dios. El mal se puede ahuyentar, esporádicamente, en tanto el hombre siga los preceptos de la Iglesia.

El caso del *Coloquio tercero* es singular pues fue el dedicado a la consagración del arzobispo Pedro Moya de Contreras. Éste aparece simbólicamente en escena y sus virtudes se exaltan a lo largo de toda la pieza. La cercenación de los vicios adquiere, aquí, un carácter único, pues los vicios intentan desviar del camino correcto a la figura consagrada. Al ser eliminados totalmente, se supone que no podrán actuar sobre el futuro rector de la vida religiosa novohispana. El propósito moral de las piezas se confirma con las soluciones que propone para el tratamiento de los seres que atentan contra el alma humana. En tanto se lucha es posible apartarse del mal, pero el mal está ahí, pendiente de la debilidad humana para aprovecharse de ella y ganar al hombre para sí. Una y otra vez, los *Coloquios* intentan fortalecer la conducta del hombre, le enseñan, alegóricamente, a defenderse, pero no pretenden que el pecado quede destruido.

Como se ha dicho, la muerte en la virtud aparece como la forma suprema de lograr el bien por el que se trabaja en la vida. Es, en consecuencia, el sitio más alto, y ese lugar es, simbólicamente, el cielo. El soldado muerto del *Coloquio doce*, una vez que ha llegado al cielo, puede contemplar al mundo y a Dios:

Difunto.

¡Qué campo tan saludable!

¡Qué fragancia dan las flores!

¡Qué cosa tan admirable

se pierden los pecadores

por el mundo miserable!

[...]

Ángel.

Servicios de criatura
paga Dios como Criador;
subiendo por el altura
podrás mirar a sabor
la terrena compostura.
Mira el esférico centro,
mira el mar con el profundo,
pon la vista al dulce encuentro;
en fin, verás todo el mundo
con lo que contiene dentro.(II, 108-109).

La "altura" privilegiada, al combinarse con la ubicación a la derecha de Cristo, confirma la valía de la persona que ocupa este sitio, como vemos en el *Coloquio octavo*: "Sale la *Ley de Gracia* vestida con ropas doradas y cetro y corona, como reina. Siéntase a la diestra del Juez [...]" (II, 241).

El diálogo describe y define el valor de la imagen y el lugar en donde se coloca:

Ángel.

En la diestra más honrosa
esté la reina sentada,
vestida ropa dorada,
con variedad muy hermosa
de todas partes cercada.

Ley de Gracia.

Siéntame tu Majestad
do el cielo y tierra me vea,
esto conviene que sea
mostrando la claridad

del sol que me hermosea.

Ley Vieja.

Es hija de sus entrañas

la Ley que a su diestra puso,

y por eso la recuso. (I, 242).

A través del análisis de algunas características de lo que he llamado el soporte, y de elementos como el decorado, los accesorios y ciertas posiciones de los sujetos en escena, en el conjunto de los *Coloquios* de González de Eslava, he querido mostrar los recursos de la representación teatral y algunas de las relaciones que guarda el texto dramático con ellos en la representación teatral. Las piezas revelan el contacto entre texto y representación escénica en una relación coherente y necesaria dirigida a exponer un conjunto de ideas doctrinales, sin que se pierda la calidad del espectáculo.

Hemos visto que mientras se puede hablar con cierta seguridad de algunos elementos y el modo en que se realizan en el texto y la representación, hay otros menos asibles, aunque no menos importantes. La manera de ser de los *Coloquios* apunta hacia pautas generales originadas por un género dramático preciso. La tarea del coloquio no radica en salirse de ellas, sino en realizarse con los elementos que permite el conjunto. Cada pieza posee sus particularidades, pero es coherente con los recursos de la creatividad del autor -consciente del arte escénico de su momento-, lo que es decir, el coloquio se atiene a una línea de la escritura para escena de su tiempo, apegada a sus propias posibilidades de representación teatral.

Seis. Conclusiones

1. El soporte en donde se monta el sermón religioso suele proveer de los medios que hagan posible la concreción de la idea doctrinal. La habilidad del poeta radicará en la

elección del soporte adecuado que le de acceso a un lenguaje y a un medio idóneos, al mismo tiempo que sean del dominio del público y, en lo posible, formen parte de la experiencia cotidiana. El soporte cumple con una doble función: sirve para hacer concreto lo abstracto, al ser concreto facilita la plástica de la escena. El soporte se vuelve acicate de la imaginación poética que puede convertir cualquier oficio, cualquier actividad o suceso en motivo de reflexión religiosa.

El soporte, asimismo, origina buena parte del movimiento en escena, provee del elemento que será vital para la representación teatral, en el plano espectacular. No se trata aquí de aislar soporte de exposición doctrinal. En las piezas de Eslava, el soporte está entrelazado con el mensaje religioso, de tal manera que forman una unidad y ambos apuntan a la exposición de una idea. El soporte proporciona variedad a ideas religiosas monolíticas, que se extienden así a distintas esferas de la vida cotidiana. Este soporte concreto genera en escena acciones y representaciones visuales que forman parte del atractivo que tiene el coloquio como género espectacular, como pieza de teatro.

2. De acuerdo con los documentos revisados (*Coloquios* de González de Eslava, Actas del Cabildo de la Ciudad de México y los estudios de Schilling⁴³) la evidencia sobre la construcción y empleo de carros para las representaciones del día de Corpus no es abundante, pero sí suficiente para comprobar que las representaciones incluían carros en la producción escénica. El análisis de las piezas de Eslava sugiere que, por lo menos, once coloquios requieren de decorado. Si tomamos en cuenta que el carro era lo común para introducir algún tipo de elemento escenográfico en las representaciones de Corpus, podemos suponer que se echó mano de ellos en los *Coloquios* de Eslava. Sabemos que en México fue común que el espacio de la representación fuera sólo un tablado con decorados sobre la escena, como parece que fue usual también en las prácticas escénicas de la época en la península. En todo caso importa constatar la presencia de elementos decorativos con funciones precisas en el conjunto de la representación.

⁴³ Actas de Cabildo de las Ciudades de México y de Puebla. Schilling, 1958.

3. El espacio escénico que proporciona el decorado, las "apariencias", da oportunidad de hacer entrar lo maravilloso, desde el punto de vista cristiano, a la escena. Es la materialización de elementos divinos o extraordinarios. Estos recursos dan movilidad y prestan atractivo a la escena. Contribuyen al "movimiento externo", aquel que no proviene de la estructura de la pieza en un sentido estricto, sino del soporte empleado. Este aspecto de la representación se suma al resto de los signos en escena para mantener la atención del público.

4. Las obras de teatro de González de Eslava, como mucho del teatro religioso del periodo que nos ocupa, tienden a materializar, a hacer concreta una abstracción de tipo religioso, doctrinal. Los elementos de la escena hacen visible la abstracción. Si la pieza incluye personajes alegóricos, éstos, deben ser fácilmente identificables. Han de llevar objetos que los caractericen, que no permitan que el espectador se pierda entre la multitud de vicios, virtudes, estados del alma, ideas. Generalmente, cada personaje alegórico lleva un accesorio o viste de tal modo, que lo distinguirá de otros personajes que aparecen en la escena. Los accesorios, como el decorado, permiten concretar ideas y están íntimamente unidos al texto dramático que explica el significado de textos e imágenes, señala la vía de la interpretación y privilegia, cuando aparece más de un sentido, aquel que se inscribe dentro de la ortodoxia religiosa.

5. Hacer concreto lo abstracto tiene que ver con la elección del soporte, y de aquí, con la apariencia del decorado, con los accesorios y el vestuario y, posiblemente, con la disposición del movimiento y las posiciones de los actores en escena. En las piezas de González de Eslava, hay señales que sugieren un diseño en la colocación y el movimiento de los interlocutores que permiten considerar el esquema: arriba, derecha:

positivo; abajo, izquierda: negativo. No se puede afirmar que esto haya sido lo común en la puesta en escena, pero presenta una posibilidad de composición escénica que apunta la concreción de las ideas.

Capítulo VI. El teatro jesuita

Como sabemos, la orden jesuita llegó a la Ciudad de México en septiembre de 1572 con un moderno programa de educación humanística destinado, principalmente, a los jóvenes de la clase acomodada que incluía, entre otros asuntos importantes, la enseñanza del latín y, como ejercicio del aprendizaje, la elaboración de textos dramáticos -según normas de la preceptiva del teatro culto-,¹ así como la representación teatral de los mismos.² La orden de los jesuitas fue una de las últimas órdenes religiosas en entrar al territorio de Nueva España en el siglo XVI.³ El teatro que profesores y estudiantes escribieron, y que los estudiantes representaron bajo la guía de los maestros, se encuentra entre las últimas manifestaciones teatrales de fines del siglo XVI -después de las del teatro misionero y criollo.⁴ Teatro que conviviría con el criollo profesional y con el cortesano por lo menos todavía en la primera mitad del siglo XVII.

El teatro jesuítico, a diferencia del primer teatro americano, el de la orden franciscana, estaba lejos del propósito evangelizador del teatro de los mendicantes y apartado de los objetivos del teatro profesional.⁵ Como arriba he señalado, la escritura

¹ En cuanto a la norma culta de este teatro, Mariscal dice, al referirse a la tragedia de *El triunfo de los santos*: "[...] es una obra que se apega a los rígidos cánones fijados por los jesuitas, no sólo en la práctica, sino en manuales preparados por ellos a este efecto." (Mariscal, 1990: 97).

² Sobre los objetivos de la orden jesuita señala Beatriz Mariscal: "La llegada de los jesuitas a la Nueva España el 9 de septiembre de 1572, casi cincuenta años después de los franciscanos y de los dominicos (1523 y 1526 respectivamente) y cuarenta años después de los agustinos (1532), cuando ya esas órdenes habían consolidado su presencia a través de la labor misionera entre los indios y de su participación en las diversas tareas educativas y administrativas del aparato religioso y político de la Colonia, no respondía a los propósitos evangelizadores que habían traído a las órdenes mendicantes -si bien ese propósito no podía estar ausente de su desempeño general- sino que había sido propuesta por las élites novohispanas interesadas en proporcionar a sus hijos la educación que habría de prepararlos para el liderazgo que les correspondía ejercer en el Nuevo Mundo; una educación de corte humanista en la que habían destacado los colegios de la Compañía de Jesús." (1999: 51).

³ Después de los jesuitas, los carmelitas llegaron oficialmente a Nueva España el 27 de septiembre de 1585 y entraron a la Ciudad de México el 17 de noviembre del mismo año, véase Victoria Moreno, 1966: 65-68. Según Fray Agustín de la Madre de Dios, la entrada a la Ciudad de México fue el 17 de octubre y la fundación y fiestas del primer convento de los Carmelitas Descalzos en México se hizo el 20 de enero de 1586, véase Madre de Dios, 1984: 9.

⁴ Véanse los capítulos IV y V de este trabajo.

⁵ Ordiz Vázquez al distinguir entre el teatro misionero y el teatro de colegio jesuita afirma: "La creación teatral [jesuita] que emana de sus actividades diverge por tanto en su conjunto de forma sustancial de las piezas seráficas; se trata de un teatro culto, elitista, concebido para impresionar a un público letrado e influyente y cimentar la hegemonía de la Orden entre las clases más elevadas." (1989: 21).

y la representación teatral se concebían, en principio, como un modo de enseñar y aprender. Las tareas y los resultados de la formación regular, no obstante, fueron útiles con frecuencia para agasajar a su público, formado por la élite social, política y religiosa del virreinato, así como para concebir textos y representaciones para ocasiones extraordinarias, asunto, este último, que favoreció la conservación de la mayoría de las pocas piezas dramáticas novohispanas de colegio jesuita que conocemos hoy. El fin didáctico que se ha mencionado no fue ajeno a la intención ideológica ni a la política. Textos, representaciones y fiestas se emplearon para contribuir en la definición del sitio de la orden, su jerarquía en relación con el resto de las comunidades religiosas, la altura de su posición política y social ligada a la aristocracia y a las esferas del poder.⁶

Tanto la escritura dramática como la representación teatral, como se ha indicado, tenían, en principio, un fin eminentemente didáctico: el ejercicio para el dominio del latín y el español en lo oral y lo escrito, lo que incluía: la comprensión, la traducción, la composición literaria y el desarrollo de un "estilo propio", según palabras de Pérez de Rivas.⁷ En la enseñanza y el aprendizaje sobre la oralidad y la escritura, y a un lado de los ejercicios sobre la elocuencia, el teatro apoyaba y aportaba para desarrollar en los jóvenes estudiantes el dominio de la voz y la actitud, las habilidades en el control y empleo del ademán y el gesto, el desplazamiento del cuerpo, y la capacidad, mediante estos recursos, para suscitar virtudes, a través de las emociones, en el escucha o en el espectador.⁸

⁶ Veamos, por ejemplo, sobre este tema, las declaraciones de Andrés Pérez de Rivas, importante figura dentro de Compañía de Jesús en México, en la primera mitad del siglo XVII: "Consiguieron, por la misericordia de Dios, felicísimamente en la juventud mexicana, nobilísimos y preciosos frutos luego que se ocupó en el ejercicio de las letras, porque en los estudiantes que comenzaron á cursar nuestras Escuelas, se echó de ver tal aprovechamiento y se lucía tanto la diligencia de discípulos y maestros, que dentro de muy breve tiempo, los que habían entrado con muy cortos principios de gramática, ya componían elegantes declinaciones y composiciones poéticas, que merecían recitarse en público. Y era tal el gusto de la república en ver ya tan aprovechados sus hijos en letras, que cuando había ejercicios de ellas, concurría lo más florido de ella á honrarlos, y hallándose presentes los más nobles de la ciudad, y lo que más es, y digno de referir aquí, que el mismo Virrey D. Martín Enríquez gustaba de saber cuando había algunos de estos ejercicios, y aunque no muy solemnes, los honraba con su presencia, trayendo consigo algunos señores de la Audiencia Real. Salían todos con notable consuelo de ver tales frutos de los nuevos estudios, y esto era en lo que tocaba á las letras." (1896: I, 64- 65).

⁷ Véase la nota siguiente.

⁸ En las "Constituciones" de San Ignacio de Loyola (1491-1556) -fundador de la Compañía de Jesús (confirmada en 1540 por la bula *Regimini militantis Ecclesiae*), beatificado por Paulo V en 1609 y canonizado

Al acercarnos al desarrollo del teatro en el ámbito de la educación jesuita en Europa, destaca la voluntad de la orden por crear espectáculos escénicos de enorme riqueza visual, de espíritu renacentista, gracias a un aparato escénico deslumbrante en donde se hacían fuertes inversiones en los decorados, los trajes, la tramoya, la música, las luces y todo aquel aspecto que contribuyera al lujo y lo maravilloso del hecho escénico que impresionara los sentidos del espectador.⁹ De este aparato, en general, en

en 1622 por Gregorio XV-, en lo referente a los actos públicos, en tareas que acercan el ejercicio escolar al hecho teatral se podría señalar una de las normas del capítulo 16 "De lo que toca a buenas costumbres": "3. También habrá cada semana (como se dixo de los colegios) una declamación de alguno de los Studentes, de cosas que den edificación a los que oyen y los combiden a desear aumento en toda puridad y virtud, porque no solamente se exercite el stilo, pero aun se ayuden las costumbres [B]. Y todos los que entienden latín deberán hallarse presentes. B. Aunque más comúnmente sea de la primera clase el que ha de hacer esta declamación, ahora sea de los Scolares de la Compañía, ahora de los que vienen de fuera, podría a veces alguno otro que pareciese al Rector, hacerla o pronunciar la que otro hiciese. Pero por ser cosa pública, debrá ser tal que se juzgue no será indigna de tal lugar por quienquiera que se pronuncie." (Loyola, 1963: 516). Pérez de Rivas recoge los planteamientos de San Ignacio e indica las virtudes de este modo de enseñanza y aprendizaje de la siguiente manera: "Viniendo ahora á los ejercicios que en los menores se practican [...], y aunque la edad de los que oyen gramática, humanidades y retórica siempre es más tierna y nueva, y su capacidad aún no está ejercitada, pero cultivándola, da esperanzas y promete grandes frutos, que es lo que alienta á nuestros Maestros para trabajar en adelantar con varios ejercicios proporcionados á esta edad, no perdonando medios que pueden ayudarlos y algunos particulares que inventa el celo santo de religiosos, á quienes el amor de Cristo y de los prójimos alienta á trabajar en este ministerio. Procuran que en ocasiones de celebridades ó fiestas se reciten y representen por estudiantes de menor edad varios coloquios literarios; unos, todos latinos, otros, entreverados de la lengua latina con la española, de que se siguen muchos y provechosos frutos. El primero, despertarse con este ejercicio á hablar con estilo propio y lenguaje no sólo latino, sino también español y materno. Segundo, el acostumbrarse á entender y romancear el latín. Tercero, el desenvolverse estos niños para hablar después cuando mayores, en cátedras y púlpitos, perdiendo el temor y encogimiento natural de hablar en público y en grandes concursos de oyentes. Lo cuarto, facilitarse con este ejercicio los entendimientos para hacer varias composiciones, así latinas como españolas, de honra y provecho en varios, y muy honestas ocasiones de celebridades de fiestas santas, como lo son los fines á que tales ejercicios en nuestras escuelas se ordenan. Y son muchas las oraciones panegíricas que entre año ó fiestas de santos, y principalmente á honra de la Virgen Santísima y su Hijo Sacramentado tienen recitadas en público estos jóvenes, á que han acompañado muchas veces premios repartidos á los que en todos estos ejercicios honestísimos se han aventajado, y de todos ellos ha habido y hay mucha práctica en nuestras escuelas de la Compañía de Jesús mexicanas, de que se han cogido los grandes frutos que quedan referidos y se pudieran decir muchos más. Y no es mucho ver este dichoso logro en las letras, cuando con ellas se enseña y junta la virtud, porque dulcísimo y estrechísimo es el abrazo y enlace que entre sí dan esas honestísimas hermanas y las potencias del entendimiento y de la voluntad cuando se unen y abrazan entre sí, como por la misericordia divina felicísimamente se han hermanado en nuestras escuelas de la muy ilustre ciudad de México." (1896: I, 98-99).

⁹ Sobre este asunto han escrito, en mayor o menor medida, muchos de los estudiosos del teatro jesuita en México. Veamos algunas opiniones referentes al tema: En la introducción a su edición de 1941 del *Triunfo de los santos* Harvey Leroy Johnson señala: "Encouraged by the favorable and enthusiastic reception of the school pieces, the expenditure for scenic properties gradually became more lavish." (1941: 7). Años después, Gómez Robledo afirma: "En las crónicas jesuitas de los siglos XVI y XVII, aparece siempre como parte principalísima del teatro, el lujo de los trajes, las sedas, los brocados, y las piedras preciosas, junto con el aparato escénico." (1954: 23). A esta cuestión, Gómez Robledo dedica en su libro (1954) un apartado de título "El esplendor teatral" (22-24), en el cual se apoya Rojas Garcidueñas para la segunda edición de su *El teatro de Nueva España en el siglo XVI* (1973: 78-79). Antes, Rojas Garcidueñas, en la primera edición de su

el dominio hispánico, dan fe los informes rendidos a las autoridades por los responsables de los colegios, así como las didascalias de los mismos textos dramáticos españoles que se conservan.

obra, en 1935, apunta. "Todas estas piezas fueron siempre muy celebradas por su calidad y la propiedad y lujo con que se representaban [...]" (65). Quiñones Melgoza alude a la influencia italiana en la concepción del teatro jesuita y señala: "En esos momentos en que Italia se preocupaba más por la dramaturgia, esto es, por el aspecto externo que se maneja en una obra teatral: escenario, vestuario, adornos, dirección, etcétera, que por el aspecto interno del drama en el desarrollo de la acción, en la trama y en el manejo psicológico de los personajes [...]. Por eso el esplendor del teatro italiano del Renacimiento será un esplendor escenográfico y nunca dramático." (1992: 16), y añade: "El *Triunfo de los santos* más que drama fue retórica y elocuencia teologal y brillante derroche escénico." (1992:18). Frost quien en su libro de 1992, se dedica al teatro jesuita del XVII, apunta: "A todo este despliegue de refinamiento [la música y la danza] han de añadirse aún la decoración, el vestuario, los efectos escénicos y la complicada tramoya que distinguieron al teatro de los jesuitas." (19). En la introducción a la segunda edición de la *Carta del Padre Pedro de Morales*, Beatriz Mariscal Hay señala, en relación con la representación de la *Tragedia*....: "[...] pero el fin último de la representación era mover al público a comportamientos que convenían a la Compañía de Jesús, lo que se buscaba por medio de una teatralidad efectiva: lo más importante fue la representación misma. Más allá de los conceptos que se manejan, en los parlamentos se buscaba atraer la voluntad del público a través de los sentidos, según la más pura tradición ignaciana. El colorido y el lujo de los trajes, los bailes, las melodiosas recitaciones en metros populares al final de cada acto, la inclusión de vistosos personajes alegóricos que daban sustancia a ideas y conceptos abstractos venían a constituir eficientes sistemas de reiteración visual de los dogmas o prácticas religiosas que se quería propugnar por medio del espectáculo teatral." (2000: xxxiii). Sobre este aspecto, Menéndez Peláez expresa: "La riqueza escenográfica es uno de los elementos por los que el teatro escolar, particularmente entre los jesuitas, se singulariza en la escena del teatro del Siglo de Oro. Desde las primeras representaciones a mediados del siglo XVI el teatro jesuítico minó con celo todo lo relacionado con la representación [...]. La suntuosidad y magnificencia escénica es práctica habitual, una característica que no es ajena a la impronta con que Ignacio de Loyola impregnó a sus *Ejercicios espirituales* [...]." (2003: I, 602-603). Como vemos en los textos de Mariscal Hay y Menéndez Peláez, se insiste en la influencia que pudieron ejercer los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio en la tarea de impresionar los sentidos, y en la opulencia de la representación teatral, idea que comparte Frost, apoyada en René Füllop-Miller a quien cita: "[...] en manera totalmente inconfundible corresponden tendencia, argumento, dramaturgia y puesta en escena del teatro jesuita a la dramática de infierno y pasión pintada por Ignacio en los *Ejercicios*. Parece que los dramaturgos y directores de escena de este teatro, a sabiendas, hayan llevado a la escena real, con ayuda de decoraciones impresionantes, trajes y maquinaria, todo lo que Ignacio buscó despertar en la fantasía de sus discípulos con evidencia sensual." (1992: 16). En los *Ejercicios espirituales*, San Ignacio, insiste, entre otros asuntos, en el principio de la "contemplación" para lograr la pureza del alma y el amor de Cristo. Para ello, una de las tareas que debe realizar el individuo es el empleo y la agudización de su imaginación y de todos sus sentidos corporales. Mediante la vista debe ver los lugares corpóreos que lo acerquen a los objetivos que persigue, pero sobre todo privilegiar el uso, de manera permanente, de la "vista imaginativa" que le permita experimentar vivamente, entre otros sentimientos, el dolor que trae consigo el pecado para él y sus semejantes y lo aleja de Dios. La "vista imaginativa" que sugiere San Ignacio para el ejercitante, debe recorrer con enorme detenimiento casi todos los pasajes de la vida de Jesús y los horrores del infierno a que lo conduce el pecado, esta vía puede llevar al penitente a la "contemplación". San Ignacio nunca sugiere la observación de imágenes religiosas, visuales y reales, como la vía para alcanzar la contemplación, sino, en todo caso la lectura de textos edificantes. Sin embargo, entre las 18 normas, en la especie de epílogo de los *Ejercicios*... titulado "Para el sentido verdadero que en la Iglesia Militante debemos tener, se guarden las reglas siguientes", se menciona una que está directamente relacionada con la devoción a las imágenes religiosas, lo que implica la observación de figuras reales: "8a. regla. Alabar ornamentos y edificios de iglesias; asimismo imágenes, y venerarlas según que representan." (Loyola, 1963: 271); y otra que acuerda perfectamente con la gran celebración jesuita para las reliquias de los santos en México en 1578: "6a. regla. Alabar reliquias de santos, haciendo veneración a ellas, y oración a ellos: alabando estaciones, peregrinaciones, indulgencias, perdonanzas, cruzadas y candelas encendidas en las iglesias." (Loyola, 1963: 271).

Normalmente, en Nueva España, las representaciones teatrales tenían lugar con motivo de la inauguración o el cierre de los cursos, aunque no faltaron ocasiones extraordinarias propicias para festejos que incluyeron algunas veces representaciones teatrales.¹⁰ El registro de representaciones teatrales en los distintos colegios jesuitas de Nueva España durante el siglo XVI, arroja el conocimiento de alrededor de 40 noticias sobre actos teatrales entre 1573-74 y 1600,¹¹ y la edición, entre 1941 y 2000, de diez piezas jesuíticas novohispanas.¹²

¹⁰ De entre los muchos motivos extraordinarios para representaciones y fiestas, entre las cuales está la muy importante en la Ciudad de México por la recepción de las reliquias en 1578, mencionemos también lo que señala Pérez de Rivas al hablar del colegio en San Luis Potosí: "El otro Jubileo que tienen concedido las Iglesias de nuestra Compañía y que con grande solemnidad y aplauso se introdujo y entabló en la que vamos hablando de San Luis Potosí, fué el de los tres días de Carnestolendas, estando descubierto el Santísimo Sacramento y celebrándose con mucha solemnidad de música, sermones y pláticas; y algunas veces, en tales puestos como estos, donde anda la gente tan divertida en sus ganancias é intereses temporales, para atraerla con más gusto á los del alma, añade la Compañía á la solemnidad dicha, la representación de algún coloquio devoto de este divino misterio que representan nuestros estudiantes; y todo ayuda para divertir al pueblo de sus profanidades y traerle á la memoria los misterios de nuestra santa fe y los medios para asegurar la salvación de sus almas, de que muchos viven y mueren olvidados." (Pérez de Rivas, 1896: II, 340). Un buen ejemplo de estos coloquios sobre el Santísimo Sacramento pueden ser los editados por Alonso Asenjo (2000). Otro caso podría ser la representación a cargo de estudiantes de colegio jesuita, posiblemente en la catedral de la Ciudad de México, durante las fiestas por la canonización de San Jacinto, en 1597, véase el apéndice 11. "Representaciones jesuíticas", [38].

¹¹ Los registros de obras teatrales del XVI, que incluyen las representaciones teatrales jesuitas, son los de Rojas Garcidueñas (1940), Méndez Plancarte (1942), María y Campos (1959) -quien sigue básicamente a Rojas Garcidueñas y Méndez Plancarte-, Quiñones Melgoza (1982) y Alonso Asenjo (2006). Véase la lista en el apéndice 11: "Representaciones jesuíticas".

¹² Véase el apéndice 12. "Textos jesuitas publicados". José Quiñones Melgoza en relación con la posibilidad de localizar textos de otras obras dramáticas jesuíticas opina: "Creo que no debemos hacernos la ilusión de encontrar, por hallazgos manuscritos, en el teatro novohispano jesuítico muchos ejemplos, como los *diálogos* de Llanos, pues a nadie le interesó jamás, y en este caso a la Compañía menos, guardar o conservar obras que no le darían prestigio en lo futuro. La gran mayoría de las obras teatrales de los jesuitas novohispanos, ya de origen, llevaba una mancha, que era imprescindible hacer desaparecer en sigilo. Veamos en otros asuntillos como se la gastaban los jesuitas, y nadie se extrañara de lo que digo. [...] 'V: R. hizo muy bien en retener las *anuas* de México, y lo mismo haremos acá, por este año, pues aquellos Padres han tenido *tanta simplicidad*; y así *las podrá quemar de manera que no sean vistas de ninguno*'. La mayoría, pues, de las obras teatrales jesuíticas habían burlado revisiones y aun disposiciones concretas de su propia constitución; más, si no era así y penosamente cumplieron los mínimos requisitos, fueron seguramente obras en un latín no muy clásico y de muy dudosa calidad literaria, que en nada iban a beneficiar a la Compañía en general, y menos a la porción novohispana en particular. De allí que no exista abundancia de tales obras que hayan resistido, primero, los azares del tiempo y, segundo, las zozobras que comporta una independencia; los horrores a que arrastra una revolución, y el esfuerzo de un paulatino equilibrio nacional." (Quiñones Melgoza, 1982: XLII-XLIII). Por otra parte, en relación con la importancia concedida al teatro jesuita en lengua española concedida en los últimos años y una revisión crítica a las ediciones que sobre él se han hecho véase Alonso Asenjo, 1999. No obstante la opinión de Quiñones Melgoza, la edición de Alonso Asenjo de la *Tragedia intitulada Ocio de Juan Cigorondo*, (2006) abre la posibilidad de que se hallen inéditas y conservadas en algún archivo más piezas jesuitas de las que imaginamos.

Uno. "Representantes"

En las representaciones, como se ha dicho, actuaban los estudiantes, jóvenes quizá de entre 10 y 14 ó 15 años,¹³ frente a un público conformado por los profesores y el personal del colegio, sus familiares y las más altas autoridades eclesiásticas y civiles que eran por lo común rigurosamente invitadas a los festejos. En la descripción laudatoria del trabajo actoral de los estudiantes, en la representación del *Triunfo...* señala Morales:

Los representantes todos fueron estudiantes de nuestros collegios y muchos dellos graduados en Artes [...] que ayudados de Dios, por la intercessión de los sanctos, causavan en el auditorio aquel movimiento y affecto que se pretendía, porque el meneo y acción de cada uno y de todos juntos: con brío y saña quando se requería, como en Dioclesiano, con ternura y lágrimas quando era necesario, como en la Yglesia, con fortaleza en los Mártires y liberalidad en Constantino, y ansí en los demás, que no parecía ser sola representación, como se vio claramente en el effecto y conversión de muchas almas y su divino servicio, publicando que, lo que no avían hecho muchos sermones, les avía Dios comunicado con esta obra y que bastara a convertir turcos que se hallaran presentes [...]¹⁴

Conviene observar, en este pasaje de Morales, -de nuevo- la insistencia en uno de los propósitos de la representación teatral, en general, en el siglo XVI, presente ya desde las primeras representaciones del teatro franciscano: la convicción de que el teatro era un instrumento que, sin duda, promovía la devoción en los cristianos,¹⁵ y la

¹³ En relación con las "Reglas para el Colegio de Indios Caciques" se señala: "No se recibirán muchachos de menos edad de nueve o diez años ni de más de quince o dieciséis [...]", edades que podrían ser similares en los colegios jesuitas novohispanos para peninsulares y criollos. (Gonzalbo, 1985: 157).

¹⁴ Morales, 2000: 108.

¹⁵ Según Covarrubias "Comúnmente llamamos devoto el que frecuenta los Sacramento (sic), asiste en las horas canónicas, visita iglesias, monesterios, ermitas, altares, reza las devociones y oraciones del Oficio Divino." (1995: 422).

enorme fe en su capacidad, incluso, para convertir a los no creyentes.¹⁶ Asunto que parece imposible verificar basados solamente en las declaraciones de sus promotores y, sin embargo, razón esgrimida con frecuencia a favor de la representación teatral y que abrió camino al desarrollo del teatro, que sufriría ataques constantes y violentos lanzados para promover su desaparición como entretenimiento popular en el siglo XVII, en particular a partir de la evolución y éxito de la "comedia" que, como género, inicia su consolidación en España a principios del siglo XVII.

Las representaciones teatrales jesuitas, como medio de enseñanza y aprendizaje, favorecían también el conocimiento del empleo del cuerpo, el control de gestos y ademanes, como antes se ha señalado. Es claro, además, que todos los "representantes" eran varones, como en el teatro misionero, y quizá incluso en el teatro profesional novohispano de fines del siglo XVI.¹⁷ En las piezas dramáticas que conocemos no hay personajes femeninos, a menos que se entiendan como tales las alegorías, como en el caso del *Triunfo...*, (*Iglesia, Fe, Esperanza, Caridad, Idolatría, etcétera*), los diálogos y coloquios representados durante la octava en las festividades por las reliquias (*Justicia, Clemencia, Concordia, Vírgenes, Envidia, etcétera*) o en la *Comedia a la gloriosa Magdalena (Vergüenza, Templanza)*. En todos estos casos, el carácter alegórico del personaje podría desdibujar el aspecto femenino en tanto que no se trata efectivamente de la

¹⁶ Puede ser útil observar, en relación con este punto, que el teatro renacentista, según Orgel "[...] was assumed to be a verbal medium. And acting [...] was a form of oratory; the Renaissance actor did not merely imitate action, he persuaded the audience through speech and gesture of the meaning of the action." (1975: 16-17).

¹⁷ En relación con los "representantes" en el teatro de colegio, Ferrer Valls señala: "[...] no hay que olvidar que en la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades, quienes representaban eran los propios estudiantes, que eran, claro está, varones. Y otro tanto podría decirse de las representaciones religiosas vinculadas al templo. De manera que toda una tradición espectacular hacía natural a los ojos del público de la época el que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales." (2003c: 192). Hasta la fecha, parece que no hay estudio que se haya ocupado de rastrear en detalle la presencia de actrices en el teatro novohispano del siglo XVI. En el teatro profesional peninsular es posible que ya hubiera actrices profesionales antes de 1586, licencia para su ejercicio en 1587 y nuevas prohibiciones en Madrid para su aparición en escena en 1597, las cuales quizá en la práctica no se llevaron a cabo. Tomando en cuenta lo anterior, es difícil que, en México, en un ambiente teatral mucho menos activo que en España, hubiera actrices profesionales antes del siglo XVII, siglo del cual provienen las primeras noticias sobre mujeres ligadas a la actividad teatral. Sobre las actrices en el teatro español del XVI, véanse Diago (1995) y, particularmente, el artículo de Ferrer Valls arriba citado, a quien, desde aquí, agradezco las enormes atenciones y generosidad al haberme facilitado personalmente un buen número de sus estudios. En relación con la mujer y el teatro en México puede ser útil el texto de De Tavira (1992) que hace una revisión general desde el siglo XVI.

representación de una mujer, sino de la representación de una idea abstracta de género femenino.¹⁸

Un caso particular sería el de *María* en la *Comedia de la gloriosa...* pero aún en esta ocasión, en que se trata de la pecadora convertida, su discurso es neutro, es decir, no hay en él indicios evidentes de su género, sino las palabras de un pecador arrepentido. Por otra parte, en el resto de las obras cuyo texto conocemos, la obra de Cigorondo o de Llanos, sólo hay personajes masculinos, y en la de Cigorondo, especialmente, jóvenes cuyas características y ocupaciones los acercan a las de los muchachos que los representaban en la escena.

Dos. Lugares para la representación teatral y decorados

Las representaciones tenían lugar en salones o patios de los colegios que eran adornados con escudos, telas, letreros, flores, y se acondicionaban efímeramente para el efecto con tablados dispuestos para el asiento del público y la representación de la obra. Sólo en el caso de las dos representaciones que se ofrecieron de la *Tragedia del triunfo de los santos* se tiene noticia específica de que la obra se escenificó dentro de la antigua iglesia de la orden en el Colegio de San Pedro y San Pablo. El interior y el exterior del templo, por supuesto, fue objeto de adornos especiales y ostentosos con motivo de la gran ocasión que se festejaba: el recibimiento y la custodia, a cargo de la Compañía, de las reliquias sagradas enviadas a México por Gregorio XIII. Todo el aparato decorativo y espectacular que se montó en las calles por donde avanzó la procesión con las reliquias, entre la Catedral y la iglesia de la Compañía, podría ser visto como un fastuoso preámbulo del sitio sagrado en donde serían colocadas y en

¹⁸ Louise Fothergill-Payne explica que "Desde la sede en Roma la Compañía vigilaba la instrucción y regularizaba la producción teatral por medio de la publicación periódica de una *Ratio Studiorum*. En ésta inicialmente se imponían restricciones en cuanto a la frecuencia de las representaciones, se proscribía el uso de la lengua vulgar y la inclusión de papeles femeninos en la obra, al tiempo que se les vedaba a las mujeres la entrada al colegio para presenciar la función. Sin embargo, muchas de estas reglas fueron contravenidas por los colegios mismos. En España se mezclaba el latín con el español y se presentaban historias dramatizadas sobre famosas mujeres romanas o bíblicas, papeles desempeñados por gran éxito por los alumnos." (2002: 288).

donde tendría lugar la representación teatral: el interior del templo, que sirvió también como decorado de la representación teatral. Señala Morales:

Dentro del cuerpo de la yglesia avía tanta música y ornamento de doseles, escudos, letras, rosas y flores y suavísimos olores, qual convenía, para exceder a todo lo passado, pues todo se avía enderezado para este lugar. [...] La capilla del altar mayor es muy capaz porque tiene quarenta y ocho pies de ancho y diez y ocho desde la reja, de comunión hazia dentro. En medio estava el altar mayor, de veinte pies en largo y siete de ancho, riquísimamente adereçado con los mejores brocados, sedas y bordaduras que se pudieron hallar, y para que en ese altar estuviese toda la atención y devoción se puso, en lugar del tabernáculo hordinario, la ymagen de Nuestra Señora, retracto de la de Sant Lucas que Vuestra Paternidad nos embió agora dos años [...] hízosele para esta festividad un tabernáculo, con tal obra de talla y ensamblaje, y de tal manera dorado y estofado, que causava singular devoción.

Sobre el altar mayor avía un dossel muy rico, dentro de su caída, en lo más alto, estava un gracioso escudo [...]. En lo más alto desta capilla mayor estavan por remate dos grandes tableros con sendas sentencias que se leían de toda la yglesia [...]. Llegada la processión y el choro a la capilla mayor estavan dos de los nuestros con sobrepellizes recibiendo las Sanctas Reliquias y collocándolas [...]. Certifico a Vuestra Paternidad que, adornada esta capilla (como e dicho) y puestas las Sanctas Reliquias y relicarios por su orden, y descubierto enmedio el tabernáculo de la Vírgen con mucha çera blanca ardiendo entre los relicarios y blandones a los lados, con mucha plata de la Yglesia mayor y quatro lámparas de plata encendidas, hazía todo una tan divina composición de lugar que parecía cosa del cielo, y de tal manera causava devoción y admiración, que aún después de muy noche, no podían

muchos de casa con el concurso nunca visto de gente, para que se cerrasse la yglesia [...].¹⁹

Es de notar la insistencia en el lujo de los elementos decorativos y en la necesidad de sorprender y fascinar a los sentidos: los numerosos objetos y luces en que se puede distraer la vista, el oído en la música, el olfato en el aroma de las flores. En la descripción del decorado del interior de la iglesia y en particular del tabernáculo de la virgen y el efecto que se dice causa en quien lo mira: la devoción, se podría encontrar nuevamente lo que hemos señalado más arriba, la relación que establecen los jesuitas, basados en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, entre las imágenes religiosas y el resultado positivo que pueden provocar, en el espíritu del observador.

Según Toussaint: "La iglesia de San Pedro y San Pablo, anexa al colegio del mismo nombre de los padres jesuitas, fue construida de 1576 a 1603 por el arquitecto de la misma orden, Diego López de Arbaiza."²⁰ Sobre este primer templo de los jesuitas, construido gracias a la enorme ayuda de Don Antonio, el cacique de Tacuba quien donó materiales y la mano de obra de más de tres mil indios, señala Andrés Pérez de Rivas:

Y lo primero juntaron grande material de madera y piedra, abrieron cimientos para una Iglesia de tres naves, de casi ciento y cincuenta pies en cuadro [42 mt. aprox.], levantaron paredes, cubrieron y acabaron con perfección un templo, que aunque su cubierta era de paja, pero con tanta curiosidad (al modo que en esta tierra antiguamente se usaba), que era tan vistoso y hermoso como otras Iglesias de materiales de más precio y pudo durar por muchos años hasta que se fabricó el suntuoso de bóvedas y cantería que al presente tiene el Colegio Mexicano, y se dieron tanta prisa los indios en esta obra, que en sólo tres meses la pusieron en perfección, y por estar cubierta de paja se llamó en lengua mexicana Jacal, y no perdió este humilde nombre y pobre cubierta de

¹⁹ Morales, 2000: 88-90.

²⁰ Toussaint, 1974: 60.

paja, porque fué célebre en aquel tiempo, y tan grandemente frecuentado de la ciudad de México, que hasta hoy dura la memoria de aquella Iglesia de Jacal. En cuyo lugar está hoy edificada la que es del Seminario de San Gregorio, y está dedicada para los ministerios de los indios naturales, que con grandes concursos y devoción la frecuentan.²¹

Díaz y de Ovando añade la siguiente información: "Un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional nos dice: 'La iglesia está situada de norte a sur a aquel viento el altar mayor, y a este la puerta principal, a los lados de oriente a poniente, tiene ocho capillas quatro por vanda, se concluyó y dedicó el año de mil seiscientos tres [...]'.²²

La iglesia de la Compañía era pues, hacia 1578, fecha de las famosas celebraciones por las reliquias, una construcción de dimensiones reducidas y, suponemos, de materiales y decoraciones rústicos,²³ lo que justificaría los adornos, no

²¹ Pérez de Rivas, 1896: I, 56. Díaz y de Ovando quien cita algunos fragmentos de este texto de Pérez de Rivas, dice que la iglesia tenía "ciento cuarenta pies en cuadro" (1985: 65) y adjudica el texto a la obra de Pérez de Rivas *Historia de los triunfos de la fe* editada en Madrid en 1645. Posiblemente se trate de un error pues en la *Historia de los triunfos de nuestra santa fe...* no se menciona este asunto. Véase Pérez de Rivas 1985. Díaz de Ovando añade que "[...] ahora allí se levanta la preciosa iglesia de Loreto." (66).

²² Díaz y de Ovando, 1985: 66. La orientación de la primitiva iglesia de la Compañía, con el altar mayor hacia el norte y la puerta principal hacia el sur debió ser necesaria, y muy contraria a la norma, quizá por las condiciones del terreno en donde se construyó. Recordemos que la tradición sugería que el altar mayor estuviera situado hacia el oriente y la puerta principal hacia el occidente (Sánchez de Carmona, 1989: 61). Borromeo señala: "Y [la capilla mayor] no se sitúe nunca completamente hacia el oriente solsticial, sino hacia el equinoccial. / Pero si de ningún modo puede haber tal posición, le edificación de aquélla podrá volverse hacia otra parte, mediante el juicio del obispo y con su permiso; y entonces al menos cuídese esto: que no mire claramente hacia el norte sino hacia el sur, si puede hacerse." (Borromeo, 1985: 15). En relación al templo y las condiciones del terreno sobre el que se levantó el templo, dice Alegre: "El siguiente año de 1603 sólo ofrece memorable la dedicación del templo del colegio máximo, el más suntuoso que había entonces en México. Aunque sobre un terreno, el más húmedo y cenagoso de toda la ciudad [...]" (Alegre, 1958: 95).

²³ En la *Relación breve...* de 1602 se dice: "[...] los padres de Santo Domingo, advirtiendo la estrechura de nuestro oratorio, y que no se podía en él celebrar la fiesta de nuestra vocación, día de la Circuncisión del Señor [...] nos ofrecieron su anchuroso templo para la celebridad de la dicha fiesta, la cual oferta admitimos con el rendimiento posible. [...] En agradecimiento de lo cual nuestra Compañía, poniéndose fin a nuestro Jacal y Nuevo Templo que aunque cubierto de paja, era anchuroso, agradable y vistoso, se le ofrecimos para que el día de su dedicación, [...] ellos tuviesen el púlpito y altar, como a nosotros se nos había dado el suyo." (*Relación breve...*, 1945: 15; y también en *Crónicas...*, 1995: 15-16). Por su parte, en la relación de las fiestas de 1578, Morales dice: "A la puerta por donde de nuestro patio se entra a la yglesia avía esta octava [escrita sobre un escudo] hablando con el jacal: Tan rico estás xacal, y tan vistoso, / quam pobre en la materia y ornamento: / glóriate con don tan glorioso, / alégrate y da muestras de contento, / pues con thesoro tal y tan precioso / no darás la ventaja al firmamento / que fiel está adornado con

sólo con motivo de la fiesta, sino con el objeto de embellecer el templo que a seis años de haber llegado la orden se encontraba todavía en proceso de construcción, así como la Compañía en el camino de hacerse del alto sitio al que aspiraba en la sociedad novohispana.

Para la representación teatral, en el interior de la iglesia se colocaron los respectivos tablados para espectadores y actores. Morales señala:

Nuestra yglesia estuvo toda la octava con el adorno y aparato dicho y las Sanctas Reliquias y relicarios estuvieron en el altar mayor, de noche y de día, con mucha cera ardiendo, acompañadas de los nuestros. Y a la mano izquierda de la capilla mayor, un tablado con un sumptuoso throno para las representaciones, con tal artificio y perspectiva, que de todas las partes se gozaba de lo que en él se hazía.²⁴

y añade:

Hallóse presente este día su Excelencia del señor Visorrey, los señores de la Real Audiencia con los señores Inquisidores, en un andamio bien adereçado a la mano derecha de la capilla mayor,²⁵ en correspondencia al tablado de la representación, y los cabildos: secular y eclesiástico. Para el secular avía un andamio, más baxo que el de su Excelencia, continuado con él, aunque artificiosamente distinto, para el eclesiástico se reservó el altar mayor, desde la rexa del comulgar hazia dentro, y para la clerezía y cavalleros se diputó el choro.²⁶

estrellas; / tú con otras, más claras y más bellas." (2000: 94), en donde refiere, como se puede apreciar, la pobreza del edificio ennoblecido por la riqueza de las reliquias que guardaba.

²⁴ Morales, 2000: 106.

²⁵ "Andamio" dice Covarrubias es "El tablado que se hace para desde allí ver o representar alguna cosa, dicho así por los que andan sobre él." (1995: 90).

²⁶ Morales, 2000: 108.

De acuerdo con lo anterior, parece que se habla de cuatro tablados: tres para los espectadores y uno para los actores. El tablado de la representación "a la mano izquierda de la capilla mayor"²⁷ y frente a él "a la mano derecha de la capilla mayor" el tablado para el Virrey y las autoridades civiles. Es posible que en esta disposición, los tablados para los cabildos eclesiástico y secular estuvieran también uno frente al otro, el del cabildo civil "un andamio, más baxo que el de su Excelencia, continuado con él", y frontero al del eclesiástico, que se ubicó en "el altar mayor, desde la rexa del comulgar hazia dentro". La capilla mayor con el altar mayor normalmente se elevaba sobre una superficie algunos centímetros más alta que el resto del suelo de la iglesia.²⁸ Si en la primera iglesia de la Compañía se siguió esta norma, posiblemente se hubiera cuidado también la altura del tablado del Cabildo eclesiástico en relación con el tablado en donde estaba el asiento del Virrey, asuntos de enorme importancia en el protocolo, como aclara Morales al señalar que el tablado del Cabildo secular era de menor elevación que el del Virrey, así como "artificiosamente distinto", lo cual podría implicar un adorno más discreto que el del tablado del Cabildo eclesiástico y, por supuesto, que el del tablado del Virrey.²⁹

²⁷ Según Borromeo: "[...] el sitio de esta capilla debe elegirse en la cabeza de la iglesia, en el lugar más elevado por cuya región esté la puerta principal [...]" (1985: 15), y Covarrubias aclara que la capilla mayor es precisamente "[...] la principal de la iglesia donde está el altar mayor y el sagrario del Santísimo Sacramento." (1995: 263).

²⁸ Sobre la superficie elevada de la capilla mayor advierte Borromeo: "Su pavimento constrúyase más alto que el suelo de la iglesia, según la situación del lugar e igualmente según el tipo de iglesia; si ésta es parroquial, a lo mínimo ocho pulgadas más alto, o un codo, a lo sumo; si colegial o catedral, o ciertamente parroquial insigne, que esta altura no sea menor de un codo, pero tampoco mayor de un codo, y además dieciséis pulgadas." (1985: 16).

²⁹ Sobre este punto indica Cuevas: "Para que nos formemos una idea del carácter de la época en punto a ceremonias y de lo mucho que por ello hubieron de sufrir los prelados, recordaremos que a solos estos puntillos está dedicado todo el título XV del Libro III de las Leyes de Indias, bajo el epígrafe 'De las Precedencias, Ceremonias y Cortesías'. Gástanse en estos asuntos nada menos que ciento nueve leyes formales, aparte de las cédulas aclaratorias y de los expedientes de pleitos en asuntos del género, pleitos que sobrevivían no pocas veces a los primitivos contendientes y se transmitían hasta la tercera y cuarta generación. Vez hubo en que tanto se discutió un ceremonial y tanto se ofuscaron los ánimos que, no bastando las cédulas ordinarias, se dió en 26 de abril de 1584 una cédula que pudiéramos llamar ilustrada por el mismo rey [...]" Cuevas reproduce la imagen de la "Real cédula gráfica" que menciona. (1946: II, 58-59). En cuanto al "asiento" es útil observar que precisamente la primera ley del Título XV del Libro III, emitida en 1610, se ocupa de este asunto: "Ordenamos y encargamos, que los Vireyes (sic) usen de sitial en las Iglesias y lugares en que concurrieren y asistieren, como siempre lo han usado, sin hacer novedad, y los Oidores y Ministros que tienen asiento en las Audiencias de Lima y México, se asienten en todos los actos públicos, concurriendo con los Vireyes (sic), en la orden y forma dispuesta por las leyes, que de esto tratan." (*Recopilación*, 1943: 630). En torno al protocolo que debían seguir autoridades civiles y eclesiásticas en los actos públicos: asientos, pajes, palios, cojines en los asientos, atención a las mujeres, lugar en procesiones y actos públicos, entre otros muchos asuntos, además de la *Recopilación...*, es útil acercarse al

Así, es posible suponer que los cuatro tablados formarían un cuadrado que dejaba un espacio vacío en el centro, disposición de estructuras para espectáculos que recuerda los diseños que se empleaban para este mismo tipo de actividades en los salones de palacios de la nobleza española y, en general, de la nobleza europea renacentista, en donde los dos focos de atención privilegiados eran el área de la representación y, sobre todo, el área que ocupaba el asiento de la máxima autoridad civil.³⁰ Las sutilezas sobre el "aderezo" del tablado del cabildo secular y el lugar del tablado del Cabildo eclesiástico sobre el pavimento del altar mayor y junto a las reliquias, son indicios de un delicado y riguroso protocolo que subrayaba la jerarquía de las distintas dignidades que presenciaron el espectáculo y su compromiso político y espiritual con el asunto representado.

En cuanto al tablado para la representación, Morales únicamente señala la presencia de un "sumptuoso throno"³¹ [...] con tal artificio y perspectiva, que de todas las partes se gozaba de lo que en él se hacía." En esta descripción del escenario, habría que considerar, por un lado, la riqueza de los elementos arquitectónicos y decorativos de corte renacentista de los arcos que se levantaron para la procesión, según el propio Morales los describe en su *Carta...*, y, por otro, el interés de los jesuitas por la fastuosidad escenográfica en las representaciones teatrales peninsulares, según hemos señalado. Aún cuando la descripción es escueta, no estaría fuera de lugar tomar en cuenta la posibilidad de novedades escénicas en el tratamiento del espacio escénico,

"Título Trigésimo. De las precedencias, ceremonias y cortesías" de los *Sumarios de la Recopilación General de Leyes de Indias Occidentales*, publicado en México en 1677 (*Sumarios*, 1994: [266-282]).

³⁰ Al hablar sobre el teatro de corte en la Inglaterra a fines del siglo XVI y principios del XVII, Orgel señala: "The central experience of drama at court [...] involved not simply the action of the play, but the interaction between the play and the monarch, and the structured organization of the other spectators around him." (1975: 11-14). En la misma corte inglesa, en torno a una representación en el Gran Salón de Whitehall, en 1635, Orgel explica, a partir de un diagrama que se conserva de la disposición del escenario y los asientos para el rey y el auditorio: "The spectators are ranged in boxes and tiers around three walls of the room. The royal box is exactly halfway between the front of the stage and the back wall of the hall -the king and queen sit in the precise center of the audience. The area in front of the royal box is clear; no one has his back to the monarchs, no one sits in front of them. The location of four particular boxes is also indicated. The best, those directly behind the thrones to the right and left, are assigned to the Countess of Arundel [...] and to an unnamed marchioness. Close to the stage is a box for Sir Thomas Edmondes, a distinguished diplomat [...] but not an aristocrat, hence his distance from the throne." (1975: 27-29). Véase también Carlson, 1989: 38-60.

³¹ Trono: "[...] vale la silla real o pontifical." (Covarrubias, 1995: 938).

particularmente en la alusión a la "perspectiva" que se tiene del trono "que de todas las partes se gozaba de lo que en él se hacía."³² Me inclino a pensar que, a diferencia de los decorados del teatro misionero -de intención "realista", como en el caso del paraíso de *La caída de nuestros primeros padres*-, o el tratamiento tradicional popular de las decoraciones para los carros y tablados de Corpus, en esta, y quizá algunas otras obras de teatro jesuíticas, se pudieron llegar a emplear decorados, quizá telones, con paisajes urbanos o campestres pintados en perspectiva, los cuales montados sobre la pared del vestuario, proporcionarían a la obra la modernidad de la cultura humanística importada por los jesuitas, así como placer a la vista, como indica Morales que sucedió con el público que presencié la representación de la *Tragedia del triunfo de los santos*.³³

El señalamiento de Morales de que "de todas las partes se gozaba de lo que en él se hacía" abre a la posibilidad de que la perspectiva del "trono", estuviera diseñada de tal forma que, aún cuando el Virrey, en este caso, gozara de una perspectiva particular y perfecta, el resto del auditorio también tuviera, a su vez, una perspectiva única y perfecta, al margen del sitio que ocupara en el espacio dispuesto para los espectadores. Es decir, que se tratara de un diseño del telón, o la pared del vestuario, que recuerda el decorado fijo de Vincenzo Scamozzi para el Teatro Olímpico de Vicenza, ideado por Palladio, en donde cada espectador, independientemente del sitio

³² Considero que la lectura de la palabra "perspectiva" con un criterio renacentista no sería ajena a la formación e intenciones jesuíticas de modernidad y espíritu humanista y que, en este sentido, se podría aplicar la definición dureriana que adopta Panofsky en su libro *La perspectiva como forma simbólica*: "Hablaremos en sentido pleno de una intuición 'perspectiva' del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados 'en escorzo', sino donde todo el cuadro [...] se halle transformado, en cierto modo, en una 'ventana', a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero 'plano figurativo' sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica 'correcta', descubierta en el Renacimiento y, más tarde, perfeccionada y simplificada técnicamente [...] [que] puede conceptualmente definirse con sencillez de la manera siguiente: me represento el cuadro -conforme a la citada definición del cuadro-ventana- como una intersección plana de la 'pirámide visual' que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener." (1999: 11-12).

³³ Este tipo de decorado "[...] se hace asequible gracias a la publicación del [segundo] libro *Architettura* de Sebastiano Serbio (sic) [Serlio] (1545), en el cual discute los tres tipos de escenario fijo e imprime los famosos grabados en madera de la escena trágica, cómica y satírica." (Strong, 1988: 48). Imágenes de los prototipos en perspectiva de la escena trágica y cómica se pueden ver en Strong (1988: 224-225), de la satírica en Wickham (1999: 106) y de los tres en Simonson (1950: 50, 52 y 86).

que ocupara, tendría la oportunidad de apreciar "una (y sólo una) perspectiva perfecta".³⁴

Los textos de las piezas jesuitas que conocemos hacen, en general, mínimas alusiones al espacio físico en que se desarrolla la acción. En el caso de la *Tragedia...* no existen didascalias que especifiquen el espacio y la mayor parte de la pieza, a partir del diálogo de los personajes, sugiere el salón del trono del palacio imperial de *Dioclesiano*, después de *Constantino*. El espacio puede inferirse de las alusiones que hacen los personajes a ciertos objetos, o por la aparición de personajes que normalmente habitan ese espacio (*Dioclesiano*; *Constantino*; *Daciano*; *Cromacio*; *San Pedro*, *San Gorgonio*, *San Doroteo* y *San Juan*, los cuatro anteriores servidores de *Dioclesiano* y mártires; *Albinio* y *Olimpio*, caballeros, entre otros) y que no refieren encontrarse en otro sitio.³⁵ Además del salón del trono, la obra sugiere una o dos escenas en una plaza,³⁶ y otra en un camino en el campo a la puerta de la cueva en donde vive *San Silvestre*.³⁷ Las importantes escenas de los dos grupos de personajes alegóricos: *Iglesia*, *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*, por una parte, y, por otra, *Gentilidad*, *Crueldad* e *Idolatría* no indican el lugar

³⁴ Sobre este aspecto sigo a Orgel en su concepción del Teatro Olímpico y el trabajo de Scamozzi: "[...] every spectator in this amphitheater views one (and only one) perfect perspective." (1975: 11). Pueden verse fotografías del fondo del escenario de este teatro, entre otros muchos sitios, en Arróniz, 1977: lámina núm. 6, entre las pp. 116 y 117, y lámina núm. 7, entre las pp. 124 y 125, y en Simonson, 1950: 54.

³⁵ Entre otros ejemplos, dentro del palacio: *Dioclesiano*: "[...] por este sceptro y silla [...]" (Morales, 2000: Acto I, escena II: 156); "¿O Dioses, que aya en esto sufrimiento/ dentro de mi corte: siendo yo presente [...]", "E hecho, Iuan, que aquí fuesses venido / no cavallero ya ni cortesano, / sino villano vil y fementido, [...]" (Acto III, escena II: 170). Y *Constantino*, en la primera escena en que aparece, dice refiriéndose a su padre: "Y así constituydo / fue luego en este trono soberano [...]" (Acto IV, escena III: 198). Todas las citas de la *Tragedia del triunfo de los santos* están tomadas de la edición de Mariscal Hay, 2000b.

³⁶ Ribadeo dice en la escena I del acto III: "Estemos aquí escondidos/ en parte que descubramos / toda la plaça [...]" (166) y, en cuanto él y Fregenal han apresado a Juan, en la misma escena, y lo llevan ante Dioclesiano exclama: "Abrid essas puertas luego [...]" (169). Probablemente también en la plaza, o en un sitio exterior del palacio se desarrolle la escena I del acto IV: *Dioclesiano*: "Llevadme a mi palacio, que me siento en gran peligro de perder la vida [...]" (191).

³⁷ El acto V se inicia con el canto del coro. Al terminar el coro, interviene San Silvestre con un largo parlamento quien al concluir se supone que entra a su cueva, pues inmediatamente aparecen en escena *Olimpio* y *Albinio* quien dice: "Por esta senda, que es menos seguida / creo que llegaremos a la cueva / donde haze Silvestro su manida." (207). Después de dos frases de los caballeros, interviene San Silvestre quien podemos suponer sale de su ermita al escuchar las voces. (207). La solución de esta escena podría ser semejante a la de la cueva del Tiempo en la *Égloga...* de Cigorondo (véase abajo la nota núm. 36). Sobre la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús* de Cigorondo, su calidad teatral, el tipo de versificación utilizada en relación con el tipo de personajes y situaciones y sus filiaciones literarias, así como algunos aspectos de sus recursos teatrales, véase González, 2004.

físico en donde se llevan a cabo.³⁸ Ante la escasez de mayores datos, e intentando no dar demasiado vuelo a la imaginación, podríamos suponer tomando en cuenta las escenas en la plaza y en el campo, que pudo haber habido en total tres telones según las escenas: 1. el que representaba el interior del salón del palacio; 2. el de una plaza; 3. el de un paraje en el campo, que se descorrían, levantaban o dejaban caer para descubrir el que correspondiera a la escena en cuestión.

En cuanto a otros textos dramáticos jesuitas de menor extensión, el espacio de la acción se deduce del tipo de personajes, sus actividades, su mundo o de las alusiones verbales de los personajes al sitio en que se encuentran: un paraje en el campo en el caso de la *Égloga...* de Cigorondo y la *Égloga...* y *Diálogo...* de De Llanos, en donde los personajes son pastores;³⁹ y quizá el patio de la escuela, una plaza o un salón en el *Juego...* y el *Encomio...* de Cigorondo, cuyos personajes son estudiantes. A diferencia de los espacios de la *Tragedia...*, para lo cual quizá fue empleado más de un decorado, las obras de Cigorondo (*Égloga...*) y Llanos (*Égloga...* y *Diálogo...*)⁴⁰ pudieron tener como decorado un paisaje campestre, o, quizá, usar el espacio real del patio o salón del colegio en donde probablemente se escenificaron las obras (El *Juego...* y el *Encomio...* de Cigorondo).⁴¹ Un caso particular, en cuanto al espacio dramático y el escénico, es el de la *Tragedia del Ocio* de Cigorondo que veremos más adelante.

³⁸ Observemos, sin embargo, que de todas las escenas en donde aparecen los personajes alegóricos sólo en la escena II del Acto I, se alude a un sitio específico. Dice *Ydolatría*: "Aquí quiero esperar en esta tienda / para que el corazón del pecho augusto / mi fuego vivacísimo le emprenda / y rompa con lo lícito y lo justo." (134).

³⁹ Veamos algunos ejemplos. *Placindo* en la *Égloga...* de Cigorondo: "Mira la magestad de aquestas sombras / que hazen estos arboles diversos: / aunque sin luz parecen todos unos / pues el ruydo que suena entre las ojas / con cierta proporción y sordo estruendo / que a rreberençia y a temor convida / al fin ello es ymagen de la muerte." (Cigorondo, 1979: 195); *Tirsis* en la *Égloga...* de Llanos: "Entre estos sauces, tendido en la sombra vacía, / mientras espiran plácidas auras y el río susurra / con pronas aguas, ensayaré en la caña mísero carmen / y esperaré al largo tiempo ausente Dafnis." (Llanos, 1975: 1); *Damón* en el *Diálogo...* de Llanos: "Mientras rápido sol con meridiano ardor tuesta los agros, / y mientras so tierna garganta el rebaño rumia las hierbas, / echado en valle oculto y sombras frondosas, / ahora aquí un dulce sueño sobre la verde grama me place / gozar." (Llanos, 1982: 1). En la *Égloga...* de Cigorondo también se hace referencia a la entrada de una cueva en donde habita *El Tiempo*, aunque esto no implica un cambio de decorado: *Galindo*: "[...] Esta es su cueva a lo que yo barrunto: / da con la punta dese tu cayado / sobre esa peña a ver si nos responde. (*Llegan a un lado del tablado y tocan con el cayado*)." (Cigorondo, 1979: 200).

⁴⁰ Existen dos ediciones de Quiñones Melgoza de la *Égloga por la llegada del Padre Antonio de Mendoza...*, la de 1975 y la de 1992. En la segunda, Quiñones la llama *Diálogo para la visita del padre Antonio de Mendoza, representado en el Colegio de San Ildefonso*.

⁴¹ Francisco de Florencia (1620-1695) al describir la fundación y primera edificación del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en el siglo XVI refiere la existencia de una 'bobeda' [en este caso 'salón'] en el

En relación con el teatro jesuita europeo, como hemos visto, se habla de tramoyas que apoyaban la espectacularidad del hecho teatral. Los artificios de la tramoya empleados en Nueva España en algunas representaciones del teatro misionero y del criollo y que proporcionaban efectos maravillosos al hecho representado en escena, entre otros permitir la entrada (o la salida) en el escenario de personajes que parecía llegaban del cielo, aparece como recurso, de modo excepcional, en textos dramáticos o crónicas del teatro jesuita del XVI. Es el caso del *Coloquio al Santísimo Sacramento*, pieza posiblemente de Cigorondo,⁴² en donde "[...] sale el Amor Divino en una nube [...]"⁴³ No obstante la espectacularidad en las representaciones de 1578, la tramoya parece no haber sido empleada. Conviene observar, por ejemplo que, Morales, al describir la representación en el Colegio de San Gregorio, diga simplemente: "[...] entró la Concordia como embiada del cielo, y subida a un trono dio su sentencia [...]"⁴⁴ El empleo del plano vertical para introducir o sacar personajes del escenario requería por supuesto maquinaria especialmente construida para el caso, que aparentemente, no fue considerada en ninguna de las representaciones en ocasión del recibimiento de las reliquias. En el terreno de los efectos para despertar la sorpresa del público, el referido *Coloquio al Santísimo Sacramento*, es la única pieza que los propone, e incluso, en este caso son mínimos: el empleo de llamas en la primera entrada del "*Demonio o Lucifer*" en escena, así como en su última salida del escenario, y el agua que de pronto brota de una peña, en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*.⁴⁵

Colegio para este tipo de actividades: "[...] avía una Capilla, que cogia el lado de la calle desde la última bobeda de los Estudios Menores hasta la última de Gramática: que servia para los Actos públicos Literarios: para los Inicios, y Oraciones Latinas; para los ejercicios publicos de Gramatica, y para las Platicas, y Congregaciones de Estudios Menores los Domingos por la tarde [...]" (1955: 202). *La Historia...* de Florencia se publicó por primera vez en 1694. Al informar sobre el primitivo edificio y sus partes declara la presencia de un salón destinado en principio a otras funciones, pero que en ese momento (fines del siglo XVII) fungía como "teatro" empleando la palabra en un sentido moderno: "A los otros lados de los sitios señalados para varias piezas, como la Iglesia, la Porteria, el General, que oy es de Theologia, y una Capilla, que oy es tambien teatro para las funciones publicas de letras." (1955: 200). Quiñones Melgoza informa: "En apego a las normas y costumbres, los diálogos [de Bernardino de Llanos] debieron representarse en el salón de actos del antedicho colegio [...]" (1992: 28).

⁴² Véase Alonso Asenjo s/a.

⁴³ Alonso Asenjo, 2000: 61.

⁴⁴ El subrayado es mío. Morales, 2000: 228.

⁴⁵ "Sale Lucifer o demonio por todas partes arrojando llamas [...];" "Vase Luzbel, vense llamas y suenan algunos truenos [...]" (Alonso Asenjo, 2000: 39-40 y 66, respectivamente) y "Corre de repente una fuente de la peña." (Arteaga Martínez, 1998: 33).

La espectacularidad del teatro jesuita novohispano del XVI se funda entonces, desde mi punto de vista, posiblemente, en los decorados en perspectiva de influencia italiana, antes mencionados, el lujo y la curiosidad de los trajes y la utilería, el canto, el baile, la música, las tareas escénicas y, en varias obras, en un numeroso grupo de personas en la escena. Elementos que veremos a continuación.

Tres. Vestuario

La riqueza en el vestuario era uno de los recursos en que se fundaba la belleza visual del espectáculo teatral profesional y, por lo tanto, uno de los requisitos para la contratación de las compañías teatrales que ofrecían sus servicios en las fiestas de Corpus. Este aspecto, es uno de los más importantes en la fiesta teatral de la Compañía de Jesús en México. En las piezas jesuitas podemos encontrar básicamente los siguientes tipos de personajes: alegóricos, históricos, pastores, estudiantes, ángeles. En todos los casos se trata de estereotipos, tanto en el perfil dramático-literario del personaje, a quien se denomina "persona" o "interlocutor", como, en consecuencia, de su indumentaria y los objetos que lleva en la escena. Una vez más, quizá por esta razón, los textos dramáticos, en muchas ocasiones, apenas especifican las características del vestido, ya que resultan del dominio común y las cuales suelen ser referidas, en todo caso, en el mismo diálogo de los personajes. *Pastor, Demonio, Ángel, Estudiante, Doctor* parecen responder a un esquema iconográfico y vestimentario que los haga fácilmente reconocibles en la escena. Los pastores pueden llevar gabán, sayuelo, manto,⁴⁶ cayado,⁴⁷ flauta, zampoña⁴⁸; los doctores y estudiantes: capirote, borlas, sotana.

Morales, por ejemplo, describe los trajes de pastores en romería "[...] con ropetas largas de sayal, esclavinas de cuero negro y sombreros pardos, sembrados de conchas, cucharas, plumitas y azavaches, con sus bordones y calabazas y el demás ornato de

⁴⁶ Cigorondo, 1979: 193.

⁴⁷ Cigorondo, 1979: 200.

⁴⁸ Llanos, 1975: 1.

peregrinos, hecho de principal intento para este efecto⁴⁹ (que luzía más que el oro y la seda).⁵⁰ y de ángeles, por un lado, en el poema que los introduce en escena "Un escuadrón muy hermoso / del cielo viene baxando, / de estrellados atavíos / y claros rayos sembrando."⁵¹ y, por otro, en el texto de la *Carta...*:

[...] todos muy bien adereçados con ropas de seda cada uno de su color [se refiere a los colores con que se identificaba a cada uno de los nueve coros de ángeles que llegaban a la escena]. Las ropas exteriores llegavan hasta la rodilla, con calçones de seda, calçados a propósito galanamente, cada Hierarquía de nueva invención. Las alas eran de plumería conformes al color de la ropa, hechas a propósito para esta fiesta. Trayan en las cabeças sus cabelleras y coronas y guirnaldas de seda y oro con su hacha de cera blanca encendida en la mano y un florón en ella que parecía rosa (servía de recoger la cera y guardar el vestido) [...]. El Seraphín [...] yva de raso carmesí escarchado de oro y plata, con seis alas: dos que subían de los ombros y sobrepujavan mucho la cabeça, las otras dos cubrían parte del cuerpo y las otras dos a los lados, al modo común.⁵²

⁴⁹ Anotación que implica elaboración específica del traje para esa representación.

⁵⁰ Morales, 2000: 229.

⁵¹ Morales, 2000: 230.

⁵² Morales, 2000: 231. La *Biblia* menciona nueve coros (jerarquías) de ángeles: Serafines (*Is.* 6:2, 69; Querubines (*Gén.* 3:24; *Ecli.* 49:11; *Ez.* 10:1-22); Tronos (*Col.* I: 16); Dominaciones (*Col.* I: 16); Virtudes o Autoridades (*I Pedro* 3:22); Principados (*Col.* I: 16); Arcángeles (*I Tes.* 4: 16); y Ángeles, pero no indica el color de sus vestidos, aunque en ocasiones sí el número de alas que algunas de las jerarquías poseen, a veces hasta tres pares de alas. Frédéric Portal en su libro *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, editado por primera vez en 1857, advierte que el geógrafo armenio Vartano, al describir los tres cielos de las instancias angélicas, señala: "En primer lugar está el tabernáculo impenetrable donde se encuentran el trono de la Divinidad que está por encima de todo cuanto existe. Ningún ser creado puede entrar en ese tabernáculo ni siquiera verlo: solo la Santísima Trinidad habita en él, en una luz inaccesible. Después vienen las moradas de los ángeles: primero están los órdenes de los serafines, los querubines y los tronos, perpetuamente ocupados en glorificar a Dios. [...] Tras ellos vienen las dominaciones, las virtudes y las potestades, que forman jerarquías intermedias. Finalmente, tras ellos, vienen los principados, los arcángeles y los ángeles, que forman las ultimas jerarquías." (1989: 949), y añade: "Los santos representados en las pinturas cristianas, lo mismo que Dios, Jesucristo y los ángeles, llevan aureolas de distintos colores; pero Dios y Jesucristo son los únicos que aparecen en el centro de esferas o limbos que los envuelven por completo; algunas veces aparece una segunda esfera debajo de la primera y rodea el escabel de la Divinidad. En la Biblia latina del siglo X, Jesucristo está envuelto en un limbo rojo bordeado de una faja azul; su aureola es roja. Lo rodean querubines y ángeles, y sus aureolas son rojas las unas, azules las otras y verdes el resto." (1989: 95). Eulalio Ferrer, sobre el "color de los ángeles" indica. "Los ángeles han sido representados de diferentes formas e incluso de distintos colores, de

Mayor complejidad implican los personajes históricos y, sobre todo, los alegóricos. En cuanto a los personajes históricos, como hemos visto a propósito del teatro misionero, la concepción teatral del vestido estaba alejada del objetivo de fidelidad histórica y bien podía mezclar el traje contemporáneo, confeccionado con lujo, con accesorios y objetos que permitieran la rápida identificación del sujeto. Señalemos, por ejemplo, que nada se menciona, en el rubro del vestuario, ni en el texto principal ni en el secundario, en la *Tragedia...*, sobre el traje de los emperadores o caballeros de la corte, ni tampoco sobre la indumentaria de los personajes alegóricos. En las didascalias de la obra, en cuanto a insignias, sólo se alude al cetro que lleva *Dioclesiano* y a la cruz con que aparece *Constantino*, quizá pueda haber, además, alguna alusión al traje de la *Iglesia* en el parlamento que le dirige la *Esperanza*: "De dentro y fuera estás aljofarada/ con el rocío de gracia; y de tal arte/ estás con mil lindezas argentada [...]." ⁵³

La descripción de Morales del conjunto de las celebraciones de 1578, que incluyó la participación de un enorme número de personas, de trajes, de artistas y estudiantes, de luces, de caballos, de objetos preciosos, de adorno de las calles, de arcos, todo concebido con gran solemnidad y lujo, deja la impresión de un espectáculo suntuoso y opulento. En cuanto al *Triunfo de los santos* y el vestuario de la obra, Morales sólo señala que se hizo con "[...] riqueza de vestidos a propósito y con [...] ornato y magestad [...]" ⁵⁴ y, a diferencia de lo que ocurre cuando habla de los trajes de los pastores y ángeles de los coloquios y el diálogo representados el resto de los días de la octava, mencionados arriba, no entra en mayores detalles sobre el aspecto del vestuario de los personajes de la tragedia.

acuerdo con su jerarquía y funciones. Sin embargo, la mayoría de ellos viste túnicas holgadas y largas con predominio de los colores azul y blanco. Los querubines y serafines frecuentemente se han representado rodeando la imagen de Dios Padre: los primeros con azul, aunque algunas veces aparecen de amarillo dorado, y los segundos con rojo." (2000: 154). Estas opiniones sobre el color de los ángeles coinciden, por lo menos, con el color "carmesí" ("seda de color roja", Covarrubias, 1995: 274) del traje del serafín en la descripción de Morales. En el artículo anónimo "Las jerarquías angélicas" se dice que los serafines "[...] son de color rojo." (82), de los querubines que "Su color es el azul." (82), de San Gabriel Arcángel que "[...] puede estar vestido de rojo y verde [...]" (84). ("Las jerarquías angélicas", 2004).

⁵³ Morales, 2000: 122.

⁵⁴ Morales, 2000: 108.

Es importante subrayar, sin embargo, que el vestuario de la *Tragedia...* quizá fue elaborado "a propósito", a diferencia de la indumentaria de las otras representaciones en donde "[...] cada cosa parecía aver sido hecha de principal intento para sólo aquel effeto particular."⁵⁵ De lo anterior, entiendo que mientras los vestidos de la tragedia respondieron a diseños especialmente concebidos y elaborados para tal fin, en el resto de las representaciones los trajes fueron adaptaciones de trajes ya empleados en otra ocasión, es decir: trajes reutilizados que, no obstante, por el trabajo que sobre ellos se hizo, acordaban con el nuevo objetivo simbólico del personaje y la pieza. En este punto, Morales es muy consciente de la precisión con que habría que tratar el traje escénico de las múltiples alegorías que aparecieron tanto en la *Tragedia...* como en los diálogos y coloquios de la octava: *Amor, Temor, Justicia, Clemencia, Gentilidad, Idolatría, Concordia, las Virtudes, Mundo, Verdad, México, Cuidado, Envidia, Malicia, Paz*, entre otros, de ahí que señale que en "Los vestidos y adereços [...] se tuvo particular estudio y cuidado [...]".⁵⁶ Es importante recordar de nuevo que, no obstante el interés jesuita en las representaciones teatrales, el teatro era ya objeto de acaloradas polémicas, en su contra, en la segunda mitad del XVI, y que uno de los aspectos discutidos era, precisamente la representación de figuras sagradas o religiosas, y se insistía, como señala Checa, en "[...] la necesidad de control por parte de la autoridad eclesiástica, no sólo de las representaciones en el interior de los templos, sino también de 'las comedias, o representaciones que traen los farsantes ordinarios, para que en todas ellas aya la decencia, y honestidad que conviene",⁵⁷ y que condujo hacia fines del siglo "[...] a una codificación extremada de actitudes y de iconografía [...]".⁵⁸ De ahí, probablemente, la atención de Morales, en su informe a la autoridad, sobre "el estudio y cuidado" del vestido en la imagen teatral.⁵⁹

⁵⁵ Morales, 2000: 107.

⁵⁶ Morales, 2000: 107.

⁵⁷ Checa, 1999: 288.

⁵⁸ Checa, 1999: 320.

⁵⁹ Checa comenta que, en el caso de la escultura se "[...] contaba con el apoyo de la Iglesia, cuyos obispos habían visto reforzada su autoridad en el control de la iconografía y el sentido de la imagen, tras el famoso decreto tridentino *De sacris imaginibus*. Es a él al que continuamente se refieren las distintas constituciones sinodales de las diócesis españolas, como la ya citada de Pamplona de 1591 promulgada con el fin de evitar en las iglesias del Obispado, 'las cosas, que causan y pueden causar indecencia y indevoción en el pintar imágenes, y retablos de las iglesias, y otros lugares pios, y de devoción'. La preocupación porque

Aunque es posible encontrar alguna coincidencia entre la descripción de las figuras alegóricas pintadas en los arcos por los que pasó la procesión que se trasladó de la Catedral al colegio máximo y las figuras de la iconología de Ripa,⁶⁰ -tan difundida en Europa desde fines del siglo XVI-, por ejemplo, las semejanzas parecen ser muy menores. Lo mismo podría plantearse en el caso de los trajes de las alegorías en el teatro.⁶¹ Allo Manero explica esta actitud en el arte español de los siglos XVI y XVII:

Esta escasez alegórica va pareja con el efecto de la antigua tradición; en ningún momento, estas alegorías se separan de las representaciones más tradicionales y estereotipadas, y en ningún caso plantean abundancia de atributos ni complicaciones significativas como las alegorías de Ripa. Así pues, se sigue conservando el antiguo proceder en el que, la alegoría, es una figura humana, femenina, ahora púdica, y con uno o, a lo sumo, dos atributos, de modo que éstos no perjudiquen a la representación de la figura.⁶²

Así, por ejemplo, en esta simplificación de atributos, tomemos el caso del aspecto de la *Fama*. Morales lo describe de la siguiente manera "[...] salió vestida de

'las gentes no caygan en algún error', nos indica el carácter de control, ligado al concepto de que la 'enseñanza popular' había de dejarse en manos del Ordinario. Se trata de la católica, de una imagen dirigida, ya que el Decreto determina que no se pinten imágenes ni historias, 'sin que primero se haga relación a Nos, o a nuestro Vicario general, para que veamos, examinemos y proveamos, como conviene que se haga, al pintura de las tales imágenes o historias.'" (1999: 326). Las citas de Checa provienen de las *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona, compiladas, hechas y ordenadas por don Bernardo de Rojas y Sandoval*, Pamplona, 1591, citadas por C. García Gainza, *La escultura romanista en Navarra, discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1969, p. 259.

⁶⁰ Por ejemplo, en la figura de la *Muerte* en el frontispicio del tercer acto triunfal que "[...] en figura común, tenía el rostro de una hermosa mujer viva [...]" (Morales, 2000: 49) y que Ripa describe, entre otras maneras, de la siguiente: "Camilo Ferrara [...] representó a la muerte con toda su osamenta, sus músculos y sus nervios, ostensiblemente marcados, revistiéndola luego con un gran manto de oro de rizado brocado, pues en efecto la muerte despoja a los poderosos de sus bienes y riquezas, acabando igualmente con los trabajos y dolores de los pobres. En la cabeza le puso una delicada máscara de bellissimo color y fisonomía [...]" (Ripa, 1996: II, 98).

⁶¹ En el *Coloquio catorce* de Eslava, por ejemplo, *El Furor*, criado de *La Pestilencia*, aparece "con una cabeza en la mano", (González de Eslava, 1976: II, 143). Una de las descripciones de Ripa del *Furor* dice "Hombre espantoso con los cabellos desmelenados. Llevará con la diestra mano una gran antorcha encendida, y con la siniestra una cabeza de Medusa." (Ripa, 1996: I, 453). La *Adulación* que en una de las imágenes de Ripa es una "Mujer vestida de artificioso y amplio ropaje, que ha de tocar el caramillo o la flauta." (I, 67), en el *Coloquio tercero* de Eslava lleva una guitarra.

⁶² Allo Manero, 1996: 23.

seda amarilla con tres pares de alas y una trompeta en la mano [...]",⁶³ en tanto para Ripa una de las representaciones de la *Fama* es la de:

Una mujer vestida con sutil velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene, y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa [...].⁶⁴

Un caso especial es el aspecto de *México* que intervenía en el coloquio que se representó el viernes 7 de noviembre. González de Eslava, concebía a *Nueva España* como una doncella, muy posiblemente vestida a la española, con un corazón en la mano.⁶⁵ En 1523, Carlos V concedió a la Ciudad de México un escudo de armas que se describe de la siguiente manera:

[...] que tengan por sus armas conocidas un escudo, azul, de color de Agua, en señal de la Gran Laguna, en, que la dicha Ciudad esta edificada, y un Castillo, dorado, en medio, y tres Puentes de Piedra de canteria, y en que van a dar en el dicho Castillo, las dos, sin llegar a él, en cada una de las dichas dos Puentes, que han de estar a los lados, un León levantado, que hazga con las uñas en dicho Castillo, de manera, que tengan los pies, en la puente, y los brazos en el Castillo, en señal, de la Victoria, que en ella hubieron los dichos, Cristianos, y por Orla, Diez hojas de Tuna, verdes, con sus abrojos, que nacen, en la dicha Provincia en Campo Dorado; en un Escudo a tal como éste, las cuales Armas y Divisa, damos a la dicha Ciudad, por sus Armas conocidas, por que las podáis traer, poner, e trayais, é pongais, en los Pendones, y Sellos, y

⁶³ Morales, 2000: 229.

⁶⁴ Ripa, 1996: I, 395-396.

⁶⁵ En el *Coloquio primero*: "La Nueva España [...] lleva en la mano un corazón."; y en el *Coloquio tercero*: "Nueva España con un corazón en la suya [en su mano] [...]" González de Eslava, 1976: I, 27 y 104, respectivamente.

Escudos, y banderas, de ella, y en otras partes, donde quisieredes, y fuere menester [...].⁶⁶

Durante las fiestas jesuitas de 1578, sin embargo, las imágenes que aluden a *Nueva España* o a *México* nunca emplean este emblema sino el indígena "[...] que son una planta de tuna campestre en medio de una laguna y encima della una águila con una culebra en el pico."⁶⁷ En los arcos por los que pasó la procesión se encuentran, en dos ocasiones, imágenes de *Nueva España* o *México*. En una es "[...] una muy hermosa muger con ropas roçagantes de prosperidad, los ojos muy modestos, y en la mano derecha sus propias armas que son una tuna campestre y un águila [...] y en la izquierda una plancha de plata mostrando su riqueza, fixados los pies sobre algunas cabeças de hereges."⁶⁸ En la siguiente, el escudo no se incluye y la mujer viste a la manera indígena: "Tenía pintada esta ciudad en hábito de india, y a la mano izquierda la plata y el oro haziendo ademán que lo menospreciaba, y a la derecha, el cofre de las sanctas reliquias, reverenciándolas [...]."⁶⁹ Finalmente la última representación, la teatral, se describe del siguiente modo:

El vestido y aparato con que salió México [...] [era] un vestido mezclado de Español y de Indio (denotando la variedad y mezcla de gentes que en sí tiene) llevaba el cabello cogido al modo de acá con muchas joyas de oro y perlería. Su vestido interior era a la española y encima un huypil (que es una sobre ropa cerrada y sin mangas que las indias usan) la cual rematava en la cortapissa con una orla de oro y seda, y en la mano sacó las armas de la Ciudad que arriba dixere.⁷⁰

Con esta imagen de una mujer que lleva un huipil sobre un traje a la española y en su mano un escudo con la representación de un águila sobre un nopal, ilustración rebelde al empleo del escudo oficial y actitud que se mantuvo con variantes en otras

⁶⁶ *Cedulario*, 1960: 21.

⁶⁷ Morales, 2000: 9.

⁶⁸ Morales, 2000: 56.

⁶⁹ Morales, 2000: 98.

⁷⁰ Morales, 2000: 233-234.

expresiones gráficas oficiales del escudo de la ciudad de México, se representó con frecuencia a Nueva España durante el virreinato.⁷¹ Las imágenes teatrales de Lucía en *El juicio final* y las hechiceras de *La predicación a las aves* del teatro misionero, los chichimecas -alegoría de pecados- en los coloquios de Eslava, como antes he señalado, y esta última de *Nueva España* en el coloquio jesuita son, dentro del conjunto de obras dramáticas novohispanas del XVI, las únicas que emplean trajes o aditamentos de origen indígena.

Cuatro. "Tareas escénicas" y objetos

En las obras de Llanos y Cigorondo, con anécdotas que apenas esbozan un conflicto dramático, las tareas escénicas proporcionan movimiento y atención a lo que ocurre en el escenario, en ciertos momentos, por medio de juegos que implican movimientos corporales.⁷² Veamos, por ejemplo, *El juego entre cuatro niños*, pieza posiblemente de Cigorondo, en donde los jovencitos se entretienen en jugar a los oficios, al fil derecho, a los pares y nones, a los alfileres, y a la arguilla, entre otros entretenimientos,⁷³ o el

⁷¹ Sobre este asunto véanse "La fusión del emblema mexica con los símbolos políticos y religiosos de la época colonial" en Florescano, 2001: 35-113; Cuadriello, 1994, y Grañén Porrúa, 1994.

⁷² Mediante la frase "tarea escénica" entiendo, en general, cualquier acción física ejecutada por el actor en escena, acompañada o no de la palabra. Recordemos que arriba (capítulo V) hemos visto lo que Williams denomina "acted speech", en donde lo que se dice en escena corresponde exactamente a lo que se hace sobre el escenario: "The action is a necessary unity of speech and movement -'acted speech', and where there are minor actions that are separate, these again are prescribed by the form as a whole, which is fully realized in the words, written for known performance conditions." (1972: 171). El mismo Williams, sin embargo, propone matices a este tipo de acción. El primero sería el "visual enactment": "the kind of action developed from the separate minor actions of the previous form [acted speech]. Here an action exactly prescribed by the literary form, but not directly accompanied by speech, is separately performed." (1972: 171); y, el segundo, el llamado "activity": "the kind of action [...] which, in our time, is often thought to be the *only* kind of dramatic action. Here, there is no direct unity of speech and movement; but the movement, usually arranged in a pattern of exciting events, is primary, and the dramatic speech exists mainly to give the cue for these events, to explain them, and to punctuate them by simple cries of alarm, warning, shock and so on. It is not a verbal design being communicated in a whole action, but a series of events being intermittently accompanied by words." (1972: 172). En relación con la idea de "tarea escénica" podemos citar también a Harrison para quien la palabra "action" en un sentido amplio se emplea: "[...] to refer to the entire physical dimension of a production, gestures, *blocking*, *choreography*, a sense of the word that incorporates its meaning of 'energetic physical movement', especially in action such as fight sequences." (1998: 7). Este tipo de acción mantiene lazos con lo que se ha mencionado arriba (capítulo V) como "movimiento puramente externo", en el concepto de Fleck (1961: 331).

⁷³ Frenk, 1994: 539-549. La dinámica del juego se puede desprender, en ocasiones, del mismo texto dramático, como en el caso del de los "oficios" en donde a quien perdía un sorteo realizado con anterioridad al juego "se le asignaba en secreto un oficio (que quizá los otros debían adivinar a base de movimientos del cuerpo)" según explica Frenk (549, n. 87). Frenk describe los siguientes juegos en particular: pares y nones "juego que sigue vivo entre los niños de hoy; en tiempos de nuestro texto se

Diálogo... de Llanos en donde los juegos son la lucha cuerpo a cuerpo -que también es una tarea escénica en la *Égloga...*-,⁷⁴ el tiro al blanco con arco y flecha, o el coquin.⁷⁵

El movimiento escénico de los juegos de estudiantes implica utilería: arcos y flechas, vendas, alfileres; para los pastores, instrumentos musicales: zampoñas, flautas; o materiales para pintar el cuadro del niño Jesús que ha realizado *Placindo*;⁷⁶ flores y hierbas para las coronas de flores que tejen los ángeles en la escena y hachas y florones que enfatizan sus dones celestes,⁷⁷ el cetro que como insignia del poder lleva *Dioclesiano* y la cruz cuyo simbolismo conmueve y convierte al cristianismo a *Constantino* en la *Tragedia...* Todos los elementos antes mencionados: decorados, trajes, tramoya, utilería, movimiento corporal enriquecen la plástica escénica y la hacen atractiva a la mirada del espectador.

jugaba 'apretando las manos y cubriendo en ellas el dinero, nueces, habas o almendras, para que el otro jugador adivine si son pares o nones' ". (539, n. 43); alfileres o cruzar los alfileres: "Juego de los muchachos, que le executan tirando un ochavo al hoyuelo cada uno, y el mano [...] le da tres impulsos con la uña del dedo pulgar para meterle en el hoyo, ganando todos los ochavos que puede meter con las tres uñadas [...]. Juéganle también con alfileres, al que suelen llamar *uñate*". (539, n. 45); fil derecho: "Juego con que se divierten los muchachos, el qual se executa echando la china para ver a quien le cae la suerte de ponerse agoviado para que los otros vayan saltando por encima dél, y el que no lo hace limpia y ligeramente sin tocarle, o que cae, pierde, y se pone en lugar del que estaba" (548, n. 83). Para la explicación de los juegos, Frenk se apoya también en la obra de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, ed. de Jean-Pierre Étienne, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1978 (Clásicos Castellanos, 212-213), y en su propia obra *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, Castalia, Madrid, 1987. En cuanto a la "arguilla" del cual Frenk aclara que no ha podido documentar (540, n. 46), quizá se refiera al juego de la "argolla" común en el siglo XVI (Covarrubias, 1995: 689).

⁷⁴ Llanos, 1975: 15-16.

⁷⁵ Llanos, 1982: 8-12. Quiñones Melgoza explica en relación con estos juegos: "A partir de aquí [vs. 135-136] se organizan, entre los pastores, cuatro competencias; una especie de lucha (140-168); tiro al blanco con arco y flecha (169-236); una ronda, especie de gallina ciega, entre dos vendados: un rufián o canalla que trata de hallar a otro, que huye, para pegarle. Ambos son desorientados con voces por los demás pastores (237-259) [...]" y añade "Según lo que entiendo en el texto, es un juego (especie de *gallina ciega*), donde dos pastores son vendados: uno lleva quizás un garrote para tundir, si lo encuentra, al otro que, para excitarlo a que lo encuentre, le grita *coquin, coquin*, mientras los demás desorientan a ambos con voces de rumbo contrario a donde deban dirigirse. Casi corresponde a lo que el *Diccionario de la lengua...* de la Real Academia Española, dice de gallina ciega: 'juego de muchachos, en que vendan los ojos a uno de ellos que coge a otro, o lo conoce cuando lo toca, y entonces éste es el vendado.'" (1982: CXXX). Covarrubias dice de la "gallina ciega": "Tienen los niños un juego que llaman de la **gallina ciega**, atando a alguno de ellos (a quien cayó por suerte) una venda a los ojos que no pueda ver, y los demás le andan al rededor tocando en el suelo con un zapato, y diciendo: Zapato acá, y suelen darle en las espaldas con él; pero al que él diere palmada con la mano o el zapato, que trae en ella, entra en su lugar." (1995: 574). Quizá la palabra tenga su origen en el francés "coquin", que se desprende de "coq" gallo, una de cuyas acepciones se aplica al niño vivaz, travieso, burlón.

⁷⁶ Cigorondo, 1979: 225-226.

⁷⁷ Morales, 2000: 228 y 231.

Cinco. Música y danza

Un elemento fundamental en el espectáculo teatral novohispano del siglo XVI es el que se refiere a la música. Las tres tendencias que revisamos la incluyen: el teatro misionero, el criollo y ahora el jesuita. Las formas de empleo difieren en relación con el propósito con el que cumple el espectáculo, la fiesta dentro de la cual se realiza e incluso las posibilidades económicas de los organizadores. Si en el teatro misionero la música estaba a cargo de las capillas de indios, entrenadas para participar en las ceremonias religiosas ordinarias y extraordinarias, y su teatro siempre formaba parte de una fiesta religiosa podemos entender que las descripciones de fiestas y los textos conservados aludan frecuentemente a la interpretación musical de piezas de orden religioso. En el caso del teatro criollo si bien gran parte de las representaciones y descripciones conocidas tienen que ver también con ocasiones de fasto religioso, las representaciones en la fiesta de Corpus Christi, y encontramos buenos ejemplos de abundante empleo de la música, por ejemplo en el *Desposorio espiritual...*, también es importante considerar que las representaciones de Corpus, por lo menos en el último cuarto del siglo, estaban a cargo de profesionales del teatro para quienes, por un lado, de acuerdo con su propia tradición teatral y dramática, la música se incluía en las piezas, normalmente en la forma de villancicos con los que se concluía la representación y, por otro, que la interpretación en la escena obligaba a un trabajo profesional que exigía conocimiento y habilidades en el arte de la composición y la interpretación de los instrumentos y la voz, además, posiblemente de una inversión económica extra. En varios de los *Coloquios* de Eslava, por ejemplo, la música se limita a pequeñas intervenciones en donde cantan algunos de los personajes, acompañándose ellos mismos con su instrumento, siendo la guitarra el más común de ellos. Recordemos, en su obra, al famoso Alonso García que por su interpretación de un ángel que actuaba y cantaba en el *Coloquio octavo*, se hizo acreedor al reconocimiento del Cabildo por su talento quien le concedió, de manera extraordinaria, un premio.

En el teatro jesuita hay que destacar, por lo tanto, el empleo de la música, particularmente en las representaciones de 1578. En algunas otras de las obras, cuyo

texto conservamos, normalmente se incluyen villancicos que suelen ser entonados como conclusión de la pieza. En la *Tragedia...* que se divide en cinco actos, todos, a excepción del cuarto, terminan con un villancico en la voz de un coro. El texto no señala que los villancicos se hayan cantado, aunque es una posibilidad que no habría razón para dejar de lado, particularmente si tenemos en cuenta que la música fue aspecto casi permanente en todas las actividades de los festejos y de lo cual, en repetidas ocasiones, da constancia Morales en su descripción,⁷⁸ música en donde sonaron atabales, trompetas, canto de órgano, chirimías, clarines, sacabuches, cornetas,⁷⁹ y, en el primero de los arcos triunfales, un "teponaztli".

En cuanto a las danzas que llamaré "escénicas" en tanto formaron parte de los espectáculos teatrales que tuvieron lugar en los distintos colegios de la orden, durante los días de la octava, es posible volver a plantear que los jesuitas introducen con su teatro un espectáculo moderno, sofisticado, elitista, pendiente de los hallazgos artísticos e intelectuales del Renacimiento. El escenario de las representaciones con telones en perspectiva, vestuario elaborado y resultado de cuidadosos estudios, música, nutridos conjuntos humanos y danza, presenta por primera vez en Nueva España, espectáculos fastuosos, imitando la manera de los espectáculos de las élites cortesanas en Europa. Las danzas escénicas fueron tres: una de pastores alegóricos que terminan unidos a las virtudes que su nombre encarna;⁸⁰ una de ángeles en el "espiritual sarao" quienes al sonido de la música "[...] con sus hachas en las manos,

⁷⁸ En la edición de Quiñones Melgoza, la acotación señala: "Canta el coro" al final del segundo acto (1992:53). Indicación que no aparece en la edición de 1579 (fol. 141 v. en la numeración con errores del texto) y que, por supuesto, es respetada en la edición de Mariscal Hay (2000b: 163). Antes de dar paso al texto de la pieza, Morales escribe: "Duró la representación quatro horas, porque dicha la missa se comenzó a las ocho y se acabó después de las doze, aviendo muchos entretenimientos gustosos de entremeses, canciones y músicas diferentes y a una voz y a dos y más, que davan grande contento y consuelo [...]" (2000: 108). Al respecto, Mariscal Hay explica: "Al quedar anticipada la intriga de la obra, el público no tiene que esforzarse por entender lo que se dice y puede dedicarse a disfrutar de la representación que no se apoya en acciones, que como ya señalamos son mínimas, sino en el espectáculo mismo, con sus actores vestidos con lujosos trajes bordados en oro, con su música y los millares de cirios encendidos que alumbraban el escenario, sin olvidarnos del público de alcurnia, que es, de hecho, parte del espectáculo." (2000b: xxxviii).

⁷⁹ Entre otras muchas alusiones a la música durante las festividades podemos ver la siguiente: "Perseveraron siempre siete indios, grandes músicos, con vihuelas de arco, orlos, flautas, trompetas, chirimías y cornetas, y un español organista, los quales, quitado el tiempo de las missas, sermones y representaciones, davan suave entretenimiento al pueblo." (Morales, 2000: 107).

⁸⁰ Morales, 2000: 228-229.

guiando el Seraphín, ordenaron una solemnísimas dança con mucha gracia, variedad y satisfacción de todos [...]"⁸¹; danzas en ambos casos con las que concluyeron las obras y, la tercera, una que dio inicio a la representación de "[...] ocho niños, ricamente vestidos, los cuales con mucha destreza ordenaron una graciosa dança con que el pueblo, contento, quedó esperando el principio de la obra que se avía de hazer."⁸²

Seis. El caso de la *Tragedia intitulado Oçio*

En opinión de Julio Alonso Asenjo, la *Tragedia intitulado Oçio* se representó en la ciudad de Puebla el 29 de septiembre de 1586,⁸³ y la atribuye a Juan de Cigorondo.⁸⁴ En 1586, la

⁸¹ Morales, 2000: 232.

⁸² Morales, 2000: 233.

⁸³ "Según se puede deducir del texto, se compuso para su representación en la Puebla de los Ángeles (Nueva España) en 1586 [...]" (Alonso Asenjo, 2006: xlvi). El texto al que alude Alonso Asenjo es el siguiente en boca de *Estudio*, uno de los personajes, quien le dice a *Honor*: "Seys beçes a contado en buelta entera / el sol los puntos de su cinta ardiente / después que de mi trato alcé la bandera / en aquesta çidad haçiendo gente. / Alle la juventud hecha de cera para inprimir mis formas suficienete, / de gran memoria, entendimientos rraros, / de ingenios prestos, fáciles y claros. / Recogí la niñez y, ella gustando / de mi sabroso trato, abrí los senos / de mis rricos tesoros, y sacando / a su sabor dexé los suyos llenos. / Esto a llegado a tanto que, olvidando / su antigua pequeñez, buelan serenos los niños ya buscando tus ditados / y travajando por vivir honrrados. (vv. 2014-2029). Los seis años a los que alude "Estudio" ["Seys beçes a contado en buelta entera / el sol los puntos de su cinta ardiente"], y que subraya Alonso Asenjo, serían los transcurridos a partir de la fundación del colegio de San Jerónimo en Puebla de los Ángeles. En mayo de 1578 los jesuitas fundaron la primera casa de la orden en Puebla (Palomera, 1999: 32), y "Desde fines de 1579 se había tenido el proyecto de un colegio seminario (convictorio) a semejanza del de México. A principios de 1580 se pudo realizar este plan [...]. Este convictorio fue el seminario de San Jerónimo [...]" (Palomera, 1999: 39). Alonso Asenjo indica: "Muy próximos en el tiempo [a partir de 1578], entraron en funcionamiento dos colegios, a base de donativos y limosnas: el del Espíritu Santo en 1578 y el de San Jerónimo, como convictorio en 1579, o, mejor, a principios del año 1580 [...]" (Alonso Asenjo, 2006: lxxi). Sobre el año de fundación del Colegio del Espíritu Santo en Puebla, Esparza Soriano señala "[...] que no fue en 1578 como se aseguraba, sino en 1587." (Esparza Soriano, 2002: 8). Cigorondo fungía como maestro en Puebla en 1585. Palomera indica que "El catálogo de la provincia de Nueva España correspondiente a 1585 consigna veinte jesuitas en Puebla: diez sacerdotes, ocho hermanos coadjutores y dos hermanos estudiantes. [...] [Entre ellos al] "Hermano escolar Juan de Cigorondo, maestro de gramática." (70-71). Para Alonso Asenjo la razón de la fecha de representación que propone: 29 de septiembre, correspondería a "[...] las habituales celebraciones del Colegio de San Jerónimo, con ocasión de la fiesta de su patrón [...]" (lxxv), a quien se alude particularmente al final de la obra. Más adelante señala: "La representación, como se ha dicho, tuvo lugar probablemente en el Colegio de San Jerónimo, en el 6º aniversario de su inauguración, que coincide exactamente con el año 1586, día 29 de setiembre, víspera de la fiesta del santo patrón (la Iglesia Católica Romana celebra la festividad de San Jerónimo el 30 de setiembre)." (Alonso Asenjo, 2006: cxxxiii). El 29 de septiembre se celebra a San Miguel Arcángel, que es para Puebla el "día de su principal patrón titular y abogado [...]" (Alcalá y Mendiola, 1997: 179, obra escrita muy posiblemente en la primera mitad del siglo XVIII). Según Eduardo Merlo, el 29 de septiembre de 1531 tuvo lugar la segunda, y definitiva, fundación de la Ciudad de Puebla. (Merlo, 1994: 23). Quizá, de haberse llevado a cabo la representación el 29 de septiembre, se celebraría la víspera del patrono del colegio y, posiblemente, la fiesta del patrono de la ciudad.

⁸⁴ Alonso Asenjo explica que una copia -no de mano de Cigorondo- de la obra llegó a España en papeles recopilados por fray Francisco Ajofrín. Alonso Asenjo, supone que Ajofrín -quien fue enviado a Nueva

Compañía de Jesús en Puebla se encontraba en una situación descansada en el aspecto económico, ya que, después de haber considerado, entre 1579 y 1580, el cierre del colegio,⁸⁵ recibió significativas donaciones, para manutención de los colegios, el personal docente y los estudiantes, así como para la construcción de edificios, en 1585, por parte de Melchor de Covarrubias y Hernán Hierónimo.⁸⁶ Las condiciones económicas de la Compañía en la ciudad de Los Ángeles a partir de 1585 constituyen

España por la Congregación *de Propaganda Fide* con la comisión de reunir dinero para "[...] que esa Congregación Pontificia pudiera pagar una ingente deuda generada por la misión capuchina en el Tíbet." (xlv)-, visitó varios sitios de Nueva España entre 1763 y 1766, y pasó por Puebla en diciembre de 1763 y junio de 1766 en donde quizá pudo haber recibido la copia de la obra de Cigorondo. (xlvii). "El copista de la *Tragedia Ocio* atribuye explícitamente la obra al P. Cigorondo. La atribución no ofrece flancos a la duda, confirmada como está por el estudio estilístico comparativo con el resto de obras del autor [...]." (xlviii-xlix).

⁸⁵ "Los años 1579 y 1580 fueron críticos y cruciales para la Compañía de Jesús en Puebla. Ciertamente los primeros años de la fundación del colegio se presentaron difíciles y azarosos. Los jesuitas sufrieron grandes penurias económicas. Las deudas contraídas para el pago de los solares adquiridos y la compra de otros, que parecían necesarios para el futuro colegio, obligaron al padre rector Diego López de Mesa a salir a pedir limosna por las haciendas y pueblos vecinos. Lo que obtuvo con esas limosnas fue una cantidad muy precaria: quinientos pesos. Por lo demás, en la misma ciudad de Puebla se habían enfriado mucho los ánimos de los amigos por la imprudencia y el exagerado celo de un predicador jesuita que se había descuidado en reprender y casi señalar en público a un religioso de mucha autoridad. La situación de los jesuitas en Puebla llegó a ser tan angustiosa que el padre visitador Juan de la Plaza, a los pocos meses antes de haber iniciado su visita, el 15 de febrero de 1580 hablaba ya de abandonar el sitio hasta que se presentasen mejores tiempos y circunstancias más favorables." (Palomera, 1999: 36).

⁸⁶ Sobre la ayuda de Melchor de Covarrubias, Antonio de Mendoza, el padre provincial, le escribió, el 8 de mayo de 1585, a Claudio Aquaviva, el padre general: "Como V. Paternidad sabe, este colegio de Puebla de los Ángeles, no tiene fundación ninguna; y a esta causa, vive con algún trabajo en lo temporal. Ofrécese agora Melchor de Covarrubias, hombre principal de esta ciudad, a dotar este colegio, en dos mil pesos, de renta, en cada un año; para lo cual, da veinte y ocho mil pesos, para que se empleen en renta, a razón de a catorce. Esto da luego, sin pedir obligación ninguna, ni condición; más de las que la Compañía tiene de sus constituciones. Para adelante, aunque él no quiere quedar obligado a nada; pero da muy buenas esperanzas de aumentar esta fundación, con lo restante que le queda, de hacienda, que es una buena cantidad, como V. Paternidad verá por su carta. / Yo he juntado los Padres de este colegio, y a todos parece no ser cosa para desechar; así porque lo que da de presente, es razonable dotación, y que según van, de cada día, las haciendas de la (sic) Indias, habrá pocos o ninguno que dé otro tanto. Como, porque sí el Señor hiciese ciertas las esperanzas que él ahora ofrece, podría venir a ser ésta una muy gruesa fundación; porque no hay quien así lo pueda hacer, en esta ciudad, como el dicho Melchor Covarrubias, por ser hombre de más de noventa mil pesos, de caudal, y sin obligación ninguna a nadie." (Palomera, 1999: 72). La carta de De Mendoza llegó a Aquaviva acompañada de una de Melchor Covarrubias. Esta última decía, entre otras cosas: "Y pues mi voluntad es tan antigua en este propósito de fundar este colegio; con lo que de presente doy, y en lo por venir ofrezco; no mudando yo estado, ni tomándole de casado, de lo cual, mi poca inclinación a él, y mi edad de cincuenta años asegura; suplico a V. Paternidad admita mi deseo y oferta de esta fundación, remitiendo la ejecución de ella a nuestro Padre Provincial, para que así, con más brevedad, se consiga mi pretensión, fundada en sólo el mayor servicio de Dios nuestro Señor y de la Compañía, y el bien de mi alma; y para que esta consiga la gloria eterna, para que fue criada, importan mucho las oraciones y sacrificios de V. Paternidad y de toda la Compañía." (Palomera, 1999: 73). Sobre las pertenencias de Covarrubias, los bienes y las peticiones que hizo a la Compañía de Jesús puede verse su testamento en Aguirre Carrasco, 2002. En cuanto al donativo de Hernán Hierónimo, Palomera indica: "Sucedió que meses después en ese mismo año 1585, un piadoso sacerdote, Hernán Hierónimo, español originario de Santander, determinó fundar y dotar el seminario convictorio de San Jerónimo. Lo dotó con cinco mil pesos de renta anuales y la construcción del edificio. Así lo comunicaba el padre provincial al padre Aquaviva en carta que le escribía desde Tepetzotlán el 30 de noviembre de 1585." (1999: 74).

un elemento a favor de la deducción de Alonso Asenjo en relación con el año de representación de la *Tragedia del Ocio*, a lo que habría que añadir el impulso dado al colegio por Pedro de Morales, durante su primer rectorado en Puebla, entre 1580 y 1584.⁸⁷

Antes de 1586, se registran representaciones teatrales de coloquios a cargo de la orden en Puebla en 1580 y 1581.⁸⁸ A diferencia de lo que ocurre en relación con otras representaciones teatrales en el XVI -las del teatro misionero, las del criollo, e incluso las del jesuita-, en donde hay documentos, además de los textos dramáticos, que ofrecen información sobre ciertas particularidades de las representaciones, en el caso de la *Tragedia del Ocio* de Cigorondo, su texto es, hasta ahora, la única fuente que puede sugerir algunos aspectos de su representación teatral. El estudio sobre este tema y las consiguientes propuestas han sido desarrollados con interés, erudición y atención por Julio Alonso Asenjo en la primera edición y análisis de la obra.⁸⁹ Alonso Asenjo se detiene, en esta sección de su trabajo, entre otros asuntos, en revisar y proponer posibilidades en relación con los actores, el edificio o lugar de la representación y del espacio escénico, el decorado, el vestuario, las acciones físicas sobre el escenario, la utilería, la iluminación, la música, el público.⁹⁰

La *Tragedia intitulada Ocio* se compone de tres actos, divididos cada uno de ellos en tres escenas. El texto intercala el español con el latín, con predominio del primero, e intervienen más de 24 personas en escena, entre actores y danzantes, sin contar a los miembros del coro.⁹¹ La acción en la *Tragedia del Ocio* desarrolla el caso de un *Joven* de

⁸⁷ Palomera, 1999: 51. De Morales fue rector del colegio de Puebla en tres ocasiones: 1: 1580-1584, 2: 1587-1598 y 3: 1609-1612.

⁸⁸ Véase el apéndice 11: "Representaciones jesuíticas".

⁸⁹ Alonso Asenjo, 2006.

⁹⁰ Véanse particularmente las páginas cxvii a cxxxvi de su "Estudio introductorio". Alonso Asenjo, 2006.

⁹¹ "Los personajes de la *Tragedia Ocio*, como suele suceder en el teatro escolar, son numerosos, para que pueda participar en la representación gran número de estudiantes. Aquí tendremos 10 personajes serios: Ocio, Joven, Estudio, Teodoro y Posidonio, Urbano y Dardino/Claudino, el *puer* o paje del Estudio, Honor y Secretario, más los actores-personajes del Prólogo y del Epílogo. Son, pues, 12. Personaje plenamente cómico es el Boticario y, a veces cómico y a veces burlesco, Melchor Ortiz. Son ya 14 personajes. A éstos han de añadirse los personajes de burla (en cuyo círculo se integra por momentos Melchor): los seis villanos que danzan el matachín y los cuatro que dan matraca a Ocio. En total, 24 personajes. Y otros tantos actores, pues generalmente en el teatro de colegio los actores no doblaban ni acaparaban más papeles, para que pudiera serlo el mayor número de estudiantes." (Alonso Asenjo, 2006: xcvi).

cuya disposición y voluntad para alejarse del estudio y el trabajo se apodera *Ocio*. *Urbano*, el padre del *Joven* colegial, preocupado por el desinterés de su hijo en asuntos de provecho, al grado de tener flojera para caminar y hablar, decide llevarlo a la consulta de un médico, el *Estudio*, quien revisa al "enfermo". *Urbano* pide uno de sus criados, *Melchor*, que se encargue de ir por la medicina, recetada por el médico, a la botica. El *Joven* toma el medicamento que le trae el criado, pero su mal se intensifica. *Urbano* regresa con *Estudio*, a quien le informa que su hijo:

Fuéseme Resfriando
al mismo punto, y una niebe echo
se quedó, y desganoso,
a todo bien Remiso, tibio, oçioso. (vv. 1462-1465).

Esto ocurre porque el *Ocio* se ha encargado, antes, de aletargar al criado, *Melchor* -en el camino que este sigue para llevar la receta a la botica que se le ha señalado- y cambiar la prescripción de *Estudio* por una segunda de ingredientes que recrudecen la abulia del estudiante y que además es surtida no en la botica de *Estudio* sino en una botica "extranjera" (v. 1136). La presencia y tretas de *Ocio* son descubiertas. El vicio es humillado, primero de manera burlesca por varios muchachos y, más tarde, por *Honor* y *Estudio* quienes, además, lo condenan públicamente. La pieza termina con la exaltación de San Jerónimo como el modelo de virtudes a imitar y el reconocimiento del *Joven* de su error.

El sitio de la representación

En opinión de Alonso Asenjo: "El lugar de la representación [de la *Tragedia del Ocio*] parece lógico que fuera el crucero y presbiterio de la capilla o capilla-iglesia del Colegio (seminario o convictorio) de San Jerónimo [...]",⁹² aunque hace la siguiente observación: "Bien pudo ser así, aunque la documentación examinada no nos

⁹² Alonso Asenjo, 2006: cxvii.

proporcione absoluta certeza de que el espectáculo tuvo lugar en la sede misma del Colegio de San Jerónimo."⁹³

El convictorio de San Jerónimo poseía efectivamente una capilla. Palomera señala al respecto:

El padre Pedro de Morales, desde su primera gestión como superior de la Compañía de Jesús en Puebla, apoyó con entusiasmo el apostolado que realizaban los miembros de su comunidad con los indígenas de la ciudad y de la región. En este sentido hizo que se construyera junto al seminario convictorio de San Jerónimo una amplia capilla dedicada a san (sic) Miguel. Esta capilla se levantó rápidamente, pero en forma provisional, como un gran jacal con techo de paja. En ella se podría atender a los indígenas en su propio idioma.⁹⁴

Es posible que esta capilla ya estuviera en funciones a fines de 1583 o en 1584, último año, del primer periodo, de la gestión de Pedro de Morales como rector en el colegio de Puebla. Juan de la Plaza, Padre Provincial de la orden en México por aquellos años, informa, en una carta del 23 de abril de 1583, al Padre General de la Compañía en Roma, Claudio Aquaviva: "A los indios [...] cerca del seminario de San Jerónimo, se les está haciendo una capilla muy capaz, en donde se reunirán los domingos y días de fiesta, y se les predicará en su lengua mexicana".⁹⁵

En relación con representaciones teatrales dentro de templos en Nueva España, los registros son escasos y las ocasiones extraordinarias. Quizá por esta última razón es que se ha conservado la noticia de esas representaciones. Hasta ahora se desconoce el motivo de la representación de la *Tragedia del Ocio* en 1586, año para el que la propone Alonso Asenjo. Los ejemplos que se conservan de representaciones dentro del recinto de los templos podrían ser suficientes para pensar en la posible representación de la

⁹³ Alonso Asenjo, 2006: lxxv, n. 133.

⁹⁴ Palomera, 1999: 57.

⁹⁵ Palomera, 1999: 58.

Tragedia del Ocio en el interior de la iglesia de San Jerónimo en Puebla y suponer, también, que la ocasión pudo haber sido especial. La justificación que ofrece Alonso Asenjo, es la siguiente:

La representación en lugares sagrados era tradicional desde los primeros espectáculos que, todavía en la modalidad de teatro de evangelización, llevaron a cabo, después de los franciscanos, los jesuitas, no sólo en cuaresma, sino también en el Corpus. Era tradicional desde la Edad Media representar en las iglesias y, aunque cada vez estaba peor visto por los obispos y las representaciones profanas fueron prohibidas dentro de ellos, los autos religiosos podían representarse en los templos; mucho más las representaciones de los jesuitas, nada sospechosas.⁹⁶.

Sobre esta afirmación, habría que precisar que, en el caso del teatro misionero, las representaciones sí se llevaron a cabo en "lugares sagrados": los atrios, pero que, según se ha señalado más arriba, existen muy pocas constancias de representaciones dentro de iglesias en la historia del teatro novohispano del XVI, y sólo hay dos casos cuando se habla del teatro de colegio jesuita: las del *Triunfo de los santos* en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y, probablemente, la que pudo haber tenido lugar en la Catedral de la Ciudad de México en las fiestas por la canonización de San Jacinto. Para otras representaciones jesuitas habría que pensar de momento, a falta de información, en salones o patios dentro de los colegios.

El espacio escénico

En cuanto al espacio físico construido de manera efímera para la representación, Alonso Asenjo propone un escenario, que representa una "plaza": "La plaza, por el foro, responde a la manera de la comedia latina imitada en el Renacimiento. Se forma

⁹⁶ Alonso Asenjo, 2006: cxxxiii.

la plaza, lugar de encuentro de los personajes, con casas que rodean un espacio (centro del escenario), al que dan al menos dos calles, para entrada y salida de personajes."⁹⁷

Esta "plaza", en opinión del investigador, representaba la Plaza Mayor de Puebla⁹⁸ y a ella daban -entre otros elementos- tres casas: 1. la de *Urbano*,⁹⁹ 2. la de *Estudio*¹⁰⁰ y 3. la botica a la cual envía Ocio a Melchor y de la cual el coro dice: "*Botica de tal rrecado / merecía estar quemada / o a piedralodo çerrada, / y el voticario açotado.*" (vv. 1420-1423).¹⁰¹ A la "plaza", señala Alonso, más adelante, debe dar otra botica -la botica a la cual debe ir *Melchor* por la receta que le dio *Estudio*- cuya fachada debe mostrarse aunque no se realice ninguna acción frente a ella.¹⁰² Desde la "plaza" se ven también: 1. una floresta o bosque;¹⁰³ y 2. unos campos o llanos.¹⁰⁴ En el área de los llanos debe

⁹⁷ Alonso Asenjo, 2006: cxx.

⁹⁸ "Así, pues, la acción sucede tanto dentro de la ciudad de Puebla, ante todo en su plaza mayor o zócalo [...]" (Alonso Asenjo, 2006: cxxviii).

⁹⁹ "Como 'primera' casa podemos tomar la de Urbano, quien posiblemente ha salido de ella en I, 3, camino de la casa de Estudio (v. 732), con su hijo y el criado Dardino [...]. De esta casa habrá de salir más tarde Melchor, quien ya ha respondido quizá desde la ventana, ya que saluda a Estudio ('O, señor maestro') y dice a Urbano: '... al momento salgo' (vv. 877s. 887-892)." (Alonso Asenjo, 2006: cxxi).

¹⁰⁰ "La segunda casa pudo ser simplemente de decorado, pues Urbano quiere hablar con el médico y manda al criado, ahora llamado Claudino, a buscarlo en la 'tercer casa' (v. 802ss). A los aldabonazos del criado, sale el *puer* o paje del médico, ahora sí, a la ventana de la casa de su amo (vv. 809ss). En el v. 823 ya está el médico Studium, que ha salido de su casa por la puerta (v. 860), junto al grupo de Urbano, su hijo y el criado." (Alonso Asenjo, 2006: cxxi).

¹⁰¹ Sobre "boticario" y "botica" dice Covarrubias: "Boticario. Ya queda dicho que es el que vende las drogas y medicinas, y por razón de tenerlas en botes le llamamos boticario", "Botica. La tienda del boticario, y también la del mercader, donde tiene los paños y sedas y otras mercaderías." (202).

¹⁰² "A esta plaza mayor de Puebla parece que deban dar tres casas, dos de ellas con puertas y quizá también ventanas practicables. Como 'terçer casa', se señala la de Estudio, médico, en v. 803. Por tanto, habrá una primera y también la segunda. Y también dos boticas: la del médico Estudio (v. 862s. 875) y la extraña del Boticario (v. 1131ss)." (Alonso Asenjo, 2006: cxxi). En cuanto a las boticas, Alonso explica: "Después tenemos teóricamente las dos boticas. La del médico (v. 863), 'que es la que está puesta / junto a la plaça en el portal primero' (v. 864). Pero pudo ser simplemente figurativa, pues la receta que Melchor allí debería haber llevado, acaba en la otra botica: la extraña ('extrangera' -v. 1136 y 1150) y diabólica (v. 1112ss), hacia la que Ocio lo encamina. Para dar con la botica, Melchor tiene como referencia que está junto a unos 'portales' (v. 1120-1124), donde este término es posible que indique 'soportales'. Sin embargo, Ocio le quita de la cabeza este dato y le dirige a la botica que está siguiendo la 'terçer pared' (v. 1115s), junto a unos 'lumbrales' de piedra (v. 1118), que posiblemente indique una fachada semejante a la de la anterior, aunque por otro lado. Esta botica pudo estar al fin del lado izquierdo del escenario, junto a la primera botica. A tal situación puede que aluda Estudio, cuando alerta a Urbano de que es muy fácil equivocarse de botica (v. 875). La botica diabólica debe tener también puerta (v. 1131-1156), a la que sale, después de hablar dentro (v. 1157-1164), el Boticario (v. 1166ss)." (Alonso Asenjo, 2006: cxxi).

¹⁰³ "Esta *floresta* debió estar plasmada escenográficamente. Para cuando se representó la *Tragedia Ocio* ya no constituía novedad alguna su realización, ni en España ni en Nueva España. La escenificación de un *bosque divino* era práctica ritual tradicional entre los aztecas, que, como nos cuentan algunos testigos, se realizaba en un baile en el *momoztli* principal del gran templo de Huitzilopochtli. Como en otros rituales, lo aprovecharon los frailes mendicantes en manifestaciones y espectáculos cívico-religiosos. Quizá no fuera exactamente así en la procesión del Corpus de 1538, en Tlaxcala [...] pero el bosque divino quedó

haber un "repecho".¹⁰⁵ A la "plaza" desembocan por lo menos cuatro calles: una central que esta en medio, al fondo, del escenario, y tres laterales: dos de uno de los lados y una en el lado opuesto, al frente del anterior.¹⁰⁶ En la parte posterior de la calle central - al fondo del escenario- debe estar la "floresta" y el "llano" y en él o cerca de él, el "repecho". Para Alonso Asenjo, esta calle está cerrada al fondo por una cortina, la cual en el tercer acto se descorre para descubrir ante el espectador pinturas sobre la vida de San Jerónimo, quizá las del retablo del altar mayor de la iglesia dedicada al santo en donde, según el estudioso, tiene lugar la representación.¹⁰⁷

Si mi interpretación de la propuesta de Alonso Asenjo es correcta, los elementos del escenario estarían ordenados de la siguiente manera. Tomando en cuenta la perspectiva del espectador, encontraríamos: empezando por el lado izquierdo y avanzando en el sentido de las manecillas del reloj: 1. una entrada (calle); 2. dos fachadas o puertas de casas: primero la de la botica que "merecía estar quemada" y después la de la botica de *Estudio*; 3. una entrada (calle); 4. la fachada de la casa de *Urbano*; 5. la calle central con una cortina que la cierra al fondo y frente a ella una floresta, unos llanos y un repecho; 6. la fachada de una casa; 7. la fachada de la casa de

plasmado escenográficamente en el *Auto de Adán y Eva* representado también en Tlaxcala en 1539 [...]. Lo mismo nos certifica la relación de la representación de un Diálogo por los estudiantes de San Gregorio, el martes (4 de noviembre de 1578), en la gran octava de fiesta y espectáculos para celebrar la llegada de las reliquias de los Santos a México. Allí se dice que las Virtudes ofrecen coronas a los santos, 'para cuyo cumplimiento se fingieron pasar por una selva o floresta, y cada una comenzó a texer su corona de flores...' [...]" (Alonso Asenjo, 2006: cxviii).

¹⁰⁴ "De ella [de la floresta] sale el protagonista [Ocio] para ganar adeptos o contagiarlos de ociosidad. La salida es, no a una plaza, sino a campos despejados y tierras de labor: son trigales (v. 318), en un terreno llano." (Alonso Asenjo, 2006: cxxvii).

¹⁰⁵ "Probablemente hay decorado específico (más allá del verbal) para: a) la floresta; b) los llanos, prolongados mediante decorados pintados y, ante ellos, un 'repecho' (v. 315s) o ladera de fingido monte, tras el que se esconde Ocio [...]" (Alonso Asenjo, 2006: cxviii). "[...] para determinadas escenas, debe haber un repecho o montículo de quita y pon. 'Repecho' es parte de un plano inclinado y está a veces por collado o elevación, con lo cual en terminología teatral podría equivaler al mencionado monte, en cuanto figurado por una rampa o plano inclinado." (Alonso Asenjo, 2006: cxx).

¹⁰⁶ "Las entradas a la *platea* o centro de Puebla se harían desde la selva a los campos y, avanzando un poco más, se daría en el centro de la plaza de la ciudad. Por eso quizá también dice Melchor que desde cualquier punto de la ciudad se ve el campo. Podría haber habido otras dos entradas a la plaza por este lado: una entre los decorados de las casas y las boticas, y otra, por el extremo a mano izquierda del espectador, acabados los pórticos o soportales. También podía haber otra entrada del lado derecho de la selva, pasada la casa pintada y la de Estudio y quizá otras." (Alonso Asenjo, 2006: cxxvii).

¹⁰⁷ "[...] el lugar de la representación habría sido el crucero de brazos de la planta en cruz de iglesias de traza jesuítica, como es de suponer era la capilla del Colegio, y una parte del presbiterio, que pudo servir para la selva, cerrada por una cortina, y tras ésta el resto del presbiterio con el altar mayor y los cuadros o retablo." (Alonso Asenjo, 2006: cxxvii-cxxviii).

Estudio; 8. una entrada (calle). Al centro de todo este conjunto la "plaza". Todo lo anterior empleado en los actos primero y segundo. Para el tercer acto, se han sacado del escenario, quizá, todas las fachadas, la "floresta", el "llano" y el "repecho", el escenario sólo está ocupado entonces por un sitio y, para mostrar las pinturas sobre la vida de San Jerónimo, se descorrerán las cortinas que cerraban el fondo de la calle "central" y que, en este momento, dejarán ver el retablo de la iglesia con sus pinturas.¹⁰⁸

La propuesta de que haya, al lado izquierdo (siempre, en mi explicación, el del espectador) por lo menos una calle (la mencionada arriba con el núm. 3) entre las fachadas o puertas de las boticas (en primer plano, arriba el núm. 2), y la casa de *Urbano* (en segundo plano, arriba: núm. 4), así como del lado derecho (del espectador) un plano con la fachada de una casa (arriba, núm. 6) y, en primer plano, la fachada o puerta de la casa de *Estudio* (arriba, núm. 7), sugiere dos posibilidades de trastos escénicos:¹⁰⁹ 1. que quizá frente a la cortina o telón del fondo del escenario se encontraran lienzos de una sola pieza, a manera de pared, que correrían desde el proscenio hasta la cortina del fondo, colocados de forma, más o menos, perpendicular a la línea recta del proscenio y, en ellos, las entradas señaladas;¹¹⁰ o 2. bastidores o practicables,¹¹¹ probablemente dos en cada uno de ambos lados del escenario y que

¹⁰⁸ "Honor tiene una recámara (v. 1265), que más adelante se denominará su 'aposento' (v. 2363), al que invita a entrar al Joven. La recámara está situada detrás de una cortina. Corriendo la cortina, se amplía el escenario, posiblemente previa eliminación del decorado de las casas y el correspondiente a los campos y floresta." (Alonso Asenjo, 2006: cxxii).

¹⁰⁹ Trasto: "Cada uno de los elementos de decoración de madera o lienzo pintado que se emplean sueltos para transformaciones durante la representación." (Ruiz Lugo, 1979: 279).

¹¹⁰ Elemento que supongo a partir de la propuesta de Alonso Asenjo, pero sobre el cual no se encuentran referencias en los usos escénicos de la época.

¹¹¹ Bastidor: "Armazón de listones o maderos sobre la se extiende un lienzo pintado, y que forma parte de la decoración lateral del escenario del teatro." (Ruiz Lugo, 1979: 45). Practicable: "Decorado o fragmento de decorado levantado por encima del suelo sobre el que el actor puede situarse para representar. Es visible cuando forma parte integrante de la decoración; está oculto cuando sirve para permitir la entrada por detrás del decorado, a distinto nivel del escenario. También se aplica, como adjetivo, a las partes del decorado por donde se puede entrar y salir, como puertas, arcos, etc." (Ruiz Lugo, 1979: 202). Entiendo que los "bastidores" o "practicables" se podrían haber colocado dando su frente al espectador, de modo que a manera de "piernas" ("laterales de tela que ocupan el lugar de los bastidores [...]") (Ruiz Lugo, 1979: 196) cumplen con el objetivo de decorar, aforar y permitir las entradas y salidas de los actores a través de los espacios que se dejan entre uno y otro. Alonso Asenjo no menciona específicamente que se trate de ninguno de estos tipos de trastos escénicos, ni señala tampoco ningún otro, aunque de acuerdo con su exposición, encuentro que estas podrían ser algunas soluciones. Recordemos, sin embargo, que los bastidores como elemento decorativo y de aforo del escenario aparecen en Europa hacia el siglo XVII en el teatro cortesano. El término en inglés para "bastidor" es "wing", sobre este trasto, Harrison señala: "The term now generally designates the areas to either side of an *end-stage* or *proscenium arch* stage which are

representaban las fachadas mencionadas, lo cual dejaría espacios libres, entre los bastidores, que funcionarían como las "calles". Esta última propuesta no es ajena a algunos recursos escénicos del teatro renacentista italiano, a fines del siglo XVI, si se sigue la sugerencia de Gómez: telón de fondo con un paisaje en perspectiva y bastidores laterales a los lados para acentuar la impresión de profundidad, y el efecto de la perspectiva, sobre el escenario.¹¹²

Sin eliminar la posibilidad de un decorado de esta naturaleza, lo cual además sería para la historia del teatro novohispano del XVI la primera noticia de este tipo recurso decorativo de la escena -de enorme modernidad para la época incluso en la misma Italia-, me parece importante recordar los datos, aunque sean escasos, que Morales, ocho años antes, proporciona en relación con los elementos de la representación de la *Tragedia del triunfo de los santos*: tuvo lugar en un tablado situado a la izquierda de la capilla mayor dentro de la iglesia de la Compañía en el colegio de San Pedro y San Pablo. Sobre el tablado, lo único que menciona Morales es que había un "un sumptuoso throno [...] con tal artificio y perspectiva, que de todas las partes se gozaba de lo que en él se hacía."¹¹³ Atendiendo a la descripción de Morales, el escenario para el *Triunfo de los santos* fue de menor riqueza que el posible para la *Tragedia del Ocio*, en la idea de Alonso Asenjo, y, si consideramos la situación económica que había venido viviendo la orden en Puebla antes de las donaciones de De Covarrubias y Hierónimo en 1585, el aparato escénico parece opulento e, insisto, demasiado moderno. El terreno de la propuesta del espacio escénico y del lugar de la representación para la

obscured from the audience's view by *flats*, *curtain tabs* etc. These are the natural places for performers to stand prior to making an entrance on to the stage [...]. The Roman architect and engineer, Vitruvius [...] in the fifth book of his work *De Architectura* states that 'beyond [the *perioaktoi* and machinery] are the projecting wings which afford entrances to the stage, one from the forum, the other from abroad.' / *Wing*, in its earliest sense, is an abbreviation of *wing flat*. [A fines del siglo XVI y principios del XVII] English masques used forms of book-flat or *perioaktoi* to create such wings, although the term does not appear to have been used until the end of the century at the earliest." (Harrison, 1998: 309).

¹¹² "Uno de los descubrimientos más notorios del teatro renacentista, desde el punto de vista escenográfico, fue la aplicación en los decorados de la perspectiva, que permitía crear sobre el escenario la ilusión de estar en medio de grandes plazas, salones,..."; "El primero en realizar uno de estos decorados fue [Donato] Bramante [1444-1514], que pintó en el telón de fondo un paisaje en perspectiva, al que con el tiempo se le añadieron unos bastidores laterales, en cuyo interior tenían unas pinturas también en perspectiva, haciendo que se creara en el escenario una sensación de mayor profundidad." (Gómez, 1997: 36).

¹¹³ Morales, 2000: 106.

obra de Cigorondo es, por lo tanto, a falta de datos, un asunto delicado, aun tomando en cuenta las didascalias implícitas y las pocas explícitas que el texto ofrece.

En cuanto al empleo de la capilla del colegio de San Jerónimo, habría que tener en cuenta que la *Tragedia del Ocio*, no obstante su objetivo didáctico y el elogio al final del tercer acto de la figura de San Jerónimo, no desarrolla precisamente un tema religioso, que parece ser lo propio -y permitido- para representaciones en el recinto sagrado. La *Tragedia del Ocio* es una fuerte llamada de atención a la comunidad poblana sobre la importancia de la formación de los jóvenes y los adultos, para cada uno de estos grupos según su edad y sus responsabilidades. La obra subraya, por esa necesidad, la importancia de la tarea educativa de la Compañía en la ciudad. La acción, como en la comedia grecolatina y renacentista, tiene lugar en el mundo contemporáneo paralelo al del espectador, en donde una buena parte de los personajes, particularmente los de los ciudadanos "comunes y corrientes", siguen los estereotipos de los modelos de la comedia renacentista. En esta línea, Cigorondo incluye, por ejemplo, los diálogos entre padre e hijo, a los indispensables criados con las inevitables confusiones y, entre otras, la divertida y enormemente crítica escena entre el criado y el dueño de la botica que "merecía estar quemada" (vv. 1135-1447). Tienda de mercaderías con ecos de cantina, tienda de cosméticos y quizá hasta de burdel en donde "[...] ay arpa, canto y vihuela." (v. 1144) y que es "[...] tan buena / que abscondida la tenemos, / por el temor que tenemos / de que nos lleven la pena." (vv. 1145-1148). Sumándose a los elementos, arriba señalados, que harían difícil la representación de esta pieza en el interior de la capilla, me parece especialmente importante el final de la tercera escena del segundo acto, el de la humillación pública de *Ocio* a cargo de un grupo de muchachos. Esta sección se compone de una larga secuencia (vv. 1680-1940) en donde *Ocio* es despojado de sus lujosos vestidos y es sometido a escuchar los numerosos insultos que lo degradan. Por el lenguaje empleado, las agudezas en la composición de fórmulas y los posibles movimientos y gestos y mímica por parte de los jóvenes para rebajarlo es muy probable que la escena encendiera, no la devoción, sino el ánimo del público y no pocas carcajadas, una de las razones de irreverencia que sacaron al teatro de los recintos sagrados. Desde mi punto de vista, la representación

en este caso sería más factible en uno de los salones o patios del colegio o incluso fuera del mismo.

Respecto al decorado de intención "realista", como entiendo la propuesta de Alonso Asenjo, me parece que la obra pudo haber optado por elementos escénicos que no impidieran la identificación del público de los distintos sitios que se señalan, sin que se tuviera que recurrir a la plasmación escénica de los mismos, en la idea de Alonso. Parte del apoyo para ubicar al público dependería, en este caso, en el "decorado verbal" y en el lugar desde el cual los personajes entran a la escena o la abandonan.

El sitio en donde se desarrolla la acción de la *Tragedia del Ocio* es la Puebla de los Ángeles, de la cual, *Teodoro*, un buen estudiante, le dice a *Estudio*, quien se encuentra desconsolado por la falta de interés de la ciudad en la educación:

Aquí nos tienes a nosotros, y a los demás, / Ángeles
que compartimos tus trabajos. Y ya ves que la Puebla de los
en su inmensa mayoría te sigue.
Aquí te hemos hecho colegios, aunque sean pequeños,
que, bajo tu protección, prosperarán más y más
cada día, con tal de que no los dejes de tu mano, padre. (vv. 608-613).

El lugar específico de la acción en la ciudad de Puebla, el espacio escénico, que es el que nos importa en el terreno de la representación teatral, es, en los dos primeros actos, un espacio abierto, al que podríamos denominar "plaza", a la cual dan las "puertas" de las "casas" de *Urbano*, *Estudio*, el *Boticario* de la "[...] votica estrangera; / que, aunque la veis çerrada, / es de manera / que en ser la más freqüentada / es la primera." (vv. 1136-1140) y el "camino" hacia la selva en donde habita *Ocio*. En las dos primeras escenas del tercer acto, la acción parece que se lleva a cabo en un "salón" de la casa de *Honor* y, la última, en la "recámara" de *Honor*. Mientras la acción visible de los actos primero y segundo tienen lugar en un espacio exterior al aire libre, la "plaza"; las escenas del tercer acto quizá se desarrollan en el interior de la casona de *Honor*, en

donde, las áreas visibles pueden ser dos: el "salón", el espacio público de un recinto privado, y, desde el "salón", la "recámara", el espacio íntimo, personal, de la casona o palacio.

Ahora bien ¿cuál podría ser la manera, de acuerdo con los recursos de la época - y en la línea de la formación humanística de los jesuitas- de representación de este espacio escénico? Es importante considerar, en principio, la escasez de documentos, europeos o americanos, que nos permitan profundizar en las formas de escenificación de la comedia humanística a fines del XVI.¹¹⁴ Entre otras cosas, se sabe de la difusión en Europa occidental, en esta época, del empleo de un telón funcionando como pared del fondo del escenario. La imagen pictórica de este telón se originó en las interpretaciones renacentistas del *frons scaenae* de los antiguos teatros romanos: la representación de un muro con varias puertas. Algunas de las representaciones gráficas de este tipo de fondo del escenario, que se encuentran en las primeras ediciones ilustradas de la obra de Terencio, publicadas entre fines del siglo XV y la primera mitad del XVI, muestran un grupo de cuatro puertas separadas por pilares.¹¹⁵ Las puertas están resguardadas por cortinas que ocultan a la vista del público a los actores tras de ellas. Frente a esta fila de puertas -a manera de un portal-, se encuentra un espacio vacío, que funge, en las ilustraciones, como el sitio en donde se lleva a cabo el diálogo entre los personajes, es decir una especie de proscenio. A partir de algunas de las ilustraciones, no es claro, por supuesto, si se trataba de un telón con las cuatro puertas pintadas o si se trataba de portales en una estructura, quizá de madera, que ocultaba su parte posterior con cortinas. En las ilustraciones, es posible que sobre cada una de las puertas aparezca un letrero que identifique a la "casa" o al personaje que la habita y que sale de su mundo privado -tras la cortina-, al mundo público de la escena.¹¹⁶

¹¹⁴ Véase Andrews, 1993.

¹¹⁵ Hartnoll, 1998: 52. Las ediciones ilustradas de la obra de Terencio son las de: Jean Treschel, Lyon, 1493; Antoine Verard, Paris, 1500 y 1503; Antoine Verard, Londres y Paris: 1504; y Guillaume de Bossozel, Paris, 1539.

¹¹⁶ Sobre este tipo de escenario, Andrews señala: "About the physical staging of these performances there is little direct evidence, and still some controversy. Referring to some contemporary frescoes, scholars now suggest that from 1502 at the latest it was customary to construct a row of solid wooden house fronts across the back of the stage, to represent the line of a city street such as most of the comedies demanded as their setting. The stage in front of this scenery seems to have been wide but not very deep, enabling characters to be well separated at opposite ends for scenes where one was being overheard by another, or

En la convención teatral europea, ya desde el antiguo teatro griego, la sección del escenario no visible para el público, forma parte del mundo de la obra representada. En ella, el público lo entiende, tienen lugar acontecimientos que están en íntima relación con lo que ocurre en la escena.¹¹⁷ En la *Tragedia del Ocio*, el público, que suponemos conoce, o se le educa en, esta convención, se enfrenta a ella de modo evidente cuando en la visita del criado a la "botica estrangera" escucha que adentro de la tienda hay "[...] arpa, canto y vihuela", música que, suponemos, se ejecuta detrás de la cortina pero que incluso, aun cuando el coro que la tocara y la cantara estuviera a la vista del público, se reconocería como música que proviene del interior de la botica, según lo declara el criado de *Urbano*. El diálogo entre este criado y el *Boticario* se lleva a cabo frente a la entrada a su botica, por lo que el *Boticario*, solicita a alguno de sus criados que de dentro de su tienda le traiga "[...] el agua dorada / y infusión de ociosidad." (vv. 1183-1184).

Para la representación de la *Tragedia del Ocio*, entonces, cabría entonces la posibilidad de que sobre el escenario, al fondo -a la manera de la pared del vestuario-, hubiera una pared con cuatro puertas o portales cerrados por cortinas y sobre cada portal el nombre de quien habita ese lugar. En los actos primero y segundo todos los diálogos se realizan en la "plaza" o calle, fuera de las casas, sobre el proscenio. Visto de esta manera, los cuatro portales corresponderían a las siguientes "casas" o "personajes": *Urbano*, *Estudio*, *Boticario* y *Ocio*. Como antes se ha dicho, la tragedia de Cigorondo se compone de tres actos, de tres escenas cada uno de ellos. Para todas las escenas de los dos primeros actos parece posible, de acuerdo con este espacio escénico, que los personajes salgan y entren por sus respectivas "puertas" cuando intervienen en el desarrollo de la acción de la obra: el *Joven* estudiante, hijo de *Urbano* y víctima de *Ocio*, así como los criados de *Urbano* por la "puerta" de *Urbano*; *Estudio*, su paje, *Posidonio*, *Teodoro*, *Dardino* / *Claudino* y los muchachos estudiantes que se burlan de *Ocio*: *Peñuela*,

where they were operating as ignorant of each other's presence. Around this acting space there was likely to be a great deal of festive but irrelevant decoration, relating to the carnival or other event being celebrated. This would continue round the whole hall or courtyard which had been adapted as temporary theatre." (Andrews, 1993: 33-34).

¹¹⁷ Véase Carlson, 1989: 131.

Francisquillo, Villano y Negro por la "puerta" de *Estudio*; el *Boticario* y su criado por la del *Boticario*; *Ocio* y los matachines por la suya.

En el mundo de la obra, *Ocio* es un personaje alegórico, un vicio, que se apodera de quien se debilita y se aleja del estudio. En atención a los recursos escénicos de la época, no considero imperiosa la presencia física de una "floresta" recreada escénicamente mediante elementos vegetales. En la primera escena de la obra, en la cual supongo que *Ocio* ha salido por su puerta, la presencia del personaje es suficiente para definir el espacio de la acción: una floresta.

Inmediatamente después del monólogo de *Ocio*, con el que inicia la pieza, *Ocio* podría esconderse tras la cortina de su puerta (que en este momento podría funcionar como el "repecho") y el *Joven* entrar a la escena. En su monólogo, el *Joven* se debate entre hacer el esfuerzo por estudiar o fácilmente entregarse al ocio. En ese espacio ya impregnado de la semilla de *Ocio* que aguarda la llegada de alguna víctima, el vicio sólo espera la decisión del *Joven*, quien finalmente se inclina por "no ocuparse en cosa alguna" y dice:¹¹⁸

[...] esta selva me parece
que toda en otio se baña;
otio produce esta caña
y otio entre estas mieses creçe.
Yo entré en ella algo dudoso
sobre elegir nuevo estado
y salgo determinado
de sólo vibir ocioso. (vv. 406-413).

Respuesta que da el *Joven*, en su libre albedrío, al *Ocio* quien antes se ha manifestado preguntándole:

¹¹⁸ Ocioso: "el que no se ocupa en cosa alguna." (Covarrubias, 1995: 784).

¿Qué quieres, mançebo ilustre,
que tan de gana me llamas?
Si al oçio de beras amas,
él solo te dará lustre. (vv. 398-401).

Ante el muchacho, invadido de ocio, ocupado en no hacer nada, *Urbano*, su padre, se inquieta y le pregunta por el sitio en donde ha estado, a lo que el *Joven* contesta:

Anteyer me salí por la ladera
desta vecina selva y asentado
estube del arroyo en la rrivera. (vv. 748-750).

De esta forma, para el espectador quedaría claro que la primera escena se ha llevado a cabo en la "floresta" de *Ocio*, lugar en donde habló el vicio y en donde se ha encontrado con el muchacho que piensa en dedicarse a hacer nada. En la obra se maneja, sin embargo, otra posibilidad: la de que el *Joven* -o cualquier otro individuo- se adhiera al ocio. En el "Prólogo" de la *Tragedia...* se dice:

La trama es que el Oçio con fingi<do>
y rrico manto y más fingidos modos
sale a sembrar astuto y adbertido
de esta su selva los rrincones todos;
deja el lugar de polvos esparçido
polvos que pararán después en lodos;
que no se espera, bien considerado,
mejor cosecha de tan mal sembrado. (vv. 25-32).

El espacio, entonces, de los monólogos de *Ocio* y el *Joven* y después el diálogo entre ambos puede ser ambivalente. La escena que hemos visto, puede efectivamente, tener lugar en la "floresta" de *Ocio*, pero sabemos que el personaje, para conseguir adeptos, lleva la semilla (polvos) de la "floresta" consigo mismo. Ambos son uno, el polvo queda

esparcido por doquier y la "selva" puede ser cualquier sitio (la ciudad de Puebla). La salida de *Ocio* a su "floresta" en busca de seguidores -y así se lo hace saber al público, entre quien puede haber adeptos-, se declara en su presentación al inicio de la obra. El *Ocio* está físicamente en su "hábitat" "[...] açechando / a ver quien entra en mis trigos [...]" (vv. 317-318), pero el "habitat" es él mismo, y como abstracción puede estar en cualquier sitio. Lugar en el cual, por su sola presencia, ya está esparcida la semilla y es la floresta misma.

Las siguientes escenas de la obra correspondientes a los dos primeros actos, me parece que pueden tener lugar sencillamente en el espacio vacío frente a las puertas. Los personajes entran y salen de las cortinas que los definen y se desplazan hacia las otras "casas" cuando lo pide la acción. En este espacio me parece útil subrayar dos escenas relacionadas con la "floresta". La primera es la de la danza del "matachín" por seis villanos a quienes llama *Ocio*, para despertar al criado de *Urbano*, que está en la "plaza", pidiéndoles que salgan de la "floresta" a la "plaza":

¡Sús, o mi gente apuesta!

Salí desta mi selva prestamente.

Prestadle vuestras manos

y a un villano despierten seys villanos. (vv. 1093-1096).

Dancan seys billanos el matachín con el rústico dormido.

Si el espacio escénico es el que he venido sugiriendo, los danzantes saldrían por la puerta de *Ocio* que es la "floresta". La segunda, sería la escena tercera del segundo acto, cuando *Estudio* y sus alumnos encuentran a *Ocio* con el *Joven*. *Estudio* alerta a sus discípulos diciendo: "¡Alto ahí, sanguinario enemigo! / A tiempo salí. Vosotros seguidlo, [a los jóvenes de su grupo] / no se nos adentre de nuevo en lo intrincado de la floresta." (vv. 1683-1685), acción de escaparse que puede haberse resuelto con el hecho de que *Ocio* se dirigiera a, y cruzara, su puerta. *Ocio* no logra su objetivo y es humillado por los jovencitos. Al final, ya que *Ocio* ha sido despojado de su vestimenta y se le ha cubierto de frases burlescas logra escaparse por su puerta. Francisquillo grita llamando a sus

compañeros "¡A, muchachos, tras él bamos!" (v. 1937). Probablemente todos salgan del escenario por la puerta de *Ocio*, lo cual cierra el acto y despeja el escenario.

Para el tercer acto, el espacio de la acción podría ser exactamente el mismo que se empleó en los dos primeros actos. Quizá de las puertas se hayan quitado los letreros -en caso de que los tuvieran- que definían al personaje que habitaba la "casa". El espacio ahora puede ser la "plaza": "[Honor] Diga cada uno dél su sentimiento; / sus tramas salgan oy a plaça [...]" (vv. 2082-2083), o, mejor, representa un interior, un salón de la casa de *Honor*, según declara el criado (*Melchor*, el *Rústico*): "Si en esta sala a un rrústico aldeano / para poder ablar se da liçençia [...]" (vv. 2214-2215). Ahí se lleva a cabo el juicio de *Ocio* a quien en castigo se le envía al mar.

Es posible que en la tercera escena, tenga lugar un efecto espectacular, mismo con el que se da fin a la obra. En la primera escena del tercer acto, una vez condenado *Ocio* al destierro, *Honor* le dice al *Joven*, quien ha permanecido en silencio desde el principio del acto:

Entrad en mi Recámara, do llevo
el compás a la fama gloriosa,
donde tengo Retratos çelebrados
de honbres que por su estudio an sido honrrados. (vv. 2266-2269).

El *Ocio* es de nuevo humillado en la segunda escena y, así, el *Joven* liberado del vicio, se encuentra ya, en la tercera escena, en la recámara de *Honor*, en compañía de *Estudio* y *Urbano*. En ella *Honor* posee una galería de retratos de hombres "heroicos", "famosos", "milagrosos". De entre ellos, *Honor* pide al *Joven* que alce "[...] los ojos a uno sólo [...]" (v. 2373). El *Joven*, arrobado "[...] en un ardor puríssimo ençendido." (v. 2378) atiende a la explicación que de los cuadros le da *Honor*, todos referidos a la vida de San Jerónimo. Las escenas de la vida del santo que se muestran parecen ser las siguientes: 1. de niño en la escuela romana; 2. como estudiante de griego; 3. en Siria; 4. en la corte del papa Dámaso; 5. con el capelo cardenalicio; 6. en el desierto; 7. en Belén, siendo

anciano. Del texto no se puede deducir exactamente el número de pinturas que se exhiben. De acuerdo con los hábitos pictóricos renacentistas es posible considerar que una sola pintura mostrara más de un pasaje de la vida de un santo.¹¹⁹ El coro concluye la obra solicitando que se corran unas cortinas y que así se oculten -a la vista del público- las pinturas que han sido mostradas. (vv. 2526-2549).

Si el espacio escénico correspondiera a lo que hemos venido proponiendo, entonces, en esta última escena, tomando en cuenta que la acción se desarrolla en la recámara de *Honor* y la petición de cerrar las cortinas en boca del coro después de haber mostrado las pinturas, una de las maneras en que la acción podría haber tenido lugar consistiría en abrir las cortinas de las cuatro puertas de los portales permanentes del fondo del escenario, descubriendo en su interior las pinturas, quizá a medida que *Honor* las describe, y cerrarlas al final. Podemos pensar, por supuesto, que esas pinturas formaran parte del tesoro artístico del colegio y que se hubieran empleado en la representación, aunque también es posible que se realizaran expresamente para la representación pinturas "de utilería" que respondieran a un propósito teatral y a los pasajes de la vida del santo del interés de Cigorondo y de la Compañía para la composición y representación de la obra.

En relación con el espacio escénico, me parece especialmente llamativo el "Epílogo" de la obra, pues si bien es una muy rápida síntesis de lo que ha ocurrido en la pieza e insiste en sus propósitos, los versos de tres de las cuatro estrofas de esta sección puntualizan los espacios de la acción:

Aquí del ocio fue la deleytosa,
laçsiva selva; aquí vertió sus senos
de ociosidad y de torpeça llenos,
donde picó la juvetud golosa.

¹¹⁹ En la propuesta de Alonso Asenjo, ya que la representación se podría haber llevado a cabo en la capilla del convictorio, esta última escena mostraría las pinturas que formaban parte del retablo o políptico del de la misma: "Finalmente, en la última escena, se descorre la cortina y se muestra al público la pintura de los Doctores y de San Jerónimo en un políptico o en el retablo de la capilla o iglesia del Colegio." (Alonso Asenjo, 2006: cxxvii).

Aquí tanvién, señor, fue la engañosa
botica falsa llena de benenos,
y aquí el gallardo Honor bedó a los buenos
el torpe abuso de la vida oçiosa.

Aquí fue la rrecámara y secreto
Retrete, donde vimos las gloriosas
virtudes de Hierónimo en carbones. (vv. 2550-2560).

Desde esta perspectiva, el espacio escénico para la representación de la pieza en su conjunto es simple, permanente y, lo que me parece importante, quizá más cercano a los recursos de representación de la época dentro del espíritu renacentista del teatro de colegio jesuita. El carácter y los objetivos de esta vertiente del teatro novohispano, los encuentro lejos de la tradición de los recursos de la representación teatral medieval propia del teatro misionero, así como de los recursos decorativos de la tradición ritual indígena, cuyos valores, formas y presencia se han venido empleado de manera bastante abierta e imaginativa, en la interpretación y reconstrucción de la historia del teatro en México.

Vestuario

En opinión de Alonso Asenjo, en la *Tragedia del Ocio*

Estamos ante un teatro en que es notable el predominio de la palabra (de la elocución) desde el habitual estatismo de los personajes recitantes. Esta situación mayoritaria estática o importancia concedida a la palabra recitada pocas veces se quiebra (por lo que resaltarán los momentos contrarios). Lo muestra igualmente la falta de espectacularidad de la indumentaria, salvo el caso de Ocio y de los danzantes del matachín y

de los matraqueros (uno villano, el otro negro), y, por contraste, los estudiantes con Estudio, frente a Melchor Ortiz, rústico / bobo.¹²⁰

Detengámonos, pues, en algunos de los aspectos del vestuario. En la tragedia de Cigorondo, *Ocio* es una de las manifestaciones del mal que acecha al hombre, un vicio, uno de los demonios, pendientes de las debilidades humanas, que están atentos para atacarlo. En su presentación, *Ocio* declara al espectador su genealogía y crianza, además de su manutención gracias al ser humano.¹²¹ Como vicio, su apariencia real es espantosa, similar acaso a la de los demonios que aguardan al hombre que cultiva vicios en su paso por el mundo.¹²² El *Ocio* de la tragedia de Cigorondo es un hombre "emvejecido",¹²³ tan seguro de sí mismo y de su poder sobre el ser humano que ya no se

¹²⁰ Alonso Asenjo, 2006: cx.

¹²¹ El Oçio soy, engendrado / por el Descuido, mi padre, / y la Pereça, mi madre, / y entre alacranes criado. / Chiquito me destetaron / y echáronme tras paredes; / empero vuestras mercedes / a sus pechos me criaron. / Y allánse tan bien conmigo / y yo gusto tanto de ellos, / que muero no estando en ellos / y ellos por trãerme consigo. (vv. 149-160).

¹²² Dice *Estudio*, después de que han despojado a *Ocio* del rico manto con que cubre su cuerpo: "Aquí veis cómo es Ocio, al que tan perdidamente queréis, / si es que vuestros ojos pueden aguantar tal engendro. / Fijaos en la deformidad de sus miembros / desde la punta de las uñas de los pies hasta la coronilla. / ¡Qué jeta! ¡Qué joroba más abultada! / Y, si repugnante es su aspecto, más lo son sus costumbres." (vv. 1727-1732). Medina, en su *Libro de la verdad* de 1554, describe a los demonios de la siguiente manera: "Y cuanto a la figura del demonio, aquel espíritu malo y sucio, aquella espantable bestia, su vista es de tanto temor que vence todo género de tormento, más de lo que acá en el mundo se puede imaginar. [...] Pues mira, hombre, que si de la vista del demonio es tan grande el temor y espanto, ¿qué será de su continua compañía? Porque puedes tener que es tanta la fealdad del demonio que algunos que lo han visto, porque Dios lo permitió, escogerán antes que los echarán en un horno ardiendo que tornar a lo ver. Pues si la vista de un demonio es tan espantosa cuán sobre toda consideración, será penoso tener para siempre delante los ojos tanta multitud de malísimos, espantables y furiosos demonios, cuyas figuras puedes imaginar así. Son más negros que la pez, como aquellos que toman la color del fuego en que continuo arden, que es madre de todo negror. Sus caras son muy espantosas, los ojos remillados, saltando dellos centellas, las narices rebajadas o muy romas o muy gruesas, o muy altas o muy delgadas fuera de toda manera; las mexillas muy consumidas, las bocas muy grandes y muy abiertas, como aquellos que siempre infingen tragar; los dientes muy agudos, las gargantas muy anchas y todas las otras hechuras por esta manera. Todos son bocas, todos son uñas, de todo salen llamas de fuego muy quemantes, por ojos, por orejas, por narices, por bocas, y generalmente por todo el cuerpo, como aquellos que están tan llenos de dentro que no cabe en ellos, y así conviene que salga dellos por todas partes. En manera que tan feos y espantables son en sí mismos que solamente verlos es muy grave tormento. Sus voces son muy doloridas, muy grandes y muy enojosas de oír, que sólo en oírlas ponen muy gran espanto. Sus condiciones son éstas: falsos y mentirosos, engañosos, sucios, desordenados, disolutos, luxuriosos, escarnidores, tristes, enojosos, contradecedores del bien, presumidores del mal, sospechosos, desmesurados, desvergonçados, temerosos, riñosos, avarientos, maldicientes, denostadores, envidiosos. Su conversación es muy aborrescibe (sic), porque entre ellos nunca hay paz; nunca holgança ni sosiego, nunca verdad ni fieltad, nunca amor ni amistad, mas siempre tienen guerra, trabajo, revuelta, discordia, mentira, falsedad, engaño, envidia, tristeza, rencilla, malquerencia y desigualdad." (Medina, 1944: 486).

¹²³ "[...] sale un monstro enbexecido / que el Oçio enbaydor se llama, / padre de todos los viçios / que se engendran en el alma; / benerable en el aspecto / urdidor de grandes tramas, / que de sólo darse a engaños / le han nascido aquellas canas." (vv. 105-112). Ripa ofrece cuatro imágenes del Ocio, de entre las cuales

ocupa demasiado en ocultar su aspecto, pues los individuos, gozosos del vicio en que viven, no son capaces de reconocerlo.¹²⁴ Lleva como atuendo un riquísimo manto de color carmesí y guantes en sus manos.¹²⁵ Con ello cubre las deformidades de su cuerpo y manos. El lujo del manto también le es útil en la escena, para el público, como signo del vicio que encarna, y como anzuelo para sus víctimas. La opulencia del manto, sin embargo, sólo está presente en su cara externa. La interna, en correspondencia con la realidad del personaje, es repugnante.¹²⁶

La concepción del rico aspecto vestimentario de este vicio-demonio en la pieza de Cigorondo coincide, pues, con una de las manifestaciones visibles, en el mundo de la obra, en los individuos que están bajo su dominio: sumo cuidado y ostentación del lujo del traje que se viste, de las telas y aditamentos, de las joyas y el peinado. Hombres y mujeres ociosos -pecadores, por lo tanto- pueden ser fácilmente identificables a través de su vestido.¹²⁷

sólo una lo representa como un "Hombre viejo vestido de amarillo y con el traje estampado con Máscaras, llevando puesta de través una banda de color ceniciento y además un Faisán a guisa de cimera. Con la derecha ha de ir sosteniendo una antorcha apagada de colores grisáceos, y con la izquierda un óvalo puesto en campo de oro sobre el cual se ha de pintar un círculo que lleva consigo la inscripción siguiente: *In quiete voluptas*." (Ripa, 1996: II, 144). Según Portal, el aspecto profano -en la vertiente negativa- del color amarillo sería signo de la traición, el engaño, la inconstancia, los celos, el adulterio, el judaísmo. (Portal, 1989: 43-44).

¹²⁴ "Están tan ciegos a beçes / que, para aver de engañarlos, / no curo mucho de entrarlos / con máscaras ni disfraces." (vv. 181-184).

¹²⁵ "De ençendido carmesí / trae una rropa galana. / Mas ¡ay dolor! que aquel lustre / es el oro que os engaña." (vv. 113-116). El color rojo, en su aspecto negativo, es símbolo del crimen. (Portal, 1989: 69). En cuanto a los "guantes", dice el criado que ha confundido a *Ocio* con uno de quienes bailan la danza del Matachín: "No es él, que trae guantes." (v. 1111). En Nueva España, en el siglo XVI, según Benítez, los guantes eran prenda de lujo que "Se manufacturaban con finísimas pieles, bordadas con pedrería fina, por lo que alcanzaban precios elevadísimos." En México, los guantes de gamusa se empezaron a confeccionar a mediados del siglo XIX. (Benítez, 1946: 44). Los guantes que el criado mira en las manos de *Ocio*, le permiten reconocer la altura social del personaje, quien, por su parte, los emplearía no sólo para fingir esta posición social, sino también para ocultar la deformidad de sus manos y son un signo más del vicio que encarna.

¹²⁶ "Esta mi rropa galana / es la capa de mi engaño, / [...] <por afu>era luçe el oro / <y por d>entro está lo feo." (vv. 161-168); "Descubre allí su forma berdadera, / quitándole una ropa que trae puesta: / que si al vicio acogemos en el seno / es por un aparente que trae bueno." (vv. 69-72). La capa de doble cara o el vestido exterior (apariencia) y el interior (realidad) son recursos empleados por González de Eslava en los coloquios I y XIII. Véase González de Eslava, 1976: I, 44 y II, 115.

¹²⁷ Dice *La Verdad* en el libro de Pedro de Medina sobre el vestido en los varones: "Cuánto deberías menospreciar y apartar de ti estas demasías y curiosidad de vestidos, mayormente estas burlerías de extrangeros usos y trages que en esta vuestra edad se han traído de muchas y diversas partes. Los cuales Dios aborrece, pues hace a los hombres en los cuerpos salvajes, y en las ánimas bestiales. Y destos no te quiero decir cuáles tienen más culpa y serán más castigados, o los diligentes maestros, o los enseñados discípulos, cuyos usos han hecho que entre los truhanes y príncipes, entre las honradas dueñas, y las

De esta manera, el *Joven*, en la primera escena, podría haber vestido el traje de un estudiante de colegio jesuita: sotana, gorra, beca, antes de entregarse a *Ocio*.¹²⁸ Una

malas mujeres, a la vista casi no hay diferencia. Pues quiero que sepas que es conclusión de santos doctores que los curiosos maestros de vanidades que hacen obras de locura y nuevos trajes e usos malos, y los que dan consejo para la vana curiosidad, y los que venden cosas polidas de que no se puede usar bien, y los inventores de la extremada apostura, y todo aquel que inventa, vende o da alguna cosa para mal uso, peca gravemente, y es condenado en todos los males que de allí se siguen porque el dador de la causa es visto hacer el daño. Más ya los hombres estáis impuestos en vestidos y ropas curiosas por hacer con ellas la rueda de la honra como el pavón, y en medio de esta rueda ponéis por punto pequeño un poco de vanagloria, de lo cual trae el demonio una raya de pena perpetua hasta la circunferencia del infierno que carece de fin. Y así por cosa averiguada tiene san Agustín, que ninguno se vestiría ropa preciosa sino por vanagloria; pues aun los reyes y grandes señores cuando están solos no se visten." (Medina, 1944: 288). Y sobre el arreglo corporal de las mujeres señala: "Porque ten entendido, que sólo Dios basta para entender y contentar los pecados y males que se han cometido y cometen en el mundo por los vestidos y atavíos de las mujeres. Porque la mujer muy afeitada y compuesta, que quiere ser de todos mirada y aun deseada, todo lo anda, todo los visita por ver y ser vista. Pues has de saber, que aquel aplazamiento y voluntad que ésta tal mujer de sí tiene, se cuenta por fornicación en la Santa Escritura [...]", y agrega, entre otras cosas: "[...] las mujeres que quieren ser vistas de todos y alabadas de hermosas, que en todas partes de sus personas lo muestran, poniendo en la cabeça tocados ricos, en los ojos alcohol, la ceja adelgazada, queriendo enmendar allí lo que crió su Dios, en toda la cara blanca compuesta, en los labios y mexillas arrebol, en las orejas çarcillos, en los pechos y cuellos collares de oro y cadenas de gran precio, en los braços manillas y braçletes de mucho valor, en los dedos anillos con piedras muy finas, en las manos guantes muy olorosos, y todo el cuerpo adornado de vestidos costosos y curiosos, y aun en los pies chapines muy ricos, porque no haya miembro de los que ver se pueden que no predique deshonestidad, salvo la lengua dellas que la niega. Y piensan que se ha de dar más crédito a un testigo acostumbrado a mentir, que a muchos que nunca mienten; el testigo que siempre miente es la lengua de la mujer, que con mal propósito se afeita, y los otros testigos ciertos son los otros miembros, que con su atavío y compostura predicán liviandad. Dice san Hierónimo: 'Hemos de hablar como vestimos, o vestir como hablamos, de manera que no se prometa uno, y se muestre otro.' Esto es, que si en la lengua suena castidad, no muestre todo el cuerpo deshonestidad." (Medina, 1944: 291-292).

¹²⁸ Alonso Asenjo, 2006: cxxxi. En opinión de Benítez: "La loba [...] era un manto o sotana que junto con el capirote y el bonete, formaba el traje usado por los colegiales fuera de sus establecimientos. Todo se manufacturaba con paño negro y se distinguían unos colegiales de otros por las cruces de diferentes formas que se cosían sobre el manto, al costado izquierdo." (Benítez, 1946: 64). La descripción de Covarrubias de la "loba" ofrece mayor detalle: "Vestidura clerical, talar, que llega al suelo, cortada a todo ruedo y cerrada con golpes para sacar los brazos. En tiempos atrás era vestidura honorífica, y sobre ella se traía tan solamente una beca de seda. [...] Hanle dado varias etimologías vulgares, y entre las demás una, que por comer tanta tela la llamaron loba." (1995: 719). Madroñal señala que la "sotana" (que equivale a la "loba" o al "manto" según Benítez) es una "'Vestidura talar que traen los eclesiásticos debajo del manteo' [...] y que en el teatro 'Caracteriza a estudiantes y curas [...]' (Madroñal, 2000: 292) y el "manteo" es "'La capa que traen los eclesiásticos, que tiene solo un cuellecito angosto de dos o tres dedos y les cubre hasta los pies' [...] [y que era] vestimenta típica de estudiantes" (277). Francisco González de Cossío al ofrecer algunos datos biográficos sobre Francisco de Florencia dice que: "[...] [en 1636] vistió la beca de seminarista de San Ildefonso de México, y el de 1643 la sotana de la Compañía de Jesús [...]" (Florencia, 1955: XIV). La "beca" era "'Cierta ornamento que usaban los clérigos constituidos en dignidad' [...]. Como sinónimo de banda o lista que cruza el pecho y sube a los hombros, la recoge *Aut.*, que define de la forma que tenía el capirote del siglo XV, propio de colegios.'" (Madroñal, 244). Así pues, la "loba", "sotana" o "manteo", la "beca" y la "gorra" -que aparece como una versión del "bonete" en el siglo XV- (Madroñal, 2000: 270) o "bonete" que sería una "'Cobertura, adorno de la cabeza, que traen regularmente los eclesiásticos, colegiales y graduados. [Y] Es de varias figuras con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas, y unos suben a lo alto, como en el de los clérigos, y otros salen hacia fuera, como los de los graduados y colegiales'" (Madroñal, 2000: 245), conformarían el traje de un colegial jesuita de fines del siglo XVI.

de las razones que esgrime en su decisión de cambio de actitud es, precisamente, vestir de manera lujosa. Dejará Puebla de los Ángeles para, según él, servir en la corte virreinal de la Ciudad de México. La capital lo deslumbra porque: "*Allí brilla la dorada púrpura de los reyes; / allí un atuendo dorado adorna a los jóvenes [...]*" (vv. 363-364). Uno de los consejos que *Ocio* da al *Joven*, cuando este último se somete como su siervo, es dotarse, cuanto antes de:

[...] una saltaenbarca
de raxxa o de tafetán
y de sutil gorgorán
una capa de lamarca.

Un sombrero que él se caya,
[...] y lo demás benga y baya." (vv. 518-525).¹²⁹

Tomado en cuenta la sugerencia de *Ocio*, el *Joven* podría aparecer con el nuevo y vistoso traje de galán en la tercera escena del primer acto, cuando él y su padre visitan a *Estudio*. Después, una vez reconocido el vicio-pecado, retomar el traje de estudiante en el tercer acto. En la tragedia de Cigorondo, como hemos visto, el adorno del cuerpo, el cuidado excesivo en el peinado, el gusto por lucir costosa y vistosa indumentaria son sinónimos de pecado y tema recurrente y condenado en el discurso de los personajes

¹²⁹ Saltambarca: "Vestidura rústica abierta por la espalda. Pudo dársele este nombre porque usan de ella para andar en la barcas o salir de ellas", y "Se podían hacer de paño, raso, tafetán, etc." (Madroñal, 2000: 290). Raja: "Cierta género de carisea o paño prensado. Díjose así, cuasi rasa, porque no le queda pelo como a los demás paños." (Covarrubias, 1995: 848). Gorgorán: "'Tela de seda con cordoncillo, sin otra labor por lo común, aunque también los había alistados y realzados' [...] Tela más fina que el angeo con que se confeccionaban trajes de luto [...] pero que también podía tener otras tonalidades." (Madroñal, 2000: 270). Sobre la capa se señala que sea de "sutil gorgorán" y de "lamarca". Cigorondo puede referirse a las telas de que está hecha la prenda. Alonso Asenjo supone que más bien podría leerse "la Marca" pues no se conoce un tejido que lleve ese nombre (Alonso Asenjo, 2006, 49 [nota al verso núm. 521]). Otra posibilidad podría ser que la palabra "lama": "'Cierta tela de oro u plata que hoy más comúnmente se llama restaño.' Tejido que solía tener labrados en una de sus caras metales como el oro o la plata [...] Se usaba, entre otras cosas, para prendas exteriores, como los sayuelos y avantales [...]" (Madroñal, 2000: 274), se hubiera deformado para que en el juego verbal rimara con "saltaenbarca". La "lama" podría corresponder al moderno "lamé": tela brillante tejida con abundantes hilos dorados y/o plateados. "Lamarca" podría ser también, quizá, algún tipo especial de corte de capa.

virtuosos en la pieza.¹³⁰ El asunto, por supuesto, formaba parte de la educación religiosa y eran frecuentes los sermones desde el púlpito en su contra. Florencia, al exaltar las virtudes del padre Diego López, primer rector del Colegio de México, relata uno de sus sermones en donde López reprueba el placer en el adorno del cuerpo, particularmente en el caso de las mujeres.¹³¹

Siguiendo el orden de la mención de espectacularidad en el traje que hace Alonso Asenjo, detengámonos en los danzantes del matachín. En opinión de Rafael Ramos, el "'Matachín' fue, en principio, el nombre de un personaje de espectáculos

¹³⁰ En el segundo acto, dice *Estudio* a *Urbano*: "Pero aquí no a salido / del caxcarón el pollo y ya le tienen / de púrpura vestido, / quaxado en sedas y antes le previenen / con el nuebo aparejo / que el vestido primero llegue a viejo." (vv. 1526-1531). A lo que padre contesta "Si eso sólo corriera / entre los hijos nobles bien nacidos / más tolerable fuera. / Mas ya de seda al hijo los vestidos / cortan por un rasero. / el (sic) público oficial y caballero." (vv. 1532-1537). Y en el tercer acto, *Estudio* se dirige a *Honor* con las siguientes palabras: "Éste, señor, a los mançebos banos / con son de vida oçiosa pudo entralles; / éste les quita el libro de las manos / y a andarse en flores supo afeçonalles; / éste, con sola sombra de galanos, / los trae perdidos açotando calles; / éste con trages tiene profanadas / mis aulas a tu nombre consagradas." (vv. 2046-2053). *Theodorus*, el estudiante, al hablar de las mujeres ociosas señala sobre su manera de vestir: "Temo, señor, meterme en gran ondura, / descubriendo de aqueste mosntruo un lago, / donde su oçiosidad está segura / y donde haçe más sangriento estrago, / que es en los traxes, galas y locura / de estas damas que el nombre dan por pago; / que, aunque es verdad que de ellas e nascido, / de ver su poco peso estoi corrido." (vv. 2118-2115); y añade sobre los aditamentos y el peinado: "Estos cuellos que se usan oi en día / ¿quién otro sino el Oçio los ordena? / Ocio aquellos copetes alça y cría; / Oçio las trenas texe y encadena; / Oçio menea aquella argentería; / <Oçio eleva de modo la melena> / que, ya papas no an podido serlo, / en las tiaras quieren parecerlo." (vv. 2134-2141).

¹³¹ En el sermón, según Florencia, López "Explicò algunos lugares de el Apostol S. Pablo contra la demasía de las galas, especialmente de las mujeres, y como con ellas se fomentan, la sensualidad, la ambición, la vanidad, la soberbia, los escandalos, y el olvido de Dios; porque quien cuyda mucho de aplacer á los ojos humanos, muy poco cuida de agradar á los ojos divinos: que no anda muy ataviada de virtudes en el alma, quien trae profanamente adornado el cuerpo. Que á la hora de la muerte muy poco aprovechan las galas, y hazen mucha falta las virtudes: que de ordinario andan reñidas la gracia del cuerpo, y la gracia del alma. Esta es la moneda con que se compra el Cielo; aquella es moneda falsa, que acá corre, y allá no vale [...] No ay muger hermosa para Dios, sino la que teme á Dios. La gracia del cuerpo entre las telas, y las Olandas, han de parar en hediondez, en gusanos, y podre, que á quien más las amò, ha de causar mas ascos, y mas horror: la hermosura del alma entre viles sayales y xergas, es la que ha de tener por premio los dotes de gloria, y la vision eterna de Dios para el alma. Estas, y otras consideraciones bien apoyadas, y ponderadas, con Escritura, con santos, con razones, y exemplos, hizieron tanta mocion en un concurso de Señoras, y otras mugeres, bien atabiadas, que á rostro descubierto oian, porque las viesen; que algunas de ellas corridas de la profanidad, y reprehendidas de su conciencia, levantaron de los ombros los mantos, y de pura confusion se cubrieron los rostros, y con el exemplo incitaron á las demas á lo mesmo. Corrió el sermon, y llegó à tal aprieto su persuasiva, que una de las Damas, que avia de mas ayre, en el auditorio, se despojò luego allí del tocado: levantòse à su exemplo el alarido de las demas, y desgreñandose soltaron los rizos, que avian servido de lazos à los ojos lascivos; y derramando muchas lágrimas, y sin hablarse palabra volvieron á sus casas, con mas arrepentimiento, que avían trahido desemboltura. Sucedió, que muchas Doncellas, que avian puesto su estudio en el cabello, cortandose lo á excusas de sus madres, se lo embiaban al Padre como despojo de su victoria, y tropheo de su santa eloquencia. Ubo desde aquel dia, gran reforma en la descompostura de trajes, assi en mujeres, como en hombres: introdujose la santa frecuencia de Confesiones y Comuniones; el medio mas poderoso, y eficaz para desterrar vicios, y adquirir virtudes." (Florencia, 1955: 269-270).

callejeros, como Polichinela o Arlequín.", el cual "[...] vestido de manera ridícula, proviene de Italia (donde está documentado desde principios del siglo XVI); el baile del mismo nombre solía aparecer con frecuencia en las fiestas de Carnaval."¹³² Aunque hasta hoy no se han localizado datos que describan el atuendo del matachín en el siglo XVI, a través de los cuales se puedan reconocer en detalle los aspectos "ridículos" de su traje, en la investigación de Ramos al señalar sus afinidades con personajes de la "commedia dell'arte" y su presencia como figura del carnaval, es posible suponer que podría tratarse de trajes atractivos a la vista por su colorido, desproporcionados en relación con el cuerpo del sujeto que lo llevaba, mal cortados, rotos, deshilachados o parchados, quizá compuestos de varias piezas de ropa que normalmente no se usaban al mismo tiempo, quizá ideado con prendas que se llevaban en sitios del cuerpo para los cuales no habían sido diseñadas y en fin, cualquier otra "ocurrencia" que "ridiculizara" el atuendo y provocara la risa del espectador, a la manera de un payaso moderno. El matachín debía llevar una espada "[...] pues suele aparecer como valentón."¹³³ En cuanto al traje de los matraqueros,¹³⁴ entre ellos un villano y un

¹³² Ramos [Nogales], 1996: 309. Agradezco enormemente la gentileza del Dr. Ramos Nogales el facilitarme una fotocopia de su estudio.

¹³³ Ramos [Nogales] 1996: 310. Covarrubias también señala algunas características que los hacen aparecer como guerreros: "La **danza de los matachines** es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracias, los cuales, armados con celdas y corseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes [...]" (1995: 741). Como sabemos la danza de matachines es, actualmente, una danza tradicional del norte de México. En 1941, Melo Granados, describe el traje del matachín de la siguiente manera: "Indumentaria.- Corona adornada con plumas teñidas con colores vivos, flores de papel teñido con varios colores; una túnica de manta azul, que llevan puesta a la espalda; camisa roja con adornos de cintas de colores; calzoncillos largos de manta blanca y encima un calzón corto de color rojo, que tiene 10 centímetros de abertura en el costado derecho y con sus respectivas cintas para amarrarlo; llevan suspendido de la cintura, un paliacate y por detrás de la misma, otro paliacate, ambos de vivos colores; usan sonaja en la mano derecha y una palma en la mano izquierda. / De la corona.- Esta es un arillo de madera, del cual salen hacia arriba cuatro apéndices, que están a igual distancia uno de otro y que tienen de 10 a 20 centímetros de largo; los que están encurvados hacia fuera y están unidos por la mitad, con un hilo que da vueltas al rededor (sic). Del arillo cuelgan hacia abajo, muchos hilos que ensartan cada uno, varias bolitas de papel de colores; de la parte de atrás del arillo, cuelga de una punta, un paliacate y de los lados del arillo se asegura otro, el cual cubre las orejas, la barba y la nariz, llegando abajo de los ojos; los apéndices que van hacia arriba se cubren de cintas de colores, que caen hacia abajo." (1941: 21). En 1999, Ortiz Garay especifica sobre el traje del matachín en nuestros días: "La vestimenta consiste en ropa de origen mestizo: camisa, pantalones, botas y calcetas (estas últimas sobrepasan a las botas y se ajustan por encima de los pantalones). En la cadera, tapando la pelvis y los glúteos, se ata un paliacate de colores, cuya punta cuelga entre las piernas semejando un taparrabo. Para rematar el atuendo, se colocan también un par de capas rojas o floreadas de tela de algodón, que van desde los hombros hasta las rodillas. / Quizás lo más característico de la indumentaria de los matachines es la corona que llevan en la cabeza y las sonajas y palmillas que portan en sus manos. La corona se confecciona con espejos, o con ramos de flores que pueden ser de tela, papel de china o plástico; de ella cuelga una miriada de listones multicolores. También, con paliacates, se cubren la parte posterior de la cabeza y parte de la cara, dejando al descubierto sólo los

negro,¹³⁵ es posible también suponer trajes vistosos por su colorido, formas o proporciones, lo cual estaría en consonancia con la escena carnavalesca, de la humillación de *Ocio* y el despojo de su rico atuendo, mientras que los estudiantes podían haber llevado el traje antes descrito para ellos.¹³⁶ El vocabulario, las imágenes

ojos y la nariz. / Los matachines portan en la mano derecha una sonaja que agitan constantemente, mientras que en la izquierda llevan una palmilla (especie de abanico que también puede adquirir la forma de un tridente), a la que se le cuelgan listones de colores y flores de tela o plástico. A este objeto se le llama sikawa, que en la lengua tarahumara significa 'flor', término que denota el poder del bien. Los mitos explican que los matachines fueron creados para ser los soldados de la Virgen, y extender buenas influencias a través de sus danzas y del poder benigno, conferido esto último por el simbolismo de la flor." (Ortiz Garay, 1999: 36-39.). En cuanto a la "danza de matachines", Weckmann señala: "Aunque la danza de moros y cristianos es la expresión más típica del baile semiritual en la mayor parte de México, existen otras formas coreográficas en las cuales se han mezclado desde el siglo XVI los elementos prehispánicos con los que trajeron los primeros conquistadores y colonizadores. Entre ellas podemos describir [...] La danza de los matachines (del ár. *matauchihin*, enmascarado), cuyo nombre [...] recuerda los grupos de bufones así llamados en la Europa Occidental en la Edad Media que, vestidos abigarradamente y adornados con cascabeles, se ganaban la vida yendo de una corte a otra; en su versión mexicana, ésta es simplemente una danza rítmica bastante monótona, practicada en la zona que va de Sonora a la Huasteca y en ciertas partes de Arizona." (Weckmann, 1996: 521-522).

¹³⁴ "En Salamanca llaman **dar matraca** burlarse de palabra con los estudiantes nuevos o novatos." Y "**Matraquista**, el que tiene gracia en dar estas matracas." (Covarrubias, 1995: 742).

¹³⁵ Gran parte de la gente de raza negra en Nueva España, en el siglo XVI, eran esclavos y se dedicaban al servicio personal de los miembros de las clases elevadas. Lavín y Balassa señalan en relación con su atavío como criados: "Tratados como objetos domésticos, se les vestía de randas, flecos, seda, plata y oro, con medias de seda y el inseparable espadín al lado. Sobresalían el rojo y las prendas amplias, con las que anunciaban la abundancia doméstica de sus amos. / Eran tan seductores los trajes y ademanes de las guapas jóvenes negras o mulatas, que muchos españoles dejaban por ellas a sus mujeres. Las más osadas vestían sayas de seda o de indiana muy fina, recamadas de randas de oro y plata con un moño de cinta de color subido. Con sus cabellos formaban una elaborada escofieta sobre la que posaban una redecilla de seda atada con una cinta de oro, de plata o de seda cruzada por encima de la frente, en la que se leían versos amorosos. Se llegó al extremo de prohibirles portar oro, perlas o seda, y sólo si estaban casadas con un español podían lucir unos aretes de oro, con perlas y gargantilla, y en la saya un ribete de terciopelo. Ninguna ley lograba contener su gusto por arreglarse, y aunque tuvieran que caminar tras las carrozas en que se apoltronaban sus señoras, lo hacían con infinita gracia, ataviadas con ricos vestidos y mantillas blancas. También se les castigaba con la prisión, cien azotes y una multa de cuatro reales si osaban vestir los trajes indígenas que los españoles se afanaban en desterrar." (2001: 138). Sobre las condiciones del adorno de las mujeres negras en general y las casadas con españoles véase la ley expedida por Felipe II en 1571 en Mondragón Barrios, 1999: 58 y sobre la prohibición de vestir a la manera indígena, Mondragón Barrios, 1999: 54. Los documentos localizados se refieren en general al traje de las mujeres. En cuanto a los hombres, Lavín y Balassa apuntan: "Los negros vestían los gregüescos, las calzas redondas de los aldeanos, las valonas o cuellos llanos, fajas de estambre, sayuelos, capotillos, la capa de pastor y la caperuza cuarteada, en colores serios como el negro, el gris y el blanco de lino, y otros más fuertes como el violeta, el amarillo limón y los rojos de fuego y de aurora carmesí." (2001: 139). En el servicio doméstico, con frecuencia, "Los infantes de color tenían una función de ornato dentro de la casa y constituían una especie de mascotas. Eran un símbolo de prestigio para sus amos que les acompañaban a las misas, se encargaban de llevar la alfombra o cojín donde su ama se arrodillaba, el libro de misa y el abanico; las más ricas llegaban a tener de 4 a 5 pajes." (Mondragón Barrios, 1999: 65). En cuanto a la intervención de un negro en la *Tragedia...* de Cigorondo puede ser útil la siguiente observación de Mondragón Barrios: "La Compañía de Jesús apoyó el incremento de sus esclavos mediante la reproducción con la finalidad de vender a sus descendientes." (1999: 34). Como sabemos el comercio de esclavos de raza negra fue común en Nueva España en el siglo XVI, sobre este aspecto véase Mondragón Barrios, 1999: 30-39.

¹³⁶ Para el *Villano* se puede imaginar un traje gracioso por lo rústico: capotillo, medias de paño, peltizo, sayo vaquero. En cuanto al *Negro*: jaquetillas y calzones rojos, bandas de color, casacas de colores, medias

verbales, el movimiento de los seis jóvenes muchachos (*Teodoro, Posidonio, Francisquillo, Peñuela, el Villano, el Negro*) en torno al vicio-demonio viejo, caído y en paños menores concibe una escena jubilosa y colorida, exaltada y subrayada por los elementos plásticos del color y la forma de los trajes, los sonoros de las entonaciones de las burlas, así como por los movimientos ágiles de los jóvenes.

En relación con el traje del resto de los personajes, Alonso Asenjo sugiere que para ellos

[...] ateniéndonos a la costumbre del teatro de entonces, hemos de suponerles una indumentaria y apariencia propia de su estado y condición y a la moda, atendiendo al anacronismo del teatro hispano general. Atuendo contemporáneo que marque la gravedad de Urbano, *senex*, padre; estudiantes con sus sotanas, gorras y becas, como Posidonio y Teodoro; ropa de criado para Dardino; de rústico o bobo para Melchor Ortiz; de muchachos (lo que eran los actores) para los que dan la matraca a Ocio, entre los que destaca uno negro o tiznado. Si para Honor hemos de suponer la indumentaria de los personajes socialmente más encumbrados, como el virrey, a Estudio podemos imaginarlo por su doble función de médico y maestro, con indumentaria del profesional de la medicina en un caso y hábito talar con loba y un bonete (como el Metaneas de la comedia del mismo nombre de P.P. Acevedo), a la manera de los letrados, como un profesor de la Universidad de México, o bien como un profesor jesuita, de quien realmente se le quiere trasunto. (cxxx-cxxxix).

Si bien, coincido en general con esta propuesta de Alonso Asenjo, me gustaría, sin embargo, distinguir, particularmente, los casos de los trajes de *Estudio* y *Honor*. Ambos, a diferencia del resto de personajes que encontramos en el pasaje arriba citado, son

de estambre, zapatos blancos, bonetes rojos o sombreros blancos, guantes, etc. (Rodríguez Cuadros, 2000: 136-137).

alegóricos, aspecto que quizá podría haber sido subrayado mediante su vestido. En la obra de Ripa, "Estudio" se representa como:

Joven de pálido rostro vestido de modesto atuendo. Estará sentado sosteniendo un libro abierto con la siniestra, mirándolo atentamente, mientras con la diestra sujeta una pluma en actitud de escribir. A su lado se ha de poner un gallo y una luz encendida. [...] Viste ropas modestas, porque los estudiosos suelen atender con exclusividad a cosas moderadas y sencillas.¹³⁷

El "modesto atuendo" de "Estudio" en el *Estudio en la Tragedia...* bien pudiera ser la sotana y el manteo negros y pardos, propios de los miembros de la orden, como señala Florencia.¹³⁸ Visto así, el traje teatral de *Estudio* posee al menos dos signos: el de la modestia, cualidad de la virtud que representa, sentido que se desliza hacia la imagen del atuendo real de un miembro de la Compañía quien debe cultivar la modestia como parte de su servicio a Dios. De esta manera, el traje teatral contribuye a la imagen positiva del sacerdote jesuita y viceversa. En lo que se refiere a *Honor*, la primera de las descripciones de Ripa propone a un:

Hermoso joven coronado de laurel y revestido de púrpura, que llevará una lanza con la diestra y una Cornucopia en la siniestra, viéndose ésta repleta de toda clase de frutos, de frondas y de flores. / En efecto, el Honor es nombre que simboliza la posesión libre y voluntaria de los ánimos virtuosos, atribuida al hombre como premio de su propia virtud y enderezada con los más honestos propósitos y finalidades. [...] / Se pinta joven y bello porque por sí mismo, sin precisar de silogismos ni razones, a todos alienta y de todos se hace desear. Y viste de Púrpura porque éste es Real ornamento e indicio del honor supremo. / El asta, la Corona de Laurel y la Cornucopia, simbolizan las tres razones principales por las que los hombres suelen ser honrados y

¹³⁷ Ripa, 1996: I, 386-387.

¹³⁸ Florencia, 1955: 103.

reverenciados, es decir, la ciencia, las riquezas y las armas. El laurel representa la ciencia, pues así como este árbol tiene sus hojas perpetuamente verdes aunque amargas al gusto, también la ciencia, si bien logra fama inmortal para aquél que la posee, sólo se logra en medio de grandes sudores y fatigas.¹³⁹

Atendiendo, por una parte, a la propuesta de Alonso Asenjo, *Honor* bien pudiera aparecer en escena con el traje contemporáneo de una persona de alto nivel social¹⁴⁰ y, si nos atrevemos, por otra, a introducir en este atuendo algunos de los elementos señalados en la imagen de Ripa, este traje podría haber sido todo, o alguna de sus partes, de color púrpura,¹⁴¹ y llevar por lo menos la corona de laurel, símbolo de la ciencia, tema que se privilegia en la *Tragedia...* Conviene observar que particularmente en este traje, en caso de que correspondiera a la imagen con la que lo hemos concebido, debía subrayar, por su lujo y riqueza, la alegoría de la altura moral de *Honor*, aspecto que se constata mediante su discurso. Esto es importante porque, como arriba se ha dicho, la *Tragedia...* censura el lujo en el vestir al considerarlo símbolo del ocio. Así, las prendas, los materiales, el color del traje de *Honor* deben entenderse dentro de la ortodoxia de la ideología en la pieza y en un puro sentido alegórico.¹⁴²

¹³⁹ Ripa, 1996: I, 479-480.

¹⁴⁰ Según Lavín y Balassa, el traje del español y el criollo con poder económico en la Nueva España del siglo XVI "[...] era serio y pesado, confeccionado con telas rígidas; consistía en un saco o talar largo hasta media pierna, sin mangas y abierto por delante. De él brotaban anchos cuellos o valonas, algunos enormes llamados golillas, gorduras y lechuguillas. El jubón estrecho y acuchillado hacía las veces de corsé, con sus mangas anchas, más largas que los brazos y ceñidas en la muñeca, que solían ser de paño y brocado, y por lo regular de dos colores, con ahuecados forrados de guata por arriba. Por ellas asomaban las justas o fruncidas de la ropilla, cuyo pecho se ataba con cintas. Pecheras y puños se adornaban con galones de oro y guarniciones de 'punto de España'. Las calzas o medias se ceñían a la rodilla con listones de seda o piel de cabritilla. Se usaban de lana, y eran tan largas que alcanzaban el talle; se ajustaban con botones o agujetas para cubrir las piernas por debajo de las abultadas bragas acuchilladas, que llegaban casi a la rodilla." (2001: II, 130).

¹⁴¹ Dice Covarrubias de "púrpura": "Una color roja oscura muy preciada; dicen ser la sangre de unos pescadillos de concha que les sacan de las agallas, y con ésta tiñen la que llaman púrpura, para ornamento de los reyes y príncipes y potentados, y a los demás que por privilegio se les concedía." (1995: 842).

¹⁴² Recordemos los versos que se dicen en el segundo acto sobre el vestido y su color: "Pero aquí no a salido / del caxcarón el pollo y ya le tienen / de púrpura vestido, / quaxado en sedas y antes le previenen / con el nuevo aparejo / que el vestido primero llegue a viejo." (vv. 1526-1531).

Gesto, mímica, desplazamientos, danza

Como en toda representación teatral, la de la *Tragedia del Ocio* implica gesto,¹⁴³ mímica¹⁴⁴, y desplazamientos de los actores sobre el escenario. En este caso, se incluye también la danza. En términos generales, los personajes de la obra de Cigorondo pueden ser divididos en dos grandes grupos: los adultos (*Ocio, Estudio, Boticario, Urbano, Honor*) y los adolescentes (*Joven, los estudiantes*¹⁴⁵ y, quizá, los criados). El dramaturgo no suele indicar específicamente gesto, mímica o desplazamiento que particularicen a estos tipos y podríamos suponer que se dejan a las habilidades de los actores que los encarnan de acuerdo con estereotipos de trabajo actoral según los personajes. Es, sin embargo, muy importante, que oralmente, y en consecuencia, en la actitud actoral (gestual, mímica y oral) del *Joven* sobre el escenario, se subraye que el *Ocio* se ha apoderado de él. El signo principal a través del cual *Urbano* reconoce el mal en su hijo, radica en la modificación de su gesto y su semblante, en la dificultad que experimenta el *Joven* para moverse y hablar:

No sé que tibio humor, que pasmo insano
se le a en huesos y entrañas ynfundido,
que aún le es penoso el levantar la mano.

Tráeme el Remedio en confusión metido
que hera el muchacho vibo y diligente
y agora es tivio, floxo, descaído. (vv. 724-729).

¹⁴³ Gesto: "Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo." (Pavis, 1998: 223).

¹⁴⁴ Mímica: "[...] esta palabra se usa sobre todo para referirse a los movimientos fisonómicos o a la expresión facial. Tales movimientos tienen una función paraverbal, destinada a subrayar o distanciar un enunciado verbal, a expresar la relación psicológica frente a un estímulo, a comunicar un mensaje a través de la mirada, de la 'mueca', de la contracción o del relajamiento de uno o varios músculos faciales." (Pavis, 1998: 291-292).

¹⁴⁵ Dice *Ocio*: "Entre mancebos loquillos / de diez a veynte en edad / es donde mi oçiosidad / a ganado más castillos." (vv. 257-260).

Cuando el *Joven* aparece en escena, después del discurso de su padre -con el cual se abre la tercera escena del primer acto-, su cuerpo y su voz deben corresponder a las palabras que le dirige a *Urbano*:

<Pad>re y señor, no puedo ni me atrevo
< sost>ener con la priesa de su paso,
que ya el espíritu y pies cansados llevo. (vv. 739-741).

[...] ya de ablar estoy, señor, cansado. (v. 753).

Con liçençia, señor, tuia me siento,
que a ia que estoy en pie çerca de un <hora>
y qualquiera travajo me es tormento. (vv. 772-774).

Y contribuir con acción y palabra para que *Estudio* encuentre el remedio que le recomienda para vencer su mal:

URBANO

Pues, ¿qué le ará, señor doctor, probecho?

STUDIUM

Exerçitarle, y lançará aquel frío
que le yela y le pasma el tivio pecho. (vv. 856-858).

[...] La orden de la cura será aquésta:

tomará esos açeytes y calientes
untarle a el pecho al tiempo que se acuesta.
Estos dos lamedores diferentes,
aunque no en calidad, se tome al punto
que se levante en 4 días siguientes.
<Creo que bast>a con esto. <Y yo ba>rrunto

<que, c>cumpliendo lo dicho con cuidado,
<l>a rreçpta pondrá vida a un difunto. (vv. 865-873).

La cura tendrá al final su efecto. *Estudio* al hablarle al *Joven* y reconfortarlo cuando se ha percatado de su "caída", le dice, ya porque realmente el muchacho está en el suelo o porque se dirige a él en una metáfora que alude a la debilidad de haberse entregado a *Ocio*:

*Deja de arrastrarte a mis pies y ven
a mis brazos. Cualquiera que haya sido el error,
no se tendrá en cuenta. Si con diligencia y lealtad
me honras a partir de este día, hallarás en mí un verdadero padre.* (vv. 1749-
1752).

Otro personaje que en la actitud corporal, y en la palabra, muestra en escena la sujeción al *Ocio* es *Melchor*, el criado, quien siente el irrefrenable deseo de dormir bajo el efecto del vicio que ha esparcido su semilla para cambiar de sus manos la receta que ha solicitado *Estudio* para curar al *Joven*:

[Melchor]
E de dar otro bostezo.
Yo juro a mi santiguada
que todo en sueño es tropieço.
Otro; pues, si yo estropieço,
o an de ser çinquenta o nada.
Los párpados de pesados
se me caen sobre los ojos;
los miembros siento cortados,
pues no me sobran cuidados
que me despierten enojos. (vv. 1012-1021).

¡Otro bostezar! ¿Qué es esto?
¿Qué tengo desde que entré aquí?
O yo esté fuera de mí,
o mana en sueño todo esto. (vv. 1023-1026).

Deseo de dormir que intenta despejar con el sencillo remedio de humedecer sus ojos:

¡He, Dios, que me e de limpiar
los ojos con la saliva!
¡A ver! ¡Ox! Cabeçear... (vv. 1052-1054).

Ocio, a pesar del esfuerzo de *Melchor*, logra su propósito:

Duerme del todo, duerme como un muerto;
sin dubda que el villano
forçejó con el sueño lo que pudo.
O, sueño, amigo çierto,
¡qué fuerte ques tu mano!
Privas de vista al hombre y le haces mudo.
Y aún de aqueste me espanto
cómo pudiese Resistirse tanto. (vv. 1065-1072).

Una vez dormido, *Ocio* puede cambiar la receta:

Bien puedo menearle,
que no tengo reçelo que despierte.
Catarle me conviene
el seno y desnudarle.
Sí, es menester y aun quiera Dios que açierte...
Tráela aquí en la mano.
¡Si la tiene aferrada el buen billano!

No iréys, rezeptá, vos a la votica.
Çierto que e de leella:
'Lamedor de exerçio, unguento de honrra'.
¡O, qué rezeptá rrica! (vv. 1074-1084).

Ésta pondré en su lugar, ques buena,
en todo contrapuesta
y para ynfundir otio sufiçiente.
Duerme, no te dé pena. (vv. 1089-1092).

Acto seguido, *Ocio* debe despertar al criado, ocasión que Cigorondo aprovecha para introducir una danza popular de origen carnavalesco traída a Nueva España por los españoles, que en este caso adquiere el sentido de una danza escénica: la danza de matachines. Al llamado de *Ocio* aparecen seis villanos que aparentemente viven en los dominios de *Ocio*¹⁴⁶ y están a su servicio:

¡Sús, o mi gente apuesta!
Salí desta mi selva prestamente.
Prestadle vuestras manos
y a un villano despierten seys villanos.
Dançan seys billanos el matachín con el rústico dormido. (vv. 1093-1096).

Danza a la que *Melchor* se une.¹⁴⁷ Arriba hemos visto que el traje de los matachines introduce elementos de color y de ridículo en escena, probablemente, los movimientos de los danzantes también promovieran la risa del espectador, al tiempo que es una burla, y una crítica, de quienes viven en el ocio. Ya que en la *Tragedia...* se trata de una danza de los servidores de *Ocio*, es muy probable que esta danza de matachines, hoy una danza tradicional en México, careciera del sentido religioso con que se ejecuta

¹⁴⁶ El rústico criado *Melchor* dice a *Ocio*, pensando que también él es uno de los matachines: "¿Pues no es él de los dançantes / que viben en este llano?" (vv. 1109-1110). Es decir, los matachines viven en la selva o los llanos de *Ocio*.

¹⁴⁷ "Dançemos" (v. 1108).

actualmente en nuestro país, y que incluso no poseyera aún la estructura coreográfica con la que la conocemos. En la obra de Cigorondo, podría ser una danza de sugerencias demoníacas, cuyos movimientos, atendiendo a las pocas noticias que de ella tenemos en el siglo XVI, quedarán a juicio de los danzantes, quienes buscarían hacer reír al público con acciones corporales grotescas y desordenadas.¹⁴⁸ El recurso de

¹⁴⁸ La "Danza de Matachines" forma parte del acervo cultural de varias etnias del norte del país: los yaquis y los mayos de Sonora, los tepehuanos; así como del suroeste de los Estados Unidos: los pueblos de los kersan, taos, tewas y tiwas, quienes "[...] conservan no sólo el uso de la danza, sino también algunas leyendas sobre su origen. Dicen que la introdujo, desde el sur, Moctezuma, un dios indio que usaba vestimenta europea y quien predijo la llegada de los blancos, advirtiéndoles a los indígenas que cooperaran con ellos, pero que no olvidaran sus propias ceremonias y costumbres." (Ortiz Garay, 1999: 42.). Aún cuando se trata de una danza propia de algunos pueblos del norte del país, también se lleva a cabo, con variantes, en otras regiones de la república. Para Ortiz Garay: "El origen europeo de las danzas matachines y de otros bailes asociados a éstas -conocidos como 'Danzas de Conquista' o de 'Moros y Cristianos'-, es bastante evidente. En las cortes del Viejo Mundo se presentaban las actuaciones de los *mattachins* en Francia, los *matacinio* en Italia y los *moriskentänzer* en Alemania. Aunque la palabra árabe *mudawajjihen*, que significa 'los que se ponen cara a cara' o 'los que se ponen cara' -tal vez en referencia al uso de máscaras- podría sugerir un origen arábigo de la danza. / Las descripciones de aquella época presentan a los matachines como bufones que actuaban en los entremeses cortesanos. Se trataba generalmente de hombres que bailaban en círculo dando saltos y simulando combates con espadas fingidas; llevaban cascos y cascabeles y seguían el ritmo marcado por una flauta. / Los dramas coreográficos y rituales que conforman las 'Danzas de Conquista', fueron introducidos en México por los misioneros católicos, quienes los usaron como un recurso para reforzar sus tareas evangelizadoras, al darse cuenta del gran apego que los indígenas tenían hacia la danza, el canto y la música. Es posible que, originalmente los misioneros pretendiesen dramatizar el triunfo de los cristianos sobre el emperador azteca Moctezuma gracias a los oficios de la Malinche, considerada la primera conversa al cristianismo en el antiguo México. / Desde luego, los indígenas empezaron a añadir elementos autóctonos tanto a la danza como al acompañamiento musical. La aceptación de éstas fue tal, que las autoridades virreinales prohibieron su ejecución en el interior de los templos o en el atrio de las iglesias, por temor a que se suscitara revueltas y porque consideraban paganas algunas de esas manifestaciones; sin embargo, este tipo de medidas represivas sólo consiguió que las danzas se ejecutaran a una distancia más prudente del poder español, por ejemplo, en las casas de los indios principales. Este hecho favoreció aún más el sincretismo con la adición de nuevos elementos pertenecientes a la cultura de los nativos. En el caso de los matachines, el significado original enseñado por los misioneros franciscanos y jesuitas terminó por desaparecer entre los indígenas del noroeste. Los elementos de la parafernalia y la vestimenta también sufrieron transformaciones para adaptarse a los gustos y motivos más celebrados por los indígenas. Al mismo tiempo, se abandonó la utilización de parlamentos y se reasignaron las funciones de ciertos personajes (como los monarcos, la Malinche y los bufones). La danza de matachines se convirtió así en una manifestación cultural propia de los pueblos indígenas del noroeste mexicano." (Ortiz Garay, 1999: 42-43.). Entre los tarahumaras, en el norte de México, la "Danza de Matachines" es uno de los actos rituales con que se celebra la proximidad de la cosecha. Ortiz Garay indica: "Las fiestas principales de este ciclo se dedican básicamente a celebrar a los santos patronos, a conmemorar las fechas más relevantes de la Pascua de Navidad y a honrar a la Virgen María, una de las divinidades católicas más veneradas en la región (bajo las advocaciones de Guadalupe o la Virgen de Loreto). Durante este período, una sociedad ceremonial destaca por su activa participación en las fiestas: se trata de los matachines, los danzantes que dedican sus actuaciones a la Virgen. / Aunque las fechas de apertura y de cierre de las actuaciones de los matachines varían considerablemente, según la comunidad de que se trate, el ciclo ritual durante el que éstas son más intensas alcanza su etapa culminante en el período que corre entre el 12 de diciembre (fiesta de la Virgen de Guadalupe) y el 6 de enero (fiesta de los Santos Reyes). / ORGANIZACIÓN. Los organizadores de los grupos de matachines se llaman chapeyokos o chapeyones. Son ellos quienes convocan a los participantes y los dirigen. Tienen poder para amonestar a los miembros del grupo que no sigan sus indicaciones y como símbolo de ese poder portan un látigo. / El cargo de Chapeyoko está rodeado de un aura de autoridad y prestigio; quienes

la danza en esta obra de Cigorondo sigue los modelos espectaculares que hemos visto en el caso del *Triunfo de los santos*, y que responden a su vez a las formas del teatro de colegio jesuita en Europa.

Una última observación sobre movimiento y gesto en la *Tragedia del Ocio* es la que corresponde a los jóvenes durante la escena del escarnio a *Ocio*. Arriba hemos visto

conforman este grupo son especialistas en el ritual, y tienen la gran responsabilidad de conducir la buena ejecución de las actuaciones de los danzantes. Los chapeyokos no usan el traje de matachín, pero portan una máscara que, generalmente, es de madera tallada, con barba y bigotes hechos de crin de caballo o de pelo de cabra. Cuando la danza se ejecuta, los chapeyokos emiten unos gritos con los que indican a los danzantes ciertos cambios en los pasos coreográficos. / Otros dirigentes de la danza son conocidos bajo el nombre de monarcos; bailan con los matachines conduciendo las evoluciones, fungen como maestros de los reclutas nuevos e inexpertos, y gozan también de un gran prestigio en la comunidad. / El número de miembros de un grupo de matachines varía mucho; en buena medida depende del poder de convocatoria de los organizadores, del grado de tradicionalismo que conserve la comunidad en cuestión, y de las posibilidades económicas de la gente. Esto último se debe a que cada matachín debe comprar su vestimenta y demás objetos concernientes a la parafernalia ritual. / Es común que quien se compromete a actuar como matachín lo haga durante un lapso de tres años consecutivos, pero este tiempo de permanencia también es variable. En algunas comunidades donde la influencia mestiza es dominante, como Cercoahui y Morelos, las mujeres pueden formar parte de los grupos de matachines; sin embargo, lo más común es que éstos sólo incluyan hombres. / MÚSICA. Los instrumentos para ejecutar la música que acompaña a esta danza son el violín, al que los tarahumaras llaman ravel, y una guitarra o guitarrón con siete cuerdas ordenadas en una escala de tres graves arriba y cuatro agudas abajo. Tal vez este orden tenga que ver con el significado ritual que se le asigna a esos números, pues para los indígenas el tres es el número de lo masculino y el cuatro el de lo femenino. / El número de músicos ejecutantes tampoco es fijo, mas es necesario que por lo menos haya un dúo de guitarra y violín. Este último es el instrumento más creativo en las piezas musicales al tener la responsabilidad de llevar las partes melódicas, en tanto que la guitarra lleva el ritmo. Además, el sonido de las sonajas portadas por los danzantes constituye otra base rítmica que les ayuda a marcar mejor los pasos. / COREOGRAFÍA. Las danzas se ejecutan con paso de base terciaria o binaria. La posición del cuerpo es erecta, mientras que el paso se marca con las plantas de los pies. Las figuras coreográficas más comunes han sido denominadas 'cruzamientos' (intercambio de posiciones entre las dos hileras en que se divide el conjunto de danzantes): 'serpentinadas' (los monarcos cruzan entre las dos filas, rodeando a cada uno de los danzantes) y 'ondeos' (desplazamientos de los integrantes de una fila, quienes rodean a los de la otra mientras éstos permanecen en su lugar y viceversa). Además, otro movimiento consiste en los giros que hace cada uno de los danzantes sobre sí mismo. / La actuación comienza cuando los integrantes del grupo se forman en el atrio de la iglesia, dando la cara a la cruz grande. Al son de la música los monarcos agitan sus sonajas y los matachines empiezan sus evoluciones. Las filas se desplazan alrededor de la cruz para saludarla, y ante ella marcan los cuatro puntos cardinales volteando hacia cada uno. Luego entran a la iglesia para saludar también a las imágenes sagradas como un acto de respeto y fervor religioso. / Las danzas continúan durante toda la noche, cada nueve piezas se hace un descanso. Por la mañana se reparte tónari (caldo de res sin sal), y después del vigorizante desayuno los matachines comienzan de nuevo sus evoluciones. / En estas festividades casi siempre se efectúan procesiones en las que participan las autoridades de la comunidad, las tenanches (tres niñas o muchachas que portan las imágenes sacras) y el público en general. / Cada procesión es abierta por tres piezas de matachines, quienes la encabezan junto con sus músicos. Si hay un sacerdote disponible en la localidad se hace misa; pero lo que si no puede faltar es la pronunciación de los nawésari, es decir, los sermones que efectúan las autoridades para exhortar a todos a comportarse bien, a trabajar durante todo el año y a recordar la importancia de la ceremonia que se está celebrando. / Para finalizar su actuación, los matachines se deciden ejecutando una pieza en la que los danzantes, formados en dos hileras enfrentadas, intercambian toques de sus respectivas palmillas y pies formando un entrelazado con el danzante que tienen enfrente. Este acto se hace en el atrio y se repite en el interior del templo." (Ortiz Garay, 1999: 35-41).

el empleo de Cigorondo, en las piezas breves, de juegos de muchachos, como parte de las tareas escénicas. Juegos y movimientos que corresponden con la edad de los personajes y sus diversiones. Así, es posible que, mientras que con la palabra agreden a Ocio, corporalmente hubiera desplazamientos y gestos, propios de adolescentes, que, de igual manera, insultaran al encanecido vicio.

Utilería¹⁴⁹

En relación con los objetos que se emplean en la obra, la lista es corta: dos botellas -una de ellas una redoma¹⁵⁰-, y dos papeles que fungen de recetas: la que recomienda *Estudio* y la elaborada por *Ocio* y que cambia por la anterior cuando con sus artimañas hace dormir a *Melchor*. Por supuesto, estos objetos cumplen una función esencial en la *Tragedia del Ocio*. Por una parte, está el caso de las botellas, particularmente de los líquidos que contienen con su poder para cambiar la actitud y acción del personaje. Hacia el final de la primera escena del primer acto, una vez que el *Joven* se convence de servir a *Ocio*, el vicio lo invita a beber:

OTIUM

Antes que partas de mí,
por lo que devo a tu amor,
gusta un poco de licor
que traygo conmigo aquí.
En prendas de la amistad,
gusta de esta mi vevida
que es el licor de la vida
sabrosa de ociosidad.

¹⁴⁹ Utilería: "Nombre dado al conjunto de innumerables artículos (exceptuando el vestuario y el decorado) que se requieren en el escenario en diversos momentos durante las representaciones. (Ruiz Lugo, 1979: 283).

¹⁵⁰ Redoma: "Vasija grande de vidrio ventricosa y gruesa y angosta de boca. Destos vasos usan los boticarios para sus aguas y jarabes. Díjose redoma, porque ultra de ser doblada en el grueso del vidrio, se mete en el fuego y se doma y recuece dos veces." (Covarrubias, 1995: 853).

IUVENIS

¡O, qué almíbar tan sabrosa!
¡Néctar divino precioso!
A miel save un rrato oçioso
y a açucar la vida oçiosa." (vv. 546-557).

En esta especie de brindis que sella el pacto entre ambos, el licor -que sugiere el gusto por la bebida alcohólica en el perezoso- es otra de las imágenes de la ociosidad a la que accede el *Joven*, licor que lo exalta y llena de cariño por *Ocio*:

IUVENS

Abráçame primero <...>.

OTIUM

Eso haré de mil amores. (vv. 562-563).

El *Ocio* y su bebida provocan en el *Joven* un estado que *Estudio* reconoce de inmediato al observarlo:

STUDIUM

Suma frialdad es quanto tiene dentro.
Deme acá el braço. Y muéstralo la vena
en el moverse pereçosa y lenta,
como quien de birtud se alla agena.
Beneno es de yerba biolenta;
conozco la rraíz, y el daño hecho
por sus puntos y términos se aumenta. (vv. 849-855).

El efecto del encuentro con *Ocio* y la bebida, puede ser contrarrestado con el remedio que receta *Estudio*.¹⁵¹

¹⁵¹ Véase "la orden de la cura" en los versos 865 a 873, citados arriba en la página 343.

Pero a ello se vuelve a oponer *Ocio*, ayudado por el *Boticario*, quien le prepara para el *Joven* "[...] el agua dorada / y infusión de ociosidad." (vv. 1183-1184). El motivo de las bebidas extrañas, de las cuales es una buena muestra la serie de brebajes que describe el *Boticario*, además de ungüentos, a *Melchor*, como forma de crear en los individuos estados, formas de comportamiento, efectos maravillosos, y en ocasiones lamentables, no es ajeno a la cultura del XVI, ni por supuesto, en este caso, medio para cambiar el curso de la acción en una gran cantidad de obras dramáticas europeas del periodo.

En el proceso para preparar la bebida, solicitarla al boticario y aplicarla al enfermo, la función del objeto "receta", el papel, es importante y se convierte en el objeto deseado por *Ocio* alrededor del cual se desarrolla la escena del sueño de *Melchor* y, para despertarlo, la aparición y danza de los matachines. Véamos de nuevo los versos de esta escena, parte de los cuales, con distinta intención, he citado más arriba:

OTIUM

Quiero ber la rrecepta dó la tiene.

Bien puedo menearle,

que no tengo reçelo que despierte.

Catarle me conviene

el seno y desnudarle.

Sí, es menester y aun quiera Dios que açierte...

Tráela aquí en la mano.

¡Si la tiene aferrada el buen billano!

No iréys, reçepta, vos a la votica.

Çierto que e de leella:

'Lamedor de exerciçio, unguento de honrra'.

¡O, qué reçépta rrica!

Sin duda que con ella

quedava el Otio en natural deshonrra

y el mançebo sanara
si a la votica, como ba, llegara.
Ésta pondré en su lugar, ques buena,
en todo contrapuesta
y para ynfundir otio sufiçiente.
Duerme, no te dé pena.
¡Sús, o mi gente apuesta!
Salí desta mi selva prestamente.
Prestadle vuestras manos
y a un villano despierten seys villanos. (vv. 1073-1095).

La *Tragedia del Ocio* de Juan de Cigorondo se suma al repertorio de las obras dramáticas novohispanas conocidas del siglo XVI como una pieza que confirma la intensa actividad teatral de los jesuitas, su propósito educativo y muchos de los recursos escénicos propios del teatro jesuita. Permite además hacer nuevas preguntas y proponer posibilidades sobre la evolución del arte escénico en Nueva España. El caso del espacio teatral empleado en *La tragedia del Ocio* me parece uno de los asuntos más atractivos porque plantea nuevas interrogantes, particularmente, el uso, o no, del recurso del escenario de corte humanístico de cuya presencia en Nueva España es esta la única obra, hasta ahora, que podría ser un ejemplo.

Las representaciones teatrales jesuitas en la Ciudad de México son un excelente ejemplo de la culminación de la evolución y el estado del arte del teatro en Nueva España hacia fines del siglo XVI, reflejo claro del desarrollo social, de sus estamentos, de sus intenciones espirituales y sus condiciones económicas, del deseo, a un tiempo, de igualarse con la península y de mostrar sus diferencias, de la evolución del arte, de sus tendencias, caminos y variantes. El surgimiento del teatro jesuita no significó, como hemos dicho antes, la eliminación de otras formas de ejercicio teatral, convivió con ellas, en la medida en que ellas mismas continuaban con vida. Recordemos que hacia fines del XVI el teatro misionero había perdido buena parte de su sentido y que la misma orden franciscana se encontraba en otra fase de su labor misionera en Nueva

España, que el teatro profesional o criollo encontraba su sitio en el ejercicio de una actividad aislada de la fiesta pública -a la cual, por otra parte, seguía sirviendo-, y que el teatro jesuita se ocuparía de formar a los jóvenes miembros de la élite en el poder y que no dejaría de concebir espectáculos que continuaran confirmando su estrecha relación con los círculos de la autoridad y el prestigio social.

Conclusiones

1. Acercarnos a un periodo de alrededor de setenta años de producción espectacular -teatral, dramática y festiva- en Nueva España, desde el punto de vista de los recursos de la fiesta y de la representación teatral, permite, no sólo poder profundizar en los recursos de la estética del fasto y la representación de una época, sino además, la observación de la evolución de la sociedad novohispana del siglo XVI, en donde el espectáculo se constituye en un agente socio-político a través del cual es posible observar sus aspectos sociales, políticos, económicos, religiosos, culturales y artísticos, entre otros. Resultan particularmente importantes, como sabemos, las modificaciones que sufrieron tanto la cultura de los conquistados, como la de los conquistadores, para originar otras visiones del mundo y una cultura nueva producto de desencuentros, descubrimientos, contradicciones, poder político, tradiciones, en un tiempo en el cual por las mismas convulsiones de los contactos y las nuevas realidades exigía apertura y flexibilidad, difíciles de enfrentar y construir.

2. En el lapso comprendido entre las primeras representaciones misioneras y las jesuitas de fines del siglo XVI, se observa la evolución de la actividad teatral en relación directa con el proceso de desarrollo de las necesidades institucionales y la creciente complejidad de la sociedad novohispana. Formas teatrales y dramáticas, recursos de representación se trasladan, enriquecen, permanecen, se adaptan, se transforman.

Los recursos medievales de la representación teatral misionera, por ejemplo, en vista de condiciones económicas e ideológicas distintas y al ser realizados por mano y mentalidad indígena -con los materiales que ofrecía el entorno, aunque supervisados por el ojo europeo-, generaron obras cercanas a los modelos que se les ofrecían como muestra pero adquirieron características particulares que hibridaron la plástica del objeto. Pensemos, por ejemplo, en el paraíso que se describe en la obra de Motolinia poblado de papagayos, en donde Adán y Eva fueron representados por jóvenes

indígenas y en tablados que, por necesidad, no se adornaron con terciopelos, damascos y alfombras sino con flores y lienzos y objetos de fibras vegetales.

Las representaciones de Corpus Christi en la Ciudad de México, realizadas hacia fines del siglo XVI por profesionales del teatro, de origen peninsular, parecen coincidir con las españolas en cuanto a los recursos, modos de representación, integrantes de las compañías y patrimonio. Sin embargo, las diferencias se dejan sentir en los modos de composición del repertorio dramático y el empleo de los recursos de la representación. En cuanto al repertorio, la aparición de Gonzalo de Riancho en el panorama teatral, en la última década del siglo, implica el inicio de la introducción de dramas españoles, no compuestos por ingenios del virreinato y, en este sentido, el inicio en Nueva España del consumo de dramaturgia de importación por parte del grupo hegemónico, sección del público a la cual particularmente autoridades y "representantes" deseaban complacer y grupo que se aferraba a los usos y costumbres peninsulares y sus productos como signo de su altura social. En cuanto a los recursos, la tradición medieval del empleo de carros en las procesiones y representaciones de Corpus Christi, en el caso de las representaciones urbanas al aire libre en la Ciudad de México, aún cuando aparece documentada y se alude a ella en algunos textos dramáticos, podría haber sido excepcional. Aparentemente, el recurso no se empleó con libertad debido más a cuestiones de tipo económico que estético. Al Cabildo de la ciudad le resultaba menos oneroso disponer de un sólo tablado fijo, costumbre común todavía a fines del siglo XVI en muchas ciudades españolas, según declara Varey de acuerdo con la documentación localizada.¹

Un caso similar sería el del teatro jesuita, aunque el matiz estaría dado por la creación de una dramaturgia local, lo cual podía haber sido casi obligatorio en vista de que se constituía en expresión de la educación que ofrecía la escuela. En cuanto a los recursos escénicos, como se ha indicado, los jesuitas introducen en Nueva España las

¹ Varey, 1987: 340.

novedades del teatro europeo propias, en principio, del ámbito cortesano y renacentista: representaciones en locales cerrados, telones de fondo con imágenes en perspectiva, opulencia en la plástica y materiales del vestuario, así como en el apoyo, para subrayar el espectáculo, en la danza, la música y la numerosa participación de individuos en la escena. En el espectáculo, concebido a la manera europea, empiezan a ser introducidos, no obstante, elementos que lo distinguen del europeo: textos en lenguas indígenas, danzas, ritmos e instrumentos musicales, trajes de orígenes prehispánicos, alegorías propias del Nuevo Mundo, conceptos del mundo -en palabras, símbolos, imágenes y motivos- que integran al indígena en el nuevo concierto de las naciones que dirige la corona española.

3. En el siglo XVI, en Nueva España, la producción teatral se desplaza del propósito didáctico y las formas dramáticas elementales y breves concebidas para la masa, con los elementos a la mano, aunque no exentos de intenciones de lujo, hacia un teatro que celebra con esplendor material el triunfo de la ideología religiosa dirigido a una élite peninsular y criolla que goza la ilusión teatral de su posición social y moral.

4. En la evolución del espectáculo juega un papel relevante el espacio que enmarca y en donde se desarrolla la representación. En el camino del espectáculo novohispano del siglo XVI -que se inicia con el teatro misionero, continua con el teatro criollo y concluye con el teatro jesuita-, se traza una ruta que va del espacio abierto del atrio de la iglesia y el empleo de la gran plaza, a los espacios cerrados y exclusivos de los patios y salones de conventos y, excepcionalmente, de los interiores de las iglesias.

En el terreno de la fiesta pública, el diseño, crecimiento y delimitación de la Ciudad de México ofrece y encuadra, así mismo, los sitios de las fiestas de los distintos poderes y su lugar dentro de la jerarquía. Las plazas y calles de la ciudad adquieren su relevancia en relación directa con la fiesta que albergan y el poder que representan.

5. El conocimiento de los recursos de la representación teatral de un periodo determinado nos conduce a nuevos trabajos. Pienso, particularmente, en la importancia de estudiar el texto dramático en relación con sus condiciones de representación y en el papel que este conjunto juega en la concepción y en la construcción del sentido de la pieza dramática. El análisis del texto escrito rescatando las nociones de la representación teatral, hace posible aproximarse al concepto de lo teatral que conforma el conjunto de ideas -en una relación de dependencia y nutrimento mutuo, en la unidad que conforman, a partir de la cual existen, y en cierta forma, promueven su propia evolución- que permiten, tanto la escritura dramática como la concepción de la escena en un periodo particular de la historia de nuestro teatro. En este caso el de Nueva España en el siglo XVI.

La representación teatral es uno de los elementos condicionantes de la escritura dramática. Las nociones de espacio y representación visual, las convenciones teatrales de un periodo, constituyen una de las bases de la obra concebida para la escena. Lo propiamente teatral debe incluirse en el análisis del texto pues la escritura misma los considera y sin ellos no existe como tal. Estos elementos proponen un cierto orden, una distribución, unas convenciones que no se suman simplemente a la escritura escénica, sino que la estimulan y orientan. En este proceso, la escritura dramática, a su vez, aporta a las posibilidades del espacio, las convenciones, las condiciones y los recursos de la representación.

Si pensamos en el texto dramático de esta manera, un texto íntimamente ligado a, y dependiente de, ciertas condiciones específicas de la representación, así como la representación depende del texto, es imposible dejar de observar en la escritura las marcas que la concepción de la escena le imprime. Estas marcas no adquieren, de ninguna forma, un papel secundario en la construcción de la pieza. Se hallan, por el contrario, señalando posibilidades y limitaciones en torno a la integración del mundo propuesto.

Así, el análisis del texto que tome en cuenta las condiciones de representación abre caminos para una aproximación más amplia y rica al fenómeno dramático. El texto y las condiciones de representación se unen para hablar de un modo de concebir la práctica y la escritura escénicas, para acercarse al modo en que el conjunto de la representación se comunica con el público y responde, o no, a su espera.

Apéndice 1: Bodas¹

El año mencionado es el de la celebración en México

1571

Boda de Felipe II con Anna de Austria

Anna de Austria (1549-1580) era hija del Emperador Maximiliano II y de la infanta María -Archiduquesa de Austria e Infanta de España- por lo tanto sobrina en primer grado de Felipe II. Anna y Felipe tuvieron cinco hijos: Fernando (1571-1578), Carlos Lorenzo (1573-1575), Diego Félix (1575-1582), el futuro Felipe III (1578-1621) y María (1580-1583), todos a excepción de Felipe, como vemos, murieron siendo niños. Por lo tanto, Felipe III fue el heredero al trono.

Boda por poderes el 4 de mayo de 1570 en el castillo de Praga. Misa de velaciones en la Capilla del Alcázar de Segovia el 14 de noviembre de 1570, boda formal el 16 de noviembre del mismo año.²

Felipe II se casó en cuatro ocasiones. 1. En 1543, con María Manuela (1527-1545) infanta de Portugal, hija de Juan III, rey de Portugal, hermano de Isabel de Portugal, madre de Felipe II, y de Catalina (1507-1578), infanta española, hermana de Carlos V. María Manuela, y Felipe eran, por lo tanto, primos hermanos por partida doble. Felipe II y María Manuela tuvieron un sólo hijo: Carlos (1545-1568). 2. En 1554, con María Tudor (1516-1558) reina de Inglaterra, hija de Enrique VIII y de Catalina de Aragón (1485-1536), tía de Carlos V. María Tudor era prima hermana de Carlos V, tía de Felipe II. No hubo descendencia. 3. En 1560, con Isabel de Valois (1545-1568), hija de Enrique II y Catalina de Medicis. Isabel abortó en dos ocasiones (1564 y 1568), y le dio a Felipe dos hijas: Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597), el segundo aborto contribuyó a su temprana muerte. 4. En 1570, con Anna de Austria.

De entre los matrimonios de Felipe II, parece que en México sólo se celebró su boda con Anna de Austria. Fue el día de San Juan (24 de junio) de 1571.

Actividades de la fiesta: juego de cañas.

Actas de Cabildo del 8 y el 25 de junio de 1571.

1589

Boda de Rodrigo Vivero y Aberrucia

Rodrigo Vivero y Aberrucia, primer conde del Valle de Orizaba, Señor de Tecamachalco y Vizconde de San Miguel, era sobrino del Virrey Luis de Velasco I y, por lo tanto, primo hermano del que sería Virrey de Nueva España, a partir de 1590, Luis de Velasco II. "Viudo de su primera mujer y seguramente ya casi un anciano, don

¹ La información básica sobre las celebraciones en Nueva España, contenidas en estos apéndices, proviene de las Actas de Cabildo del siglo XVI. En relación con las celebraciones en la península en torno a las bodas de los Austrias véase Borrego Gutiérrez, 2003, así como la rica bibliografía sobre el tema de la fiesta cortesana en el periodo de los Austrias de García García, 2003.

² Habsburgo, 2005: 127.

Alonso Valiente casó de nuevo con doña Melchora de Aberrucia, hija de don Martín del mismo apellido y de doña Leonor Pellicer, quien debía ser muy joven pues había sido bautizada en la catedral de México el 15 de septiembre de 1542. El matrimonio no debió durar muchos años porque en mayo de 1563 doña Melchora contrajo segundas nupcias con don Rodrigo de Vivero y Velasco, hijo de don Rodrigo de Vivero y de doña Antonia de Velasco, hermana del Virrey. De este matrimonio nació don Rodrigo de Vivero y Aberrucia, quien fue Señor de Tecamachalco y luego primer conde del Valle de Orizaba en 1627."³

Rodrigo de Vivero fue Corregidor e individuo prominente en la Ciudad de México. A Rodrigo de Vivero se le menciona en las Actas de Cabildo del 22 de abril de 1591; 11 de enero, 18 de febrero, 11 de julio, 20 de noviembre de 1592; 31 de mayo de 1593; 30 de junio y 22 de diciembre de 1597, 22 de mayo de 1598

Actividades de la fiesta: juego de cañas, toros, instalación de tablado para los espectadores.

Acta de Cabildo del 10 de febrero de 1589.

1599

Boda de Felipe III con Margarita de Austria

Boda de Felipe III (Madrid, 1578 - Madrid, 1621) con su prima Margarita de Austria (1584-1611), su única esposa, Archiduquesa de Austria, hija del Archiduque Carlos y de María de Baviera. Con ella tuvo ocho hijos: Ana Mauricia (1601-1666) quien se casaría con el rey Luis XIII de Francia; Felipe IV (1605-1665), el tercero en la lista, quien contrajo matrimonio con Isabel de Borbón; María (1606-1646) la cuarta hija, casada en 1629 con Fernando II de Austria, rey de Hungría; Fernando (1609-1641), el "Cardenal-Infante"; Carlos, y otros tres niños muertos en la infancia: María, Margarita y Alfonso.

Los esponsales fueron en Ferrara en 1598, y la boda se llevó a cabo en Valencia el 18 de abril de 1599. Se trató de una ceremonia de matrimonio para dos parejas: Felipe III con Margarita de Austria, y la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), hermana de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos, con el Archiduque Alberto de Austria (1559-1621).

Actividades de la fiesta: juegos, de cañas, toros.

Actas de Cabildo del 10, 14, 17, 20 y 24 de septiembre; 16, 19, 20, 21, 22, 25 y 29 de octubre y 5, 23 y 26 de noviembre de 1599; y 14, 17, 21, 22, 24 y 28 de enero; 5, 7, 21 de febrero y 2 de marzo de 1600.

³ Porras Muñoz, 1982: 457.

Apéndice 2: Nacimientos

El año mencionado es el de la celebración en México

1527

Nacimiento de Felipe II (1527-1598)

Las bodas de Carlos V (1500-1558) e Isabel de Portugal (1503-1539) se realizaron mediante una nutrida serie de ceremonias. Se casaron por poderes el 23 de octubre de 1525, en la cual en representación de Carlos V, estuvo Azevedo Coutinho, después hubo dos ceremonias más, ambas en el Palacio de Alemeirin (Portugal): la primera el 1 de noviembre de 1525 y, la segunda, el 20 de enero de 1526, ambas con la dispensa papal, pues Isabel y Carlos eran primos. La segunda se hizo con la confirmación de la dispensa ya que la primera no se consideró suficiente. Finalmente se casaron en Sevilla el 11 de marzo de 1526.

Carlos e Isabel tuvieron cinco hijos: Felipe II, Juan (1528-1528), María (1528-1603) casada con Maximiliano II, Fernando (1529-1530) y Juana (1535-1573) casada con Juan, príncipe de Portugal.

Carlos V tuvo dos hijos fuera del matrimonio. Con Margarita van Gest a Margarita de Austria (1522-1586) y con Bárbara de Blomberg a Juan de Austria (1547-1578).

Actividades de la fiesta: fiesta, vino y confitura, música de trompetas.

Actas de Cabildo del 20 de diciembre de 1527 y del 21 de agosto de 1528.

1530

Nacimiento de Fernando (1529)

Como se explica en la ficha sobre el nacimiento de Felipe II, el infante Fernando fue el cuarto hijo de Carlos e Isabel, y el tercer hijo varón. Murió aproximadamente al año de haber nacido.

Sandoval ofrece la siguiente información:

En estos días [a fines de 1529] llegó a Bolonia un correo de España con la nueva de cómo la emperatriz acababa de parir a don Fernando, que murió niño. Hicieron grandes fiestas en Bolonia, jugaron cañas a uso de España y sacaron cuadrillas el marqués de Astorga y el duque de Escalona; justaron cuatro días arreo entre italianos, flamencos, españoles, y sacaron en una y otra fiesta riquísimas invenciones.⁴

Kamen en relación con la cripta real en El Escorial señala:

⁴ Sandoval, 1955: II, 366.

[...] en enero de 1574, Felipe dio órdenes para trasladar los cuerpos del resto de la familia. [...] Finalmente, los hermanos de Felipe, Fernando y Juan, que habían muerto en la infancia, vinieron de Granada y Valladolid. Los ataúdes [con los restos de varios miembros de la familia] se colocaron en un nicho, bajo el altar mayor [de la basílica]. Doce años después, se les trasladó definitivamente a una bóveda especial, construida para tal fin.⁵

Carlos V le había prometido a su tía, Margarita de Austria, que este hijo lo educaría ella en Bruselas. A propósito de este asunto, Margarita le escribe a Isabel de Portugal a principios de 1530, y le dice:

Señora, yo he sabido como ha plazido a Dios os dar un lindo hijo a los XXII de noviembre, y que vos y vuestro fruto estáis en buen estado, de los cual doy muchas gracias a Nuestro Señor que ha fechado esta gracia al Emperador y vos, de que ciertamente todos le somos obligados... Porque según lo que prometió S.M. yo tengo esperanza que este será mi hijo y caña para mi vejez, que me vendrá a consolar de la pena que yo tengo cada día... Así os ruego, Señora, que no me queráis contradecir... Y yo solicitaré tanto más a S.M. quando le viere, que os vaya a ver para que comience otro, que gracias a Dios él no ha menester otra cosa sino hijos, para poseer los grandes Reinos y tierras que Dios le ha dado.⁶

Actividades de la fiesta: juego con toros, sin herirlos o matarlos; juego de cañas.
Acta de Cabildo del 30 de mayo de 1530.

1566

Nacimiento y bautizo de Pedro y Juana, hijos de Martín Cortés, Segundo Marqués de Valle y de Ana Ramírez de Arellano.

La llegada de Martín Cortés, el segundo Marqués del Valle, a la Ciudad de México, a principios de 1563, trastornó la vida urbana, según cuenta Suárez de Peralta, por la cantidad de fiestas públicas y privadas que se le ofrecieron. En 1566, Ana Ramírez de Arellano, esposa del Marqués, dio a luz "dos hijos de un vientre"⁷ y el 30 de junio de ese mismo año se organizó el bautizo de los mellizos: Pedro y Juana.⁸ Quizá lo más espectacular de aquel día fue un puente de seis varas de ancho que se mandó hacer para pasar directamente del piso alto de la casa del marqués a la puerta de la Catedral, cruzando a cuatro varas de altura por la plaza. El "pasadizo" se adornó con "bosquería"

⁵ Kamen, 1998: 158.

⁶ Habsburgo, 2005: 43.

⁷ Torquemada, 1969: I, 629. Suárez de Peralta indica que la mujer de Cortés sólo tuvo un hijo al que llamaron Pedro (Suárez de Peralta, 185). Teresa Silva Tena, apoyada en las *Disertaciones* de Alamán, indica que "Don Martín Cortés celebró el bautizo de los gemelos que tuvo en su esposa y sobrina, doña Ana Ramírez de Arellano, el 30 de junio de 1566. Al varón se le puso por nombre Pedro y fue el cuarto marqués del Valle; a la niña, el de Juana, y hubiera sido la quinta marquesa del valle si no hubiese muerto un año antes que su hermano mellizo." (Suárez de Peralta, 1990: 185.

⁸ Suárez de Peralta, 1990: 185.

y en la altura se llevó a cabo un torneo a pie entre doce caballeros, dice Torquemada,⁹ aunque Suárez de Peralta asegura que fueron dos,¹⁰ ambos difieren también en las acciones de los caballeros sobre este puente. Las fiestas continuaron después de la ceremonia del bautizo con juegos de cañas, encamisada, bosque con cacería y comida, para quien lo deseara, en la Plaza del Marqués.

1572

Nacimiento de Fernando (1571-1578)

Se trata de Fernando, el primer hijo de Felipe II y Anna de Austria. El infante Carlos, hijo de Felipe y María Manuela había muerto en 1568. Fernando era, por lo tanto, en ese momento, el único hijo varón vivo de Felipe, el rey.

Sobre los hijos de Felipe y Anna y el nacimiento y la muerte de Fernando, Kamen comenta:

En los nueve años y medio que Anna vivió con Felipe, le dio cinco hijos, Fernando, nacido en 1571, murió en 1578. Carlos, nació en 1573 en Galapagar, falleció dos años después. Diego, nacido en 1575, a tres días escasos de la muerte de Carlos, fue la niña de los ojos de Felipe y se le juró heredero antes de la campaña portuguesa. Murió en 1582. Sólo el infante Felipe, nacido de Anna el 14 de abril de 1578, sobrevivió al rey. [...] María, última hija de Anna, que nació en 1580 murió en el verano de 1583.¹¹

El 4 de diciembre [de 1571], dos horas después del amanecer, [Anna de Austria] dio a luz a Fernando¹²

El 22 de septiembre [de 1578] el archiduque Wenzel, a quien Felipe había tratado como a un hijo, murió en Madrid a la edad de diecisiete años. Escasamente un mes después, le llegó su turno al pequeño infante Fernando, que falleció el 18 de octubre.¹³

Actividades de la fiesta: fiesta en los corredores de las Casas del Cabildo a cargo de las damas de la familia de las autoridades civiles.

Actas de Cabildo del 31 (sic) [21] de junio y del 3 de noviembre de 1572.

⁹ Torquemada, 1969: I, 629.

¹⁰ Suárez de Peralta, 1990: 185.

¹¹ Kamen, 1998: 219.

¹² Kamen, 1998: 217.

¹³ Kamen, 1998: 177.

Apéndice 3: Honras Fúnebres¹⁴

El año mencionado es el de la celebración en México

1539

Honras fúnebres por la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal

Isabel de Portugal nació en Lisboa el 23 de octubre de 1503 y murió en Toledo el 1 de mayo de 1539. Única esposa de Carlos V. Hija de María (1482-1517) hija de los Reyes Católicos y de Manuel I de Portugal, El Afortunado (1469-1521). Manuel I de Portugal se casó con Isabel (1470-1498), en 1497; y con María, en 1500, hijas, como se ha dicho de Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, y con Leonor (1498-1558), en 1518, hermana de Carlos V.

Acta de Cabildo del 18 de agosto de 1539

1545

Honras fúnebres por la muerte de la princesa María Manuela

María Manuela de Portugal nació en Coimbra el 15 de octubre de 1527 y murió en Valladolid el 11 ó 12 de julio de 1545. María Manuela fue la primera esposa de Felipe II. Hija de Juan III, hermano de Isabel de Portugal, madre de Felipe II, y de Catalina, hermana de Carlos V. Por ser primos hermanos por partida doble se casaron por poderes, con dispensa papal, en el Palacio de Almeirim, Portugal el 12 de mayo de 1543. La misa de velaciones se realizó en Salamanca el 12 de noviembre de 1543. María Manuela murió, a los 17 años, en 1545, 4 días después de haber dado a luz a Carlos (8 de julio de 1545), primogénito de Felipe II.

Actividades: doblar de campanas, ropa de luto para los miembros del Cabildo, pregón por la muerte de la princesa.

Actas de Cabildo del 1 y del 17 de diciembre de 1545.

1559

Honras fúnebres por la muerte del emperador Carlos V

Carlos V nació en Gante el 24 de febrero de 1500 y murió en Yuste el 21 de septiembre de 1558. Hijo de Juana, La Loca, (1479-1555) y Felipe de Austria, El Hermoso, (1479-1506). Esposo de Isabel de Portugal. Rey de Castilla a partir de 1519 y del imperio español de 1521 a 1556.

Se construyó un túmulo funerario en la capilla de San José de los Naturales del monasterio de San Francisco y las honras se celebraron el 30 de noviembre y el 1 de octubre de 1559.¹⁵

Actividades: ropa de luto, túmulo funerario.

¹⁴ Sobre las honras fúnebres en la península en el periodo de los Austrias, véase Allo Manero, 2003.

¹⁵ Véase Cervantes de Salazar, 1982.

Actas de Cabildo del 21 de agosto, 1 y 15 de septiembre de 1559

1565

Honras fúnebres por la muerte del Virrey Luis de Velasco I

Luis de Velasco, Conde de Santiago, segundo Virrey de Nuevo España, nació en Carrión de los Condes en 1511 y murió en la Ciudad de México el 18 de julio de 1564. Hizo su entrada como Virrey a la Ciudad de México el 25 de noviembre de 1550. Su esposa fue Ana de Castilla, prima segunda del Virrey Antonio de Mendoza y sus hijos fueron Antonio; Luis -después también Virrey en dos ocasiones de Nueva España y una del virreinato del Perú-, Beatriz y Ana.¹⁶

Actividades: ropa de luto.

Actas de Cabildo del 7 de septiembre de 1565 y del 23 de marzo de 1594.

1569

1. *Honras fúnebres por la muerte del infante Carlos de Austria*

Carlos de Austria. Hijo primogénito de Felipe II y María Manuela de Portugal. Nació en Valladolid el 8 de julio de 1545 y murió en Madrid el 24 de julio de 1568.

Actividades: honras fúnebres, ropa de luto.

Actas de Cabildo del 17 y 21 de enero, 7 de febrero y 18 de junio de 1569.

2. *Honras fúnebres por la muerte de la emperatriz Isabel de Valois*

Isabel de Valois nació en Fontainebleau el 2 de abril de 1545 y murió en Madrid el 3 de octubre de 1568. Hija primogénita de Enrique II de Francia y de Catalina de Medicis. Se casó con Felipe II por poderes en Notre Dame de Paris el 22 de junio de 1559, ceremonia en donde Juan de Austria representó al rey. La misa de velaciones se llevó a acabo en Guadalajara el 2 de febrero de 1560 y la ceremonia final tuvo lugar el 31 de enero de 1560 en el Palacio de los Duques del Infantado.¹⁷ En mayo de 1564, abortó mellizos de su primer embarazo y murió el 3 de octubre de 1568, poco después de su segundo aborto. Entre ambos abortos tuvo dos hijas Isabel Clara Eugenia (12 de agosto de 1566) y Catalina Micaela (6 de octubre de 1567).

Otras fuentes dicen que nació el 3 de mayo de 1546 o el 13 de abril de 1546 y que murió en Aranjuez el 3 de octubre de 1568.

Actividades: honras fúnebres, ropa de luto.

Actas de Cabildo de 18 y 27 de junio y 1 de julio de 1569

¹⁶ Rubio Mañé, 1955: 220-230.

¹⁷ Kamen, 1998: 92.

1576

Honras fúnebres por la muerte de la virreina doña María de Manrique, esposa del Virrey Martín Enríquez de Almanza

Martín Enríquez de Almanza fue nombrado Virrey por Felipe II, el 19 de mayo de 1568, e hizo su entrada a la Ciudad de México el 4 de noviembre del mismo año.¹⁸ Rubio Mañé señala:

Casó el virrey don Martín [Enríquez de Almanza] con doña María Manrique de Castilla, hija del III Marqués de Aguilar y Campoo y Conde de Castañeda. Enviudó de ella como ocho años después de ser nombrado Virrey de Nueva España. Todos sus hijos fueron frailes, con excepción del primogénito, don Francisco, quien fue hecho primer Marqués de Valderrábano por Felipe III, el año de 1614.¹⁹

En el Acta de Cabildo del 15 de marzo de 1576, se habla del fallecimiento de la virreina quien parece que no murió en la Ciudad de México.

Actividades: ropa de luto, honras fúnebres.

Actas de Cabildo del 15 de marzo de 1576 y del 22 de diciembre de 1578.

1581

1. *Honras fúnebres por la muerte de Catalina de la Cerda, Condesa de la Coruña, esposa del Virrey Lorenzo Suárez de Mendoza, Conde de la Coruña*

Rubio Mañé informa: "Fue don Lorenzo IV Conde de la Coruña, Vizconde de Torija, Comendador de Mohernando y Grande de España nato."²⁰ y que:

El título de Conde de la Coruña le fue dado por Enrique IV, año de 1466, a don Lorenzo Suárez de Mendoza, bisabuelo y homónimo del Virrey de Nueva España, y tercer hijo del I Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza. Consecuentemente este Virrey fue primo segundo del primero que tuvo Nueva España, don Antonio de Mendoza. / A los timbres de sus antecesores agregó el Virrey don Lorenzo los de su esposa. Casó con doña Catalina de la Cerda y Silva, hija del II Duque de Medinaceli, don Juan de la Cerda, y consecuentemente descendiente del famoso Rey de Castilla, Alfonso X, llamado el Sabio. Dejó sucesión. Enviudó antes de ser nombrado Virrey de Nueva España.²¹

La muerte de la Virreina quizá tuvo lugar en España antes de que don Lorenzo Suárez hiciera el viaje a México, pues arribó a Veracruz en agosto de 1580, habiendo sido nombrado Virrey por Felipe II el 26 de marzo del mismo año.²²

¹⁸ Rubio Mañé, 1955: 125-126.

¹⁹ Rubio Mañé, 1955: 233.

²⁰ Rubio Mañé, 1955: 233.

²¹ Rubio Mañé, 1955: 234.

²² Rubio Mañé, 1955: 127.

Actividades: honras fúnebres.
Acta de Cabildo del 16 de junio de 1581

2. *Honras fúnebres por la muerte de la emperatriz Anna de Austria, esposa de Felipe II*

Anna de Austria, nació en Cigales el 1 de noviembre de 1549 y murió en Badajoz el 26 de octubre de 1580. Hija del Emperador Maximiliano II y de la infanta María, Archiduquesa de Austria e Infanta de España, por lo tanto sobrina en primer grado de Felipe II. Anna y Felipe tuvieron cinco hijos. Anna murió meses después de dar a luz a María, la quinta de sus hijos con Felipe.²³

Actividades: honras fúnebres.
Actas de Cabildo del 6 y 9 de octubre de 1581.

1599

Honras fúnebres por la muerte de Felipe II [28 de marzo de 1599]

Felipe II, nació en Valladolid el 21 de mayo de 1527 y murió en San Lorenzo del Escorial el 13 de septiembre de 1598, fue hijo de Carlos V y de Isabel de Portugal. Emperador del imperio español de 1556 a 1598.

Véase la "Relación de las honras fúnebres en memoria del rey Felipe II efectuadas en la Ciudad de México el 28 de marzo de 1599." (Acta de Cabildo del 29 de marzo de 1599).²⁴

Actividades: honras fúnebres, ropa de luto.
Actas de Cabildo del 10, 11, 15, 17 de febrero; 1, 11, 13, 23, 24, 27, 29 de marzo; 19 de abril; 5 y 12 de julio; 9 de agosto y 3 de septiembre de 1599.

²³ Véase mayor información sobre Anna de Austria en el "Apéndice 1. Bodas", en lo que corresponde al año 1571.

²⁴ GAC, 1970: [5974] 903.

Apéndice 4: Victorias guerreras

El año mencionado es el de la celebración en México

1524

Victoria española contra Francia en Fuenterrabía

Fin del cerco de Fuenterrabía, posesión española ocupada por los franceses. La villa fue entregada a fines de septiembre de 1524, aunque las negociaciones ya habían empezado desde enero del mismo año.

Pedro de Medina, en 1548, dice de Fuenterrabía:

Fuenterrabía es villa principal y bien conocida sobre la ribera de la Mar, en lo último de la provincia de Guipúzcoa, contra la parte de Septentrión. Esta villa está pegada con las cumbres de los montes Perineos, que se llaman las sierras de Jasquibel, en las vertientes que trastornan para Francia. Mas esta villa fué siempre contada y atribuída a los señoríos de España, entre todos los Cosmographos, como hoy día lo es, y también como hoy día se posee. Nombróse otro tiempo Olearso, por cuya causa los moradores de aquella comarca se decían los Españoles Olearsos. El cual apellido aunque en la villa se ha mudado, permanece todavía un pedazo de la tierra que allí está cerca; que ahora, corrompido vocablo, llaman el valle Oyarzo. Esta villa ha sido muchas veces combatida muy reciamente por los franceses y, entre otras, fué una que le dieron tan gran batería de lombardas gruesas y otros muchos tiros, que se hallaron dentro más de tres mil pelotas de los tiros de fuego que le habían tirado; pero con todo esto no la pudieron ganar, así porque es fuerte, como porque tuvieron para se defender. Es agora tan fortalecida con ciertas obras que le han hecho de cubos y otros reparos, que es una de las fuertes cosas del mundo.²⁵

Acta de Cabildo del 1 de abril de 1524

1530

Victoria española contra Francia. Paces entre Castilla y Francia: Paz de Cambray_(Picardía, Francia) o de Las Damas

El 5 de agosto de 1529, se firmó la Paz de Cambray o de las Damas, que puso fin a la guerra de 1527 a 1529, entre Carlos V y Francisco I. De esta manera, Francia renunciaba, entre otras cosas, al Milanésado y a su intención de poseer territorios en Italia, tenían cercada Nápoles desde 1528. Los acuerdos los trataron básicamente Margarita de Austria, tía de Carlos V, gobernadora de Flandes, archiduquesa de Austria, duquesa y dotaria de Saboya, y Luisa de Valois, duquesa de Angulema, madre de Francisco I.²⁶ Las paces se celebraron en México el 6 de enero de 1530.

²⁵ Medina, 1944: 174.

²⁶ Sandoval, 1955: II, 357-366.

Actividades de la fiesta: juego de cañas, toros, colación.
Actas de Cabildo del 31 de diciembre de 1529 y del 10 y 28 de enero de 1530

1539

Victoria española contra Francia. Tregua de Niza

El 18 de junio de 1538 se firmaron acuerdos de paz entre Francia y España en donde se establecía, entre otros asuntos una tregua por diez años. Los acuerdos se publicaron en San Francisco de Niza. Carlos V y Francisco I sostuvieron conversaciones en Aguas-Muertas en julio de 1538.²⁷

Descripciones de las fiestas en México: Díaz del Castillo, quien además menciona que se hicieron dos crónicas que se enviaron a España sobre esta fiesta, y Las Casas. Sobre las fiestas por el mismo motivo en Tlaxcala véase Motolinia.²⁸

Actividades de la fiesta: cacería en un bosque falso, naumaquia, castillo.
Acta de Cabildo del 27 de marzo de 1539

1541

Victoria española contra los turcos en el combate naval de Alborán

Posiblemente esta fiesta tuvo lugar en México con motivo de la batalla naval junto a la isla de Alborán el 1 de octubre de 1540, en donde Bernardino de Mendoza atacó a los berberiscos que regresaban a África después de haber saqueado Gibraltar. Los españoles pelearon contra una flotilla de 16 buques berberiscos, hundieron un navío, apresaron 10 y los demás se dieron a la fuga. La tripulación berberisca era de más de dos mil quinientos hombres. Es probable que la fiesta se haya celebrado en México el 15 de mayo de 1541.²⁹

Pedro de Medina, en el *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* (1548) narra que:

La isla llamada Arbolán (sic) es isla pequeña y despoblada. Está apartada de la tierra de África cuanto diez leguas. Cerca de esta Isla fué una pelea entre españoles y turcos, en esta manera: En el capítulo treinta deste libro se ha tratado cómo en el año del señor de mil y quinientos y cuarenta, ochocientos turcos bien armados entraron en Gibraltar y, por la gran resistencia que en ella hallaron, salieron de la ciudad sin hacer lo que pensaron, aunque la gente que en la ciudad estaba era poca, que los que pelearon con los turcos no llegaron a cien hombres. Esta entrada de los Turcos en Gibraltar, luego (por las guardas de la costa y otros avisos) lo supo don Bernardino de Mendoza, capitán general del armada de las

²⁷ Sandoval, 1955: III, 50-53.

²⁸ Díaz del Castillo, 1976: 544-550; Casas, 1967: 333-334; Motolinia, 1971: 106-114.

²⁹ Santa Cruz, 1928: 77-88.

galeas de su Magestad, que con las dichas galeas estaba en Levante. Y luego vino buscando por la Costa de África, si hallaría rastros de los dichos turcos. Y llegó a Orán y de allí a Melilla, donde supo que los turcos que habían entrado en Gibraltar estaban reposando en Vélez de la Gomera. Esto sabido, don Bernaldino se vino a esta isla de Arbolán para esperar que el Armada de los turcos saliese; y estando allá un día y una noche, los turcos salieron de Vélez, su armada muy bien aderezada de guerra, en que eran quince navíos, tres galeas reales y una bastarda, ocho galeotas grandes y tres fustas. Y como llegaron cerca desta dicha isla, el Armada Española (que eran otros quince navíos) comenzó a salir hacia ellos. Mas como el dicho don Bernaldino vido que ya de los turcos eran vistos, hizo aquí un buen ardid de guerra y fué que mandó volver su armada, como que se retraía huyendo, porque los turcos se apartasen más de la tierra, donde podían huir. Pues como los turcos vieron el armada de los cristianos y vieron que se retraían, creyeron que iban huyendo; cobraron gran corazón y pusieron en orden para combatir, y así se vivieron para ellos. El dicho don Bernaldino, cuando conoció que era tiempo, mandó volver su armada contra los Turcos y que ninguna artillería disparase hasta que los contrarios hubiesen disparado la suya. Y como llegaron cerca los unos de los otros, los Turcos comenzaron a jugar su artillería de muchos tiros de bronce gruesos y muy furiosos. Entre los cuales había tiro de bronce (que yo vi) que cabía un hombre por la boca dél, y demás de las muchas pelotas que el artillería disparó, fueron tantas las piedras y saetas tan espesas como lluvia. Plugo a nuestro Dios que con toda esta furia, muy pocos cristianos murieron; mas luego que esto pasó, comenzó el armada Española a disparar su artillería y las galeas juntarse con las de los Turcos, y saltar en ellas muchos soldados con espadas y rodelas. y comenzaron a despedazar y matar en los turcos (sic), que, aunque eran valientes y se defendían bravamente, tal mano les dieron, que en poco espacio fueron muertos setecientos Turcos, y fueron captivos más de trescientos. Tomáronse aquí quinientos cristianos captivos, que andaban al remo. Allí murió el general de aquel armada, llamado Caramaní, y fué captivo Baranal, teniente del dicho general. Del armada de los Turcos se echó una galea a fondo y huyó otra y tres fustas. Todas las otras fueron tomadas. Donde fué hallada mucha artillería muy buena, armas y municiones y otras cosas que dentro traían. Fué esta pelea veinte días o pocos más después que los mismos turcos habían entrado en Gibraltar.³⁰

Actividades de la fiesta: toros, juego de cañas.

Acta de Cabildo del 22 de abril de 1541.

³⁰ Medina, 1944: 238.

1542

Victoria española novohispana en la guerra del Mixtón

La guerra del Mixtón se suscitó a raíz de las rebeliones de caxcanes y zacatecanos en el sur de Zacatecas, con motivo de los malos tratos de los encomenderos. Bajo las órdenes de Francisco Tenamaxtli -antiguo señor de Nochistlán, indio bautizado que rechazó su conversión ante las injusticias contra su pueblo- los rebeldes sitiaron el antiguo asentamiento de Guadalajara. El Virrey Antonio de Mendoza envió una tropa de aproximadamente 50 mil hombres, además de indígenas purépechas, que reprimieron a los alzados. Tenamaxtli huyó primero y después se entregó. Fue enviado a la capital de Nueva España. El Virrey Luis de Velasco en una audiencia lo mandó a Valladolid, España, en donde fue juzgado y encarcelado. Se supone que murió en España. Murià señala el 16 de diciembre de 1541 como fecha del "asalto final" de los españoles sobre los indígenas en el Cerro del Mixtón.³¹ La fiesta por el triunfo español se celebró en México el 6 de enero de 1542.

Actividades de la fiesta: juego de cañas, toros.

Acta de Cabildo del 30 de diciembre de 1541.

1545

Victoria española contra Francia. Paz de Crépy (Concordia de Crespio)

En 1521, España tomó posesión definitiva de Navarra. Francisco I, que había ocupado el Milanesado, con la derrota en Pavía, prometió entregar Borgoña y retirarse de Milán. Al no cumplir, se reanudaron las luchas hasta la Paz de Crépy (1544), que confirmó las cláusulas de Cambrai (1529), por medio de las cuales Francisco I reconocía la soberanía de Carlos V sobre Artois y Flandes, y retiraba sus intenciones sobre Milán y Nápoles, mientras que Carlos V abandonaba Borgoña. Sandoval narra:

En Crespio, [Crépy-en-Laonnais] a 19 de setiembre de este año de mil y quinientos y cuarenta y cuatro, se publicó la concordia y asiento de la paz entre el Emperador y el rey Francisco, que ordenaron y trataron Claudio Annibaldo, almirante de Francia; Carlos Nullio y Bayardo, por el rey; don Hernando de Gonzaga, general de campo imperial; Nicolás Perenoto, señor de Granvela; el comendador de Alcántara don Pedro de la Cueva, y el secretario Alonso de Idiáquez, que ya en estos tiempos era gran parte en los negocios, y de quien el Emperador los confiaba por la fidelidad, asistencia y amor con que servía a su príncipe.³²

Actividades de la fiesta: juego de cañas, toros, música de trompetas y atabales, celebrada en la Pascua del Espíritu Santo.

Acta de Cabildo del 7 de mayo de 1545.

³¹ Sobre la expansión y conquista hacia esta zona del norte de México y el episodio de la guerra contra los caxcanes entre 1538 y 1541, véase Murià, 1988: 66 y Pérez Bustamante, 1928: 71-85.

³² Sandoval, 1955: III, 201-204. Véanse también Santa Cruz, 1928: XVI-XVII, 407-428 y Kamen, 1998: 17.

1555

Derrota en Perú de la rebelión de Francisco Hernández Girón

Antonio de Mendoza llegó como Virrey a Perú en 1551, sólo estuvo en su cargo diez meses, pues murió en 1552. A su llegada encontró graves conflictos entre el poder civil y el religioso, aplicó las regulaciones sobre actividades procesales y judiciales, celebró en Lima el Primer Concilio Archidiecésano y publicó la Real Cédula del 22 de febrero de 1549 en donde se abolía el servicio personal de los indios y permitía su libre contratación. La cédula provocó la inconformidad de los colonos que, en 1553, levantó una rebelión comandada por Francisco Hernández Girón. Una vez sofocado el levantamiento Hernández Girón fue condenado a muerte en Lima en diciembre de 1554. Luis de Velasco I, entonces Virrey de Nueva España, solicitó que se realizarán fiestas en la ciudad de México por la derrota en Perú de la rebelión de Francisco Hernández Girón y de su gente.

Actividades de la fiesta: juegos de cañas, toros, música de atabales.
Acta de Cabildo del 18 de abril de 1555.

1556

Victoria española contra Francia. Tregua de Vaucelles

El 5 de febrero de 1556, Carlos V y su hijo Felipe II acordaron la tregua entre España y Francia por cinco años, con Enrique II. Entre las condiciones estaban la suspensión de los ataques mutuos por tierra o por mar, que no apoyaran a los enemigos de ambas naciones, que respetaran mutuamente los bienes que en ese momento poseían, que hubiera libre comercio entre los ciudadanos y desplazamiento -sin restricciones- de estos por ambos países, que se regresaran los bienes que hubieran tomado de los otros en las guerras, que se suspendieran las hostilidades en el Ducado de Saboya, que los franceses no tuvieran comercio con las Indias Occidentales, ni pasaran a ellas a descubrir o conquistar sin el consentimiento del Emperador y del rey de España, que Enrique diera a su madre, la reina Leonor, lo que le heredó su esposo el rey Francisco I.³³ La tregua se celebró en México el 25 de julio de 1556 (día de Santo Santiago).

Actividades de la fiesta: toros, juego de cañas.
Actas de Cabildo del 6 y 31 de julio de 1556.

1560

Fiestas por paces entre Francia y España. Tratado de Cateâu-Cambresis

El tratado de Cateâu-Cambresis fue firmado el 3 de abril de 1559 entre Enrique II de Francia y Felipe II, en la aldea del mismo nombre.³⁴

Francisco I murió en 1547. Enrique II aprovechó las últimas concesiones que los protestantes alemanes habían hecho a Francia, aseguró su ayuda y tomó posesión de

³³ Sandoval, 1955: III, 485-486.

³⁴ Kamen, 1998: 75.

Metz, Toul y Verdún, plazas de gran valor estratégico, ciudades de Lorena de lengua francesa. El fracaso de Carlos V ante Metz, muy bien defendida por el duque de Guisa, le obligó a firmar la Tregua de Vaucelles (1556) que prometía años de paz a la cristiandad y la posibilidad de una lucha común contra el protestantismo. Paradójicamente, fue el Papa Paulo IV el que sugirió a Enrique II a romper la tregua. Felipe II, casado con María Tudor, ya era en ese momento rey consorte de Inglaterra y podía disponer de buenas tropas flamencas e inglesas. Con ellas obtuvo las victorias de San Quintín y Gravelinas, pero por falta de recursos financieros no pudo explotarlas.

Los franceses reconquistaron la plaza de Calais que los ingleses poseían como el último residuo de sus posesiones en Francia durante la Edad Media. La paz de Cateâu-Cambresis (1559), aunque favorable para España, no era desventajosa para Francia y aseguró una larga etapa de paz entre ambas naciones. A cambio de la renuncia a Italia, Francia conservaría Calais y recuperaba San Quintín. Una doble boda reforzaría la paz: Felipe se casaba con Isabel de Valois, hija de Enrique II, y Filiberto de Saboya con Margarita de Francia. Las guerras entre Francia y España tendrían una tregua de cuarenta años.

Actividades de la fiesta: luminarias, toros, música de trompetas y atabales.
Acta de Cabildo del 7 de junio de 1560.

1572

Victoria española contra los turcos. Victoria de Lepanto

Celebración de la importante Victoria de Lepanto del 7 de octubre de 1571, confirmada el 29 de octubre del mismo año, batalla española bajo las órdenes de don Juan de Austria. En España se hicieron muchas fiestas.³⁵

Actividades de la fiesta: Miguel Martínez fue el alarife encargado de hacer los castillos y fuertes en la plaza, banderas, salvas de artillería, seis galeras sobre ruedas con gaviás y velas, dos patajes, falsa batalla entre cristianos y turcos.
Actas de Cabildo del 9 y 31 (sic) [21] de junio, 11 y 18 de julio, 3 de noviembre de 1572.

1583

Celebración del triunfo español contra don Antonio, Prior de Crato, en las Azores y rogativas por la victoria española en Flandes

El 26 de julio de 1582, una flota española al mando de don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz (1506-1588), derrotó en las proximidades de la Isla Terceira (San Miguel de Azores), en las Azores, uno de los últimos puntos de resistencia a favor de Don Antonio, Prior de Crato, a una flota mercenaria francesa que apoyaba sus pretensiones a la corona de Portugal. Felipe II aseguró para sí, de esta manera, el trono de Portugal, y sus colonias, los que, sumados a las enormes posesiones españolas, convertían a Felipe en uno de los monarcas más poderosos de Europa. Felipe consideró este triunfo favorable para iniciar las acciones para detener las pretensiones inglesas sobre Flandes.

³⁵ Kamen, 1998: 144.

"Los objetivos eran claros: arreglar el problema de los Países Bajos y (como prerrequisito) marginar a Inglaterra."³⁶

Actividades de la fiesta: procesión, luminarias, mascarada, fuegos artificiales, música de trompetas, chirimías y atabales.

Actas de Cabildo de 11 y 13 de abril y 28 de noviembre de 1583.

1588

Rogativas por el triunfo del ataque español a Inglaterra. La Armada Invencible

Una serie de problemas políticos y económicos con Inglaterra referentes a la navegación, la piratería, el dominio sobre Flandes, la sucesión a la corona inglesa, entre otros, decidieron a España a atacar Inglaterra después del triunfo en las Azores a cargo del Marqués de Santa Cruz. La flota debía zarpar hacia Inglaterra cuando murió el Marqués de Santa Cruz, quien fue remplazado por el Duque de Medina Sidonia, decisión que no contribuyó al éxito de la empresa pues el Duque no era marino profesional, además de que se complicó su colaboración con las tropas al mando de Alejandro Farnesio. La Armada Invencible estaba integrada por 130 navíos y 27 mil hombres y se hizo a la mar en La Coruña el 12 de julio de 1588. La flota inglesa la enfrentó en Plymouth, sin grandes daños para los españoles que siguieron su camino hacia Calais. El intento de acercarse a Dunkerke y Nieuport para levantar a las tropas de Farnesio resultó imposible por la escasez de calado y las tropas no pudieron avanzar por el bloqueo de los holandeses. Los ingleses atacaron por mar a los españoles los días 7 y 8 de agosto, quienes muy debilitados fueron arrastrados hacia el norte y fue imposible reunirse con la tropa en tierra.

La Armada Invencible regresó a España y arribó a Santander el 23 de septiembre habiendo sufrido la pérdida de miles de hombres y de navíos, daños de los cuales no pudo recuperarse con facilidad. En consecuencia, la piratería inglesa se benefició, lo que obligó a España a mejorar las defensas en tierra de las colonias. Felipe II, a pesar del enorme costo que representó, conformó, en 1596, una nueva armada que intentó invadir Irlanda sin éxito y con pérdidas que recordaron el fracaso de la primera armada; y otra en 1597, cuyo desastre fue similar. La muerte de Felipe II, en 1598, y la de Isabel I, en 1603, abrieron un periodo de nuevas relaciones entre ambos imperios.

Actividades: Procesión.

Actas de Cabildo del 17, 19, 22 y 27 de octubre de 1588 y 18 de enero de 1589.

³⁶ Kamen, 1998: 266-267.

Apéndice 5: Recibimiento de Virreyes³⁷

El año mencionado es el de la celebración en México

1535

Recibimiento de Antonio de Mendoza

Antonio de Mendoza (Granada, ca. 1493-1495 - Lima, 1552) fue el sexto hijo, de ocho que tuvo, de Iñigo López de Mendoza, II Conde de Tendilla y I Marqués de Mondéjar, de su segundo matrimonio con doña Francisca Pacheco y Portocarrero. Antonio de Mendoza se casó con doña Catalina de Vargas con quien tuvo tres hijos: Iñigo, Francisco y Francisca. Llegó a Nueva España, viudo, con su media hermana María de Mendoza y, en 1542, llegó su hijo Francisco, quien se hizo cargo del gobierno desde junio de 1549 hasta mediados de 1550, tiempo durante el cual el Virrey estuvo enfermo.³⁸

Recibió el nombramiento de Virrey el 17 de abril de 1535, hizo su entrada a la Ciudad de México el domingo 14 de noviembre de 1535 y se mantuvo en su cargo hasta el 25 de noviembre de 1550.³⁹

Actividades: ceremonia religiosa, música, cantores, arco triunfal, trompetas y atabales, ropa para los regidores, colación en las Casas del Cabildo.

Actas de Cabildo del 20, 25 y 27 de agosto; 2 de octubre, 12 y 13 de noviembre y 13 de diciembre de 1535.

1550

Recibimiento de Luis de Velasco I, Conde de Santiago

Luis de Velasco I nació en Carrión de los Condes, Palencia, en Castilla la Vieja, aproximadamente en 1511, y murió en México en 1564. Fue hijo de Antonio de Velasco, II Señor de Salinas del Río Pisuerga y de Ana de Alarcón. De este, el primer matrimonio de su padre tuvo una hermana, Antonia, dama de la emperatriz y esposa de Rodrigo de Vivero (Véase la boda de Rodrigo de Vivero y Aberrucia en el apéndice de "Bodas"). Luis de Velasco I se casó con Ana de Castilla, mujer de estirpe real, prima segunda del Virrey Antonio de Mendoza, con quien tuvo a sus hijos Antonio, Luis, Beatriz y Ana. Se le nombró Caballero de Santiago en 1549. Llegó a México con el segundo de sus hijos, de nombre Luis -quien tendría once años en esa época-, su medio hermano Francisco y su sobrino Rodrigo Vivero y Velasco. Más tarde llegó su esposa quien regresó a España antes del fallecimiento de don Luis. En México, su hijo Luis se casó con María de Mendoza, sobrina del Virrey Antonio de Mendoza.⁴⁰

³⁷ Las Actas de Cabildo que se mencionan hacen referencia en general a todos los eventos relativos al recibimiento del Virrey antes y después de su entrada a la ciudad. Los elementos de la fiesta mencionados en este apéndice corresponden, en su mayoría, a los que señalan las Actas de Cabildo.

³⁸ Rubio Mañé, 1955: 215-220.

³⁹ Rubio Mañé, 1955: 291.

⁴⁰ Rubio Mañé, 1955: 221-228.

Recibió su nombramiento el 4 de julio de 1549, desembarcó en San Juan de Ulúa el 23 de agosto de 1550,⁴¹ e hizo su entrada a la Ciudad de México el 25 de noviembre de 1550. Mantuvo su cargo hasta el 31 de julio de 1564, fecha en que murió.⁴²

Actas de Cabildo del 3 de septiembre y del 13 de octubre de 1550.

1566

Recibimiento de Gastón de Peralta, III Marqués de Falces y V Conde de Santisteban de Larín

Gastón de Peralta nació en Pau, Baja Navarra, y murió en 1587. Contrajo matrimonio en tres ocasiones: primero con Ana de Velasco (1534); una vez viudo, con Leonor de Mur (1559, llamada por Torquemada: Leonor de Vico) con quien llegó como Virrey a Nueva España y lo acompañó un tiempo en México. Leonor de Vico murió en Marcilla (Navarra) en 1573. Por último, contrajo matrimonio en 1575 con Isabel Díez de Aux y Armendáriz.⁴³

Recibió su nombramiento el 12 de febrero de 1566, llegó a Veracruz el 17 de septiembre de 1566,⁴⁴ e hizo su entrada a la ciudad de México el 19 de octubre de 1566. Fue Virrey hasta el 11 de noviembre de 1567.⁴⁵

El Virrey fue recibido por miembros del Cabildo en la Ciudad de Puebla. Fue el primer Virrey que fue hospedado, antes de su entrada en la Ciudad de México, en la Casa de Nuestra Señora de Guadalupe. En su entrada a la ciudad de México se mencionan: un muro de lienzo en la calle del Monasterio de Santo Domingo (posiblemente en la boca de un arco), palio de oro y seda colorada con flecos de oro y plata, varas doradas y cinco escudos con las armas de la ciudad, uno en medio y los cuatro restantes en cada una de los flancos del palio, ropa para los miembros del Cabildo y para las escaramuzas, arco triunfal con muro de lienzo, salva de artillería y arcabucería, escaramuza en la Plaza Mayor, colación en las Casas del Cabildo.⁴⁶

Actas de Cabildo del 2, 9 y 20 de septiembre; 7, 14, 15, 17, 21 y 24 de octubre; 5 y 21 de noviembre, 9 de diciembre de 1566 y 17 de enero y 9 de junio de 1567.

1568

Recibimiento de Martín Enríquez de Almanza

Martín Enríquez de Almanza fue el tercer hijo de Francisco Fernández de Almanza y de Isabel de Ulloa. Se casó con María Manrique de Castilla, de quien enviudó aproximadamente ocho años después de haber sido designado Virrey. (Véase el apéndice "Honras Fúnebres"). Sus hijos fueron frailes a excepción del mayor, Francisco, nombrado I Marqués de Valderrábano por Felipe III en 1614. Una de sus sobrinas,

⁴¹ Rubio Mañé, 1955: 121.

⁴² Rubio Mañé, 1955: 291.

⁴³ Rubio Mañé, 1955: 230-231.

⁴⁴ Rubio Mañé, 1955: 123.

⁴⁵ Rubio Mañé, 1955: 291.

⁴⁶ Rubio Mañé, 1955: 124.

Blanca, hija de María Enríquez de Almanza, su hermana, y Diego López de Zúñiga y Velasco, IV Virrey del Perú, contrajo matrimonio con Álvaro Manrique de Zúñiga, Virrey de Nueva España.⁴⁷

Recibió su nombramiento el 19 de mayo de 1568, hizo su entrada a la Ciudad de México el 4 de noviembre de 1568. Se mantuvo en el cargo hasta el 4 de octubre de 1580.⁴⁸

Entre los preparativos para su recibimiento se mencionan: un muro de lienzo como en el recibimiento del Marqués de Falces en la calle del Monasterio de Santo Domingo, salva de artillería y arcabucería, palio, ropa para los miembros del cabildo, escaramuzas, juego de cañas.

Actas de Cabildo del 24, 30 de septiembre y 5 de octubre de 1568 y 3 de junio y 30 de septiembre de 1569.

1580

Recibimiento de Lorenzo Suárez de Mendoza, IV Conde de la Coruña, Vizconde de Torija, Comendador de Mohernando y Grande de España

Lorenzo Suárez de Mendoza fue el hijo mayor de los 19 hijos de Alonso Suárez de Mendoza y de Juana Jiménez de Cisneros y Zapata y era primo segundo de Antonio de Mendoza. Se casó con Catalina de la Cerda y Silva y enviudó antes de ser nombrado Virrey. Nació en Guadalajara (España) y murió en la ciudad de México en 1583.⁴⁹

Recibió su nombramiento el 26 de marzo de 1580, hizo su entrada a la Ciudad de México el 4 de octubre de 1580 y fue Virrey hasta el 29 de junio de 1583.⁵⁰

Se encontró con el Virrey Enríquez en el convento franciscano de Otumba. Antes de su entrada a la Ciudad de México se le ofreció una comida en la Casa de Nuestra Señora de Guadalupe. En el recibimiento hubo un palio de damasco carmesí con gateras de tela de plata y rapacejos de plata y carmesí y dieciséis varas doradas; ropa francesa larga de terciopelo carmesí, con forro de tafetán blanco, 18 gorras de terciopelo carmesí con plumas amarillas y blancas, 18 pares de calzas de terciopelo amarillo con tafetán de raso blanco con espiguilla de seda, 18 jubones de raso amarillo con forro de tafetán blanco acuchillados con espiguilla, zapatos de terciopelo amarillo, cairelados de seda, medias de punto de seda amarilla, todo el atuendo anterior se elaboró para las autoridades civiles que recibieron al Virrey. Hubo también Infantería para los honores militares, escaramuza, un regidor encargado para "meter de rienda" al Virrey, es decir, llevar la rienda del caballo del Virrey en su entrada a la ciudad; un arco y muro, lienzo pintado con las armas de la ciudad y las reales, tras el cual se encontraban los miembros del Cabildo (al descorrerse, romperse, dejar caer o levantar

⁴⁷ Rubio Mañé, 1955: 232-233.

⁴⁸ Rubio Mañé, 1955: 292.

⁴⁹ Rubio Mañé, 1955: 233-235.

⁵⁰ Rubio Mañé, 1955: 292.

el lienzo, las autoridades del Cabildo le entregan una llave dorada), maceros, atabales, trompetas, ceremonia religiosa, caballos adornados con gualdrapas de terciopelo y estribos y frenos dorados. Se pidió que todos los oficios salieran con sus armas en el orden que se les indicara.

Actas de Cabildo del 29 de agosto; 9, 10, 12, 19 y 26 de septiembre; 3, 7, 10, 14, 17 y 21 de octubre; 2 y 16 de diciembre de 1580; 3 de marzo de 1581; 26 de enero de 1582.

1584

Pedro Moya de Contreras (Virrey interino)

Pedro Moya de Contreras nació en la villa de Pedroche, Córdoba y murió en Madrid el 14 de enero de 1591. Doctor en cánones de Salamanca y Maestre-Escuela de la Iglesia de Canaria. Inquisidor de Murcia hasta 1570, año en que fue designado inquisidor de México por Felipe II. Llegó México en 1571 y ese mismo año fue nombrado presbítero, dijo su primera misa, y fue coadjutor del Arzobispo Montúfar con derecho de sucesión. Montúfar murió en marzo de 1573 y Moya de Contreras fue elegido arzobispo de México el 15 de junio de 1573 y consagrado como tal en México en 1574. Entre 1584 y 1585 Moya de Contreras ejerció en México los cargos de Arzobispo, Visitador y Virrey. Tomó posesión del cargo de Virrey interino el 29 de junio de 1583, a la muerte del Conde de la Coruña, mismo que dejó a la llegada del Virrey Marqués de Villamanrique, el 18 de noviembre de 1585.⁵¹ Regresó a España a petición de Felipe II. Chimalpáhin señala que el viaje a España lo emprendió al salir de la Ciudad de México el 11 de junio de 1586,⁵² aunque otros señalan que fue en 1589.⁵³ En España, al parecer poco después de su llegada, fue nombrado por el rey, Presidente del Real Consejo de Indias. De acuerdo con Gutiérrez de Luna, murió el 14 de enero de 1591, Bravo Ugarte señala que fue el 15 del mismo mes.⁵⁴

Posiblemente la falta de noticias sobre la toma de posesión del gobierno de Nueva España en el caso de Moya de Contreras se deba a que se trataba de un cargo transitorio.

1585

Recibimiento de Álvaro Manrique de Zúñiga, I Marqués de Villamanrique

Álvaro Manrique de Zúñiga fue hijo de Francisco de Zúñiga y Sotomayor y de Teresa de Zúñiga y Sotomayor, prima hermana de Juana de Zúñiga, esposa de Hernán Cortés. Su esposa fue Blanca de Velasco (véase en este apéndice Martín Enríquez de Almanza). Llegó a México con su esposa y su hija Francisca.⁵⁵

⁵¹ Rubio Mañé, 1955: 292.

⁵² Chimalpáhin, 1998: II, 261-263.

⁵³ Bravo Ugarte, 1965: 61.

⁵⁴ Gutiérrez de Luna, 1962: 42; Bravo Ugarte, 1965: 61.

⁵⁵ Rubio Mañé, 1955: 235.

Recibió el nombramiento el 26 de febrero de 1585 e hizo su entrada a la ciudad de México el 18 de noviembre de 1585 cargo que mantuvo hasta el 17 de enero de 1590.⁵⁶

El recibimiento se hizo siendo Arzobispo Pedro Moya de Contreras. El Virrey fue hospedado en la Casa de Nuestra Señora de Guadalupe, en los llanos de las cercanías lo recibieron, en una escaramuza, doncellas vestidas de ninfas que recitaban textos escritos por Baltasar Bellerino, sobre caballos adornados con gualdrapas de terciopelo. Se adornaron la Calzada de Nuestra Señora de Guadalupe y la Plaza Mayor. Se mandó hacer un palio de tela de oro, ropa de terciopelo para los regidores: calzas, ropones, jubones, gorras, zapatos. Hubo un arco en la calle de Santo Domingo, donde se le entregó una llave de oro y se realizaron regocijos de juego de cañas y toros con los cuernos untados de alquitrán y con cohetes. Se le regaló un caballo con silla de terciopelo, guarnecida de oro, estribos y freno dorados, terlis de terciopelo carmesí, forro de raso blanco, hazón y bellotones de oro y almar.

Actas de Cabildo del 29 de julio; 5, 9, 14, 16, 26, 27 de agosto; 30 de septiembre; 2, 3, 16, 18 y 31 de octubre; 2, 4, 8, 9, 11, 12, 18 y 22 de noviembre y 19 y 20 de diciembre de 1585; 31 de enero; 3 y 7 de febrero; 2 y 5 de mayo; 20 de junio y 15 de septiembre de 1586.

1589

Recibimiento de Luis de Velasco II, Marqués de Salinas del Río Pisuerga

Luis de Velasco II fue hijo del Virrey del mismo nombre. Nació en Carrión de los Condes aproximadamente en 1539. Se casó en México con María de Ircio y Mendoza, sobrina del Virrey Mendoza. Su hijo mayor, Francisco, contrajo matrimonio con Ana de Castilla, su prima hermana. Mariana de Ircio y Velasco, otra de sus hijas, se casó con Juan de Altamirano y Castilla, cuyo hijo, Fernando de Altamirano y Velasco, recibió de Felipe III, en 1616, el primer título de nobleza concedido a un criollo, el de Conde de Santiago de Calimaya. Luis de Velasco II recibió su nombramiento en España y llegó a México viudo de María de Ircio y Mendoza. A petición de Felipe II, envió a sus hijos varones, Francisco, Antonio Luis y Martín, a España. En México quedaron Mariana, y otras dos mujeres religiosas en el convento de Regina Coeli. Luis de Velasco II fue dos veces Virrey de Nueva España, la primera de 1590 a 1595 y la segunda de 1607 a 1611. Murió en Sevilla el 7 de septiembre de 1617.⁵⁷

Recibió el nombramiento el 19 de julio de 1589, hizo su entrada a la ciudad de México el 17 de enero de 1590.⁵⁸

⁵⁶ Rubio Mañé, 1955: 292.

⁵⁷ Rubio Mañé, 1955: 221-229.

⁵⁸ Rubio Mañé, 1955: 292. Rubio Mañé también señala que la entrada fue el 25 de enero de 1590 (133), aunque bien podría ser la señalada en primer lugar, fecha que corresponde a la entrega del mando del Virrey Álvaro Manrique de Zúñiga. Para la fecha del 17 de enero habría que tener en cuenta, sin embargo, que se señala como la de la entrevista de Velasco con Manrique en Acolman, en donde este último entrega el mando y de allí Velasco pasó a la Villa de Guadalupe para después hacer su entrada a México.

Velasco se entrevistó en Acolman con Villamanrique y fue hospedado en la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe. Un arco triunfal en la esquina de la Inquisición fue el preámbulo de la entrega de una llave dorada. Se mandó hacer ropa para el cabildo: ropones de terciopelo carmesí, de raso, de tafetán carmesí y de seda, zapatos y gorras de terciopelo. Se designó quien metería "de rienda" el caballo del Virrey. Hubo caballería e infantería para los honores, mascarada, encamisada, escaramuza, juego de cañas, toros, trompeteros, luminarias, fuegos artificiales, desfile de caballeros en caballos con gualdrapas de terciopelo y aderezos dorados, palio, desfile de antorchas, bosque con animales, música y ceremonia religiosa.

Actas de Cabildo del 24, 28, 29 de diciembre de 1589; 2 de enero (hay dos de la misma fecha, esta y la 5086 de la GAC, 1970); 5, 9, 12, 15 y 31 de enero; 13 y 19 de febrero; 17 de agosto y 26 de octubre de 1590.

1595

*Recibimiento de Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey*⁵⁹

Gaspar de Zúñiga y Acevedo (1560?-1606) fue el primogénito de Gerónimo de Acevedo y Zúñiga y de Inés de Velasco y Tovar. Contrajo matrimonio con Inés de Velasco y Aragón, su prima hermana, en 1583, de la cual enviudó en 1592. A partir de 1575 se expidieron una serie de cédulas reales que restringían las bodas de las autoridades en los virreinos, en el ejercicio del poder, razón por la que quizá no se sabe de nuevo matrimonio o hijos en el caso del Conde de Monterrey.⁶⁰

Recibió el nombramiento el 28 de mayo de 1595 e hizo su entrada a la ciudad de México el domingo 5 de noviembre de 1595. Mantuvo su cargo hasta el 27 de octubre de 1603.⁶¹

Salieron a recibirlo desde la Ciudad de México a Tlaxcala y Puebla. El Conde de Monterrey se entrevistó con Luis de Velasco en Acolman. Se construyó un aposento para su recibimiento en la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y en la misma villa hubo un tablado para presenciar la escaramuza y posiblemente una representación teatral.⁶² Se invirtió en velas para iluminar la Ermita de Guadalupe y se le entregó en la misma villa una Cédula Real en donde el Virrey hacía la merced de entrar a la ciudad. Su caballo recibió el aderezo adecuado. Se levantó un arco triunfal, hasta donde llegó con alguien que llevaba la rienda de su caballo. Ahí se encontró con los miembros del Cabildo quienes le entregaron la llave de la ciudad y que se habían mandado hacer ropa (jubones, calzas) de terciopelo rojo y amarillo, pero como no había en esos colores fue verde. Se adornó la calle [de Tepeyac] desde Santa Ana hasta Guadalupe. Hubo, por supuesto, palio con varas y cordones y mascarada, encamisada, "librillos de pipas" (posiblemente vasijas con semillas como colación), caballos adornados con gualdrapas, luminarias, hachas, bosque y cacería, juego de cañas, escaramuza, vestuario para los

⁵⁹ Rubio Mañé lo llama Gaspar de Acevedo y Zúñiga (134).

⁶⁰ Rubio Mañé, 1955: 236-239.

⁶¹ Rubio Mañé, 1955, 292.

⁶² Rubio Mañé, 1955: 134.

porteros, un certamen literario a cargo de la Compañía de Jesús a solicitud de la orden, castillo y galera de fuego, vestuario para los Caballeros de Malta, juegos de toros y toros con cohetes y alquitrán en los cuernos, canoas de indios de Santiago y Xochimilco, enramadas y empavesadas -en el lago a los lados de la calzada desde Guadalupe hasta México-, arcabucería y salvas de artillería, colación y tablado para que las damas presenciaran los espectáculos, vestuario de los porteros, vestuario para los indios clarines, infantería y caballería para los honores militares. Se pidió que el General de infantería con sus banderas y gente hicieran un caracol y que dispararan sus armas durante dos horas en la Plaza Mayor. Hubo un espectáculo indígena de palos con voladores.

Actas de Cabildo del 15, 18, 19, 22, 25, 26, 28 y 30 de septiembre; 2, 6, 9, 20, 23, 25, 27, 28 y 30 de octubre; 4, 8, 10, 13, 17, 20, 24 y 27 de noviembre, 1 y 3 de diciembre de 1595; 26 y 29 de abril; 6 de mayo; 10 y 14 de junio de 1596, (hay dos Actas de Cabildo con número 5754,⁶³ posiblemente la segunda sea la 5755 pues la que sigue es la 5756. Pongo la fecha de la segunda Acta: 5754), 18 de noviembre, 20 de diciembre de 1596, 7, 14 y 17 de septiembre de 1598, 26 de octubre de 1598 y 5 de julio de 1599.

⁶³ GAC, 1970: [5754] (2) 842.

Apéndice 6: Alegrías por el regreso
El año mencionado es el de la celebración en México

1533

Alegrías por la llegada de Carlos V a Castilla

Según la crónica de Sandoval:

La jornada que el Emperador hizo desde España a Italia, Alemania y Flandes, y entrada contra el Turco hasta Viena de Austria, fué una de las más gloriosas y honradas que hizo príncipe en el mundo, y a la vuelta en Italia dejó a todos contentos y pacíficos por haberse deshecho de los mejores soldados que jamás tuvo, que fué una de las mayores grandezas de este príncipe, pues hizo, concediendo por ruegos, lo que no quiso por fieros; tan alto y generoso era su corazón, que del tal se dice *qui potius ducitur quam trahitur*. Y los que sin pasión miraban estas cosas, encarecían la virtud del César sobre las nubes. Sola Florencia quedaba agraviada, y se quejaba porque la dejaba en servidumbre, privada de la dulce libertad, tan amable a todos. / Partió el Emperador de Bolonia; quiso ver a Pavía y el parque donde fué preso el rey Francisco, en su ventura y nombre. Holgóse de ver por menudo aquellos pasos, y de la relación que de todo le hizo su muy privado don Alonso de Avalos, marqués del Vasto, si bien quejoso porque él quisiera ser general del ejército de la liga, que se dió a Antonio de Leyva; mas estas quejas el Emperador las satisfizo adelante, premiando a este valeroso caballero como sus grandes servicios merecían, y los del marqués de Pescara, su tío. / Pasó el Emperador a Génova; aposentóse en las casas de Andrea Doria, el cual le presentó todas las colgaduras de su casa, que eran de mucho valor, en que había riquísimos paños de oro y seda, camas de brocado y otras sedas, imágenes y pinturas maravillosas; mas el Emperador no quiso tomarlo, sino dijo, por cumplir con él, que se lo guardase, así como estaba, para cuando volviese; y con tanto se metió en su galera y caminó para España. / En Islas de Eras le trajo mucho refresco el conde de Tenda, capitán de las galeras francesas. / Por abril llegó a Barcelona, donde le esperaba la serenísima Emperatriz, su mujer (que así se lo había escrito desde Génova, y que la acompañase el cardenal Tavera), y mucha nobleza de España, con grandísimo deseo de ver su príncipe, por tantas vitorias glorioso.⁶⁴

Actividades: toros, juegos de cañas, compra de arandelas y gocetes (sobaquera de la armadura. Rodete de hierro que se clavaba en la manija de la lanza). Se celebró en México el día de san Hipólito.

Acta de Cabildo del 1 de agosto de 1533

⁶⁴ Sandoval, 1955: II, 455-456.

1541

Fiestas por el regreso a la Ciudad de México del Virrey Antonio de Mendoza

Se trata de las dos expediciones que se hicieron al norte de México en búsqueda de Cibola y de un paso por agua entre los dos océanos. Mendoza organizó estas expediciones e hizo el viaje en una de ellas en el cual llegó hasta Colima desde donde regresó a la Ciudad de México.⁶⁵ Parece que este es el festejo que se organizó en la ciudad de México.⁶⁶ La expedición fue un fracaso pues no se encontró la riqueza que se buscaba. Suárez de Peralta comenta:

Esta infelicidad fue grandísima, y desgracia del virey, la cual supo andando con mucho cuidado en busca de puerto para la contratación de aquellas grandísimas ciudades que le habían dicho, y tierra para cuya conquista había gastado mucha hacienda suya, y de particulares. Luego como la supo, dio orden de volverse, y fue tan grande la pena que recibió, que le dio una enfermedad de que pensó ser muerto, y cierto fue de sentir, porque sacó de México la flor de la gente y mucho oro y plata, que gastó. Llegó a la ciudad de México muy triste, y muy cansado, y muy gastado y aun corrido.⁶⁷

El regreso del Virrey a la Ciudad de México se celebró el 15 de mayo de 1541 junto con las fiestas por la victoria en Alborán.

Acta de Cabildo del 22 de abril de 1541

⁶⁵ GAC, 1970: [1046] 174.

⁶⁶ Pérez Bustamante, 1928: 41-52 y Aiton, 1967.

⁶⁷ Suárez de Peralta, 1990: 148-149.

Apéndice 7: Jura real⁶⁸

El año mencionado es el de la celebración en México

1531

Jura Real por Carlos V, Isabel de Portugal y Felipe II

"Se otorgó poder a Cristóbal de Barrios, regidor, para que en nombre de la Ciudad, jure por rey y señor natural de esta tierra emperador, a la emperatriz, y al príncipe Felipe."⁶⁹

Acta de Cabildo del 1 de febrero de 1531.

1557

Abdicación de Carlos V y Jura Real por Felipe II

Las cartas sobre la abdicación de Carlos V, la ascensión al trono de Felipe II y la petición de la Jura Real por Felipe, se realizaron en Bruselas el 16 y el 17 de enero de 1556 y llegaron al Cabildo de la Ciudad de México el 9 de abril de 1557. Transcribo el resumen de las Actas de Cabildo en la GAC y el texto de las Actas:

Compareció al Ayuntamiento el tesorero Fernando de Portugal y presentó 3 cartas: una del virrey, otra de su Majestad Carlos V, fechada en Bruselas el 16 de enero de 1556, en la que comunica a la Ciudad la renuncia de los reinos y señoríos de la corona de Castilla y de León y lo anexo y dependiente a ellos, en que se incluyen los estados de las Indias, en favor de su hijo Felipe II; y otra más de éste último, confirmando la decisión de su padre. El acta transcribe ambos documentos. El Ayuntamiento obedece el mando de su Majestad e informa que el alza de los pendones y las demás ceremonias que se suelen hacer en estas ocasiones se realizarán en cuanto regrese el virrey a la Ciudad.⁷⁰

Atendiendo a las cartas del Emperador Don Carlos y del Rey Don Felipe recibidas en el Ayuntamiento el 9 de abril del presente año, para que se jure y tenga por rey a este último, se convino con el virrey Don Luys de Velasco el orden que se ha de tener en la celebración de este juramento, acordándose que el 6 de junio a las 7 a.m. el tesorero Hernando de Portugal, en compañía de regidores, caballeros y vecinos, lleve el pendón real de las casas del Ayuntamiento a la Iglesia Mayor, en donde será bendecido por el arzobispo de la Ciudad; acabada la misa subirá con el dicho pendón al cadalso que se mandará hacer a la puerta de la Iglesia Mayor [Plaza del Marqués], y en presencia del virrey, oidores y prelados se jurará en forma y se alzarán los pendones, correspondiendo al virrey el pendón real, en tanto que un rey de armas ataviado con la

⁶⁸ Las juras reales que se celebraron en México por Carlos V, Isabel de Portugal, Felipe II y Felipe III eran un acto político con elementos espectaculares, que incluían algunas de las actividades festivas que se realizaban en otras celebraciones.

⁶⁹ GAC, 1970: [383] 69-70.

⁷⁰ Acta de Cabildo del 9 de abril de 1557. GAC, 1970: [2278] 328.

cota de Don Felipe dirá en voz alta: 'Castilla, Castilla; Nueva España, Nueva España; por el rey Don Felipe nuestro señor', después del regocijo se hará una salva de artillería y se volverá el pendón real al Ayuntamiento. Se acordó que por la tarde los indios hagan su regocijo y mitote en la Plaza pública, y que al día siguiente se celebren juegos de cañas y fiesta de toros.⁷¹

Estando en el cadalso alto junto a la puerta de la Iglesia Mayor, en presencia del virrey Don Luys de Belasco, de los oidores Licenciado Alonso de Zurita, Doctor Diego López de Montealegre y Doctor Juan Brabo, y del Arzobispo Don Alonso de Montúfar, la Ciudad juró que de aquí en adelante tendrá por su señor y rey natural a Don Felipe, y prometió obedecer y cumplir sus mandamientos. Fueron testigos del acto Fray Francisco de Bustamante, provincial de convento de San Francisco, Fray Domingo de Santa María, provincial de Santo Domingo; Alonso Dábila, Ángel de Villafañe, Alonso Ortiz de Zúñiga, Gerónimo de Medina, Hernando de Abila, Hernán Gutiérrez Altamirano, el Doctor Castañeda y muchos vecinos más. También se tomó el anterior juramento a Don Cristóbal, gobernador indio de México; a Don Antonio, gobernador indio de Tacuba; a Don Hernando Pimentel, gobernador indio de Tezcoco, y a Don Diego de Mendoza, gobernador indio de Tlatelolco y Santiago, quienes lo hicieron a través de Juan, fraile intérprete.⁷²

Actividades: juramento sobre la Biblia, tablados, música de trompetas y atabales, salvas de artillería, banderas, paseo con el pendón por las calles de la ciudad, luminarias, toros, juego de cañas. La jura y las fiestas se celebraron en México el 6 y 7 de junio de 1557.

Actas de Cabildo del 4, 6 y 21 de junio de 1557

1599

Jura Real por Felipe III y su coronación

A la muerte de Felipe II, le siguió en el trono Felipe III. En sesión del Cabildo del 10 de febrero, se leyó una carta de Felipe III, firmada en Madrid el 26 de septiembre de 1598, en donde el nuevo rey comunicaba la muerte de su padre y pedía, al Cabildo de la Ciudad de México, los honores por el fallecimiento de Felipe II y la ceremonia en el virreinato mediante la cual se le reconocía a él en la sucesión a la corona. La entrada de Felipe III a Madrid el 8 de noviembre de 1598 se conoció a través de una carta que se envió a México y que fue leída en sesión de Cabildo del 15 de febrero de 1599. El Cabildo en conjunto con el Virrey Conde de Monterrey -después de hincarse, besar la carta y ponerla sobre sus cabezas en señal de respeto y sujeción a la autoridad-, iniciaron, entonces, la organización de las honras fúnebres por Felipe III y la jura real

⁷¹ Acta de Cabildo del 4 de junio de 1557, LAC: VI, 290. GAC, 1970: [2290] 330.

⁷² Acta de Cabildo del 6 de junio de 1557, LAC: VI, 290-292. GAC, 1970: [2291] 330.

por Felipe III. Para la jura real se revisaron los libros de Cabildo para saber que era lo que la ciudad había hecho con motivo de la jura por Felipe II, se copió la memoria y se le llevó al Virrey para que el decidiera sobre la nueva ceremonia de juramento.

La ceremonia fue mucho más lucida que la que se realizó por Felipe II: pendones, tablados, salvas de artillería y arcabuces, entre otras, cuando saliera el pendón, de nueva y rica hechura, de las Casas del Cabildo, cuando fuera elevado sobre el tablado, cuando regresara al Ayuntamiento; obligación de todos los regidores de estar presentes en el acto, todos con trajes no de luto, muchos de ellos nuevos y vistosos, y adornados con las joyas personales. Las honras fúnebres por Felipe II se dejaron para celebrarse días después de la jura. El tablado erigido en la Plaza Mayor "a la entrada de la calle de San Francisco" debía ofrecer asiento para más de treinta personas, lugar para el desarrollo de la ceremonia y estar adornado con el lujo necesario para la ocasión. Las calles debían estar limpias y adornadas por los particulares, lo mismo que las Casas del Cabildo y por la noche estar cuajadas de luminarias. La ceremonia se llevó a cabo el 19 de marzo de 1599 y se hizo una relación de la misma que aparece en el Acta de Cabildo del 23 del mismo mes.

En Acta de Cabildo del 2 de marzo de 1600 el Cabildo plantea solicitar a Arias de Villalobos que escriba la manera en que se llevaron a cabo las fiestas por la jura real y el matrimonio de Felipe III en México en 1599.⁷³ Parece que en las Actas de Cabildo del resto del año 1600 no se vuelve a mencionar a Arias de Villalobos, ni la relación que se le pidió, la cual, por otra parte, urgía al cabildo que se realizara de manera urgente para que fuera enviada a España. La obra de Villalobos a la que se le ha dado el nombre de "México en 1623" fue publicada a iniciativa del propio autor, en 1623, y la primera parte cuyo título inicia "Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dio a la Majestad Católica del Rey D. Felipe de Austria N. S. [...]" se refiere a la jura real por Felipe IV, realizada en México en 1621.⁷⁴ Ni García Icazbalceta (1981) ni Medina (1989) mencionan la obra posiblemente escrita en 1600.

Actas de Cabildo del 10, 15, 17, 19, 25 de febrero; 1, 9 11, 13, 15, 16, 22, 23 de marzo y 5 y 19 de julio de 1599

⁷³ LAC: XIV, 72.

⁷⁴ Villalobos, 1907.

Apéndice 8: Conmemoración

El año mencionado es el de la celebración en México

1600

Conmemoración de la feliz coronación y matrimonio de Felipe III

A casi un año de la Jura real por Felipe III, el Virrey Conde de Monterrey decidió conmemorar el aniversario de la ascensión al trono y las bodas de Felipe III. Las fiestas se llevaron a cabo en la Plazuela del Marqués de Valle, con dificultades por parte del Cabildo quien argumentaba no tener dinero para las celebraciones, entre otros asuntos. Las fiestas, celebradas en la Ciudad de México entre el 13 y el 18 de febrero de 1600, incluyeron juego de cañas, vestuario para los competidores, máscara. Para el torneo se otorgaron siete premios: 1. para el mejor combatiente de pica, 2. para el espada, 3. para la mejor invención, 4. para la mejor letra, 5. para el más galán y 6 y 7 para los mejores combatientes de pica y espada en la folla.

Actas de Cabildo del 10, 14, 17, 21, 22 y 24 de enero y 5 y 21 de febrero de 1600.

Apéndice 9: Otros Recibimientos

El año mencionado es el de la celebración en México

1528

Entrada del Presidente y Oidores de la Primera Audiencia

"A fines de año llegan y se hacen cargo del gobierno de la Nueva España los integrantes de la primera Audiencia: el presidente Nuño Beltrán de Guzmán y los oidores Juan Ortiz de Matienzo, Diego Delgadillo, Alonso de Parada y Francisco Maldonado, falleciendo los dos últimos recién llegados."⁷⁵ Esta Audiencia gobernó del 6 de diciembre de 1528 al 23 de diciembre de 1530.

El Cabildo de la ciudad organizó para el recibimiento arcos, castillo, trompeteros -a los que se les dieron dos varas de damasco para adornar las trompetas-, y toldos.

Acta de Cabildo del 4 de diciembre de 1528.

1531

1. Llegada del Presidente y los Oidores de la Segunda Audiencia

"En enero llegan los oidores de la segunda Audiencia, Juan de Salmerón, Alonso de Maldonado, Francisco Ceynos y Vasco de Quiroga; el presidente, Sebastián Ramírez de Fuenleal, llega en septiembre."⁷⁶ En Actas de Cabildo del 7 y 16 de diciembre de 1530 "[...] se registra que Salmerón y Ceynos están en Veracruz y piensan llegar a Tlaxcala y esperar a Maldonado y Quiroga; se acuerda escribirles para que vengán a la capital a tomar posesión. Maldonado y Quiroga llegaron a México el 9 de enero de 1531."⁷⁷ "El 29 de septiembre de 1531 se asienta [...] que Ramírez de Fuenleal está en Veracruz y se designa a Diego Hernández de Proaño y a Francisco Flores para que vayan a recibirlo."⁷⁸

Las Actas de Cabildo sólo mencionan que hay que recibir a los miembros de la nueva Audiencia. Parece que no se organizó ninguna fiesta en particular. Se obligó a todos los que tuvieran caballos y mulas a salir a recibir a los oidores Maldonado y Quiroga.⁷⁹ Para el recibimiento de Ramírez de Fuenleal no se especifica nada.⁸⁰

Actas de Cabildo del 7, 16 y 30 de diciembre de 1530; 4 y 9 de enero, 27 de septiembre de 1531

⁷⁵ Porras Muñoz, 1982: 144.

⁷⁶ Porras Muñoz, 1982: 146.

⁷⁷ Porras Muñoz 1982: 146 [nota 83].

⁷⁸ Porras Muñoz, 1982: 146 [nota 84].

⁷⁹ 9 de enero de 1531, GAC, 1970: [376] 68.

⁸⁰ 27 de octubre de 1531, GAC, 1970: [449] 82.

2. Recibimiento de Hernán Cortés

Hernán Cortés viajó a España en 1528, a solicitud del Emperador,⁸¹ y regresó a Veracruz el 15 de julio de 1530.⁸² Carlos V le había concedido el título de I Marqués del Valle de Oaxaca⁸³ y lo había confirmado como Capitán General de la Nueva España y Provincias y Costa del Mar del Sur.⁸⁴ Dos cédulas de la Reina Juana, de 1530, le piden que no entre a la Ciudad de México antes de que lo haga la Audiencia gobernadora.⁸⁵ Cortés y su gente, había llegado con alrededor de 400 personas, debieron esperar en Texcoco hasta la llegada de la audiencia gobernadora, tiempo durante el cual parece que murió gran cantidad de sus acompañantes, entre ellos su madre Catalina Pizarro.⁸⁶ El Cabildo organizó su recibimiento en la ciudad, posiblemente hacia fines de enero de 1531. Dice Díaz del Castillo:

[...] llegó al puerto de la Veracruz, y se le hizo gran recibimiento, y luego se fue por villas de su marquesado. Y llegado a México, se le hizo otro recibimiento, mas no tanto como solía. Y en lo que entendió fue presentar sus provisiones de marqués y hacerse pregonar por capitán general de la Nueva España y de la Mar del Sur, y demandar al virrey y Audiencia Real que le contasen sus vasallos.⁸⁷

Actas de Cabildo del 2 y 4 de enero de 1531.

1568

Recibimiento del Licenciado Alonso Muñoz y el Doctor Carrillo del Consejo de su majestad. Conjuración de los Ávila

Fiestas y regocijos en la Plaza del Marqués como bienvenida a Muñoz y a Carrillo que llegaron a México a finiquitar los asuntos referentes a la Conjuración de los Ávila. Por la mención en el Acta de "libreas" para ochenta caballeros y "toldillos" es posible que haya habido juego de cañas. Muñoz y Carrillo regresaron pronto a España. Carrillo murió en la embarcación antes de llegar a La Habana.⁸⁸

Acta de Cabildo del 4 de febrero de 1568.

1571

1. *Recepción de Pedro Moya de Contreras y los inquisidores*

A mediados de agosto de 1571, llegó a San Juan de Ulúa, el Dr. Pedro Moya de Contreras. Felipe II lo había enviado para instalar formalmente

⁸¹ Martínez, 1994: 11-12.

⁸² Martínez, 1994: 147.

⁸³ Martínez, 1994: 53-54.

⁸⁴ Martínez, 1994: 37 y 55-56.

⁸⁵ Martínez 1994: 113-115.

⁸⁶ Martínez, 1994: 149 [nota: 8].

⁸⁷ Díaz del Castillo, 1976: 538.

⁸⁸ Véase Suárez de Peralta, 1990: 207-226.

el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España. Desde la Ciudad de México, el virrey, Martín Enríquez de Almanza, había dispuesto que las poblaciones, a lo largo del camino entre Veracruz y la capital del virreinato, Moya y los inquisidores que lo acompañaban, fueran recibidos, como se hizo, con los correspondientes homenajes.

La llegada a México tuvo lugar el 12 de septiembre. A diferencia de lo ocurrido durante el traslado, la recepción en la capital por parte del virrey, le resultó a Moya muy formal, incómoda, desagradable. A partir de este momento el trato entre ellos fue tenso. Ambos se comunicaron con Felipe quejándose uno del otro.⁸⁹

En las cédulas reales (16 de agosto de 1570) que se leyeron en Cabildo con motivo de la llegada de los inquisidores, el rey pide, entre otras cosas, a las ciudades de México, Los Ángeles (Puebla), Oaxaca, Guadalajara, Veracruz, Compostela, Mérida, y otras, que los representantes de la inquisición sean recibidos y hospedados con dignidad y respetadas sus decisiones.

Acta de Cabildo del 26 de octubre de 1571.

2. Recepción de la Bula de la Santa Cruzada

Se vio una carta del rey, que manda que cuando se presente la Bula de la Santa Cruzada en la Ciudad, salgan a recibirla con solemnidad y veneración. Se acordó hacerlo así.⁹⁰

Acta de Cabildo del 30 de octubre de 1581.

⁸⁹ Rivera, 2003: 171. Véanse también Cuevas, 1975: 292 y Greenleaf, 1985: 168-169.

⁹⁰ GAC, 1970: [4315] 583.

Apéndice 10: Otras fiestas civiles

El año mencionado es el de la celebración en México

1546

Fiestas por la revocación de las Leyes Nuevas

Se trata de las fiestas por la revocación de las disposiciones reales de 1542 y 1543, conocidas como Leyes Nuevas, uno de cuyos puntos más importantes era la duración de la encomienda a una generación, lo cual significaba su extinción. En Nueva España, el conocimiento de las Leyes Nuevas, en 1544, causó enorme descontento y se formó una delegación formada por los provinciales de los franciscanos, dominicos y agustinos y dos procuradores representantes del ayuntamiento de México quienes viajaron a España para entrevistarse con el Emperador. Calderón señala que los de la delegación:

[...] prontamente lo convencieron [al Emperador] de la justicia y conveniencia de sus puntos de vista. A lograrlo debió haber contribuido el que Carlos V no quiso ver repetida en el virreinato septentrional la rebelión del Perú, de la que ya estaba enterado. También debió haber influido en su ánimo la opinión del Consejo de Indias que no se mostró nunca favorable a las Leyes Nuevas, ya que no salieron de este cuerpo y aún se hicieron totalmente sin su intervención.

A petición de los delegados de la Nueva España el emperador expidió tres cédulas en Malinas el 20 de octubre de 1545. La primera de ellas tenía que ver con asuntos de gobierno. En la segunda cédula se revocaba y se declaraba de ningún valor ni efecto la ley que prohibía la sucesión de las encomiendas, dejando la situación "en el punto en que estaba antes", es decir dos vidas autorizadas por el decreto de 1536, y en algo más por disimulación ilegal pero acostumbrada. Por la tercera cédula se permitieron las demandas ante la Audiencia de México sobre repartimientos de indios, cosa prohibida por las Leyes Nuevas que remitían todas las causas a la resolución del rey.

No se conformaron con este éxito los delegados novohispanos y seis meses después, en abril de 1546, obtuvieron que Carlos V, probablemente ya enterado de la muerte de Núñez Vela en el Perú, emitiera una nueva cédula, firmada en Ratisbona, por la que dio al virrey Antonio de Mendoza la orden de hacer una relación de los pueblos de indios de la Nueva España y asimismo de los conquistadores que quedaran vivos, de sus herederos y de los pobladores casados y hecho esto hacer el repartimiento de los indios, como le pareciera conveniente al virrey, dejando al rey las cabeceras, los puertos y los pueblos principales, así como la jurisdicción civil y criminal.

Las noticias de las cédulas de Malinas y Ratisbona fueron recibidas por la población española de la Nueva España con enorme

alegría y fiestas; en México hubo música, toros, juegos de cañas y el ayuntamiento de la ciudad acudió con muchos caballeros a felicitar al virrey y al visitador por el éxito que había coronado sus gestiones.⁹¹

Actividades: toros y juego de cañas en la Plaza Mayor.

Actas de Cabildo del 16 de diciembre de 1546 y del 3 de enero de 1547.

1563

Misas en honor de los conquistadores

"Que se digan misas diariamente por las almas de los conquistadores ya que algunos murieron tan pobres que ni para eso dejaron."⁹²

Acta de Cabildo del 24 de mayo de 1563.

1580

Despedida del Virrey Martín Enríquez de Almanza

Rubio Mañé señala sobre Martín Enríquez de Almanza y su traslado al virreinato del Perú:

Su gobierno fue de los más extensos y se caracterizó por un vigoroso espíritu de reformas administrativas que encauzaron mejor al virreinato en sus problemas locales. Con extraordinaria energía dio gran empuje a Nueva España en los carriles institucionales ya señalados, abriéndole brechas con sus constantes disposiciones en campos aún no roturados.

Testimonio de este juicio fue que cuando se supo en México que Felipe II destinada a Enríquez para suceder al ilustre Virrey del Perú, don Francisco de Toledo, hubo manifestaciones de pesar. Así se expresó en la sesión de Cabildo celebrada el 1 de agosto de 1580. El Alguacil mayor don Carlos de Sámano y Quiñones, que después fue Castellano de San Juan de Ulúa y Gobernador de Yucatán, declaró que las noticias que llegaban de España eran malas y así pedía rogativas por la intercesión divina. Que no consideraba que en tales circunstancias hubiese juego de cañas y regocijo en ocasión de la fiesta de San Hipólito. A las noticias de los fracasos militares de Felipe II en Europa, añadió que "ni más ni menos que habiendo tenido este reino un Príncipe que le ha gobernado y gobierna como el Muy Excelente Señor don Martín Enríquez, que tanta merced ha hecho a toda esta república e a esta ciudad, que teniendo nueva como se tiene de que la quiere dejar e dejarles, que no es pequeña falta para la tierra, que no será razón despedirle con un juego de cañas, sino hacer el sentimiento que se debe de una tan grande pérdida. E

⁹¹ Calderón, 1988: 189-190.

⁹² GAC, 1970: [2773] 396.

también se juntan con esto estar la tierra de suerte que no hay quien tenga voluntad, ni hacienda para regocijarse."

A pesar de las quejas de Sámano, el Corregidor Licenciado Obregón pidió que se cumpliera el acuerdo ya tomado anteriormente, en la sesión del 23 de julio, y así el 13 de agosto hubo el juego de cañas en ocasión de ser día de San Hipólito, aniversario del triunfo de Hernán Cortés sobre los aztecas.⁹³

En las Actas de Cabildo aparece la siguiente información:

El alcalde Bernardino de Albornoz informó que el virrey Martín Enríquez se va a España y propuso que se le pida una merced para la Ciudad que se acordaría en próximo cabildo. El alguacil mayor Carlos de Sámano propuso que no se le hiciera juego de cañas, sino plegarias y procesiones, hasta que Dios sea servido y vengan buenas nuevas de España; que la gestión de Martín Enríquez ha sido tan buena para la Nueva España que no se le debe despedir con regocijo, por considerarlo una pérdida, a lo que se debe sumar la mala situación de las tierras en este año, por lo que nadie tiene regocijo. Renunció a participar en el juego de cañas.⁹⁴

El Licenciado Obregón, corregidor, acordó respetar lo acordado por los regidores el 23 de julio y autorizar el juego de cañas.⁹⁵

Actas de Cabildo del 1 y 12 de agosto de 1580.

1584

1. *Misas en honor de los conquistadores*

Nombramiento de capellán de la iglesia de San Hipólito [...] al Bachiller Bernardino de Albornoz, porque esta iglesia se encuentra abandonada y llena de sabandijas y deben oficiarse misas en ella, sobre todo por las ánimas de los conquistadores.⁹⁶

Acta de Cabildo del 30 de agosto de 1584.

2. *Fiestas por la realización del Tercer Concilio Eclesiástico*

El tercer Concilio Provincial fue convocado por el Arzobispo de México, don Pedro Moya de Contreras, el 1 de febrero de 1584. Se abrió con solemnísimas procesiones el 20 de enero de 1585 y se concluyó el 14 de

⁹³ Rubio Mañé, 1955: 126-127.

⁹⁴ Acta de Cabildo del 1 de agosto de 1580, GAC, 1970: [4219] 567-568.

⁹⁵ Acta de Cabildo del 1 de agosto de 1580, GAC, 1970: [4219] 568.

⁹⁶ Acta de Cabildo del 30 de agosto de 1584, GAC, 1970: [4564] 622.

septiembre del mismo año. Lo presidió el mismo señor Moya de Contreras con su doble carácter de Metropolitano y Virrey de la Nueva España [...].⁹⁷

Hubo representantes del Cabildo de la Ciudad en las sesiones. Se hizo una fiesta en la Plaza del Volador. Se propuso para el 6 de enero de 1585 con juego de cañas, pero probablemente se celebró días más tarde, ya que el Acta de Cabildo del 7 de enero de 1585, menciona que hay que sustituir a uno de los cuadrilleros.

Actas de Cabildo del 20 y 22 de diciembre de 1584 y 7 de enero de 1585.

1590

Fiestas por la profesión en la Orden de Santiago de Juan de Altamirano y Francisco de Velasco

Juan de Altamirano fue el hijo mayor de Juana de Sosa y de Hernán Gutiérrez de Altamirano, Alcalde Ordinario de la Ciudad de México en 1568 y 1573, primo de Martín Cortés, II Marqués de Valle. Nació en 1560

[...] y casó probablemente en 1590 con María de Ircio y Velasco, hija de don Luis de Velasco, el segundo de este nombre, y de doña María de Ircio y Mendoza. Por vía paterna, doña María de Ircio y Velasco era nieta del segundo virrey de la Nueva España, y por vía materna era sobrina nieta del primero, ya que su abuela, doña María de Mendoza, mujer del conquistador don Martín de Ircio, era media hermana de don Antonio de Mendoza.

También en 1590, don Juan Altamirano se cruzó caballero de Santiago, a la vez que hizo su profesión en la misma orden militar su tío, don Francisco de Velasco, habiéndose celebrado públicamente la ceremonia por disposición del Cabildo, con juegos de cañas y regocijo de toros. El año siguiente fue elegido alcalde ordinario de la Ciudad, pero el nombramiento fue anulado por el virrey don Luis de Velasco por tratarse de su yerno.⁹⁸

Sobre la Orden de Santiago, Covarrubias ofrece la siguiente información:

La orden de caballería de señor Santiago tuvo este principio; que en ocasión de asegurar el paso a los peregrinos que venían en romería a Santiago de Galicia, por hacerles la caridad y limosna los canónigos de San Eloy, cuya casa tiene su asiento cerca de Santiago, hicieron hospitales en diversas paradas, por todo el camino que va desde Santiago a Francia. Entre los demás, el que se edificó en el arrabal de la ciudad de León con nombre de San Marcos, fue el principal de todos; con que los dichos canónigos ganaron la voluntad de muchos que les

⁹⁷ Gutiérrez Casillas, 1984: 84.

⁹⁸ Porras Muñoz, 1982: 314.

dejaron sus haciendas para esta obra pía; y con este ejemplo, algunas personas nobles de Castilla, ejercitados en la guerra, juntaron sus haciendas y se dedicaron a hacer seguros los pasos a los peregrinos, que por el peligro de los moros venían con temor. Uniéronse con los canónigos de San Agustín, y tomaron su regla obteniendo aprobación del pontífice Alejandro, con data del año de 1175. Fue a pedir la gracia Pero Fernández de Puente o Fuentecalada, que después le hicieron primer maestre de la orden. Algunos señalan más alto principio, dándosele unos al rey don Alonso el Casto, otros al rey don Ramiro.⁹⁹

Para pertenecer a la Orden de Santiago se tenía que probar, entre otros asuntos, que se pertenecía a la nobleza mediante los cuatro primeros apellidos; que se tenía pureza de sangre, es decir, no ser ni descender de moros, judíos, herejes o conversos; que ninguno de los antepasados ni él mismo aspirante hubieran actuado contra la fe católica, ejercido un oficio mecánico y, además, que tuviera medios de subsistencia que no implicaran el trabajo manual. En algunos casos hubo excepciones.

Se ordena que se celebre con fiestas de toros y cañas a Francisco de Velasco y Juan de Altamirano por profesar como caballeros de la Orden de Santiago. Se precisan detalles de los festejos y se ordena pedir aprobación al virrey.¹⁰⁰

Acta de Cabildo del 10 de diciembre de 1590.

1591

Fiesta por el nombramiento de Pedro Moya de Contreras como Presidente del Consejo de Indias

Pedro Moya de Contreras llegó a México, como Primer Inquisidor del Santo Oficio en 1571. En México ejerció los cargos de Inquisidor, Arzobispo, Virrey y Visitador. Regresó a España a petición de Felipe II. Chimalpáhin señala que el viaje a España lo emprendió al salir de la Ciudad de México el 11 de junio de 1586,¹⁰¹ aunque otros señalan que fue en 1589.¹⁰² En España, al parecer poco después de su llegada, fue nombrado por el rey, Presidente del Real Consejo de Indias. De acuerdo con Gutiérrez de Luna, murió el 14 de enero de 1591¹⁰³ y González Dávila indica que fue en diciembre de ese año.¹⁰⁴ La noticia en México, en julio de 1591, de que el antiguo Arzobispo había sido nombrado Presidente del Consejo de Indias, en todo caso, como vemos, llegó el mismo año de su fallecimiento, pero sin esta última información. Con motivo del nombramiento, el Cabildo eclesiástico propuso al Cabildo de la ciudad que se hicieran misas en su honor, se pusieran luminarias, hubiera tiros de artillería y algunas otras cosas más que el Virrey creyera convenientes.

⁹⁹ Covarrubias, 1995: 883.

¹⁰⁰ GAC, 1970: [5180] 714.

¹⁰¹ Chimalpáhin, 1998: II, 261-263.

¹⁰² Bravo Ugarte, 1965: 61.

¹⁰³ Gutiérrez de Luna, 1962: 42.

¹⁰⁴ González Dávila, 1982: 37.

Acta de Cabildo del 8 de julio de 1591 [debe ser junio].¹⁰⁵

¹⁰⁵ La corrección sobre el mes aparece así en LAC X: 91.

Apéndice 11. Representaciones jesuíticas¹⁰⁶

1573 (?)

[1] *Diálogo*

Harvey Leroy Johnson:

During these first years of expansion -probably shortly after 1573 when the Colegio de Pátzcuaro was opened- a ceremony was held for the purpose of placing one of the images of the Virgin which the general Francis Borgia (died in 1572) had sent to New Spain. The Jesuits selected Epiphany as the most appropriate occasion for the celebration, which consisted of all the merrymaking so popular in Mexico. In the afternoon a *diálogo*, half in Spanish and the remainder in Jarascan, entertained the audience.

A la tarde se representó vn Diálogo, y para que gozassen dél todos, fue la mitad en la lengua española, y la otra mitad en la Jarasca, en que se daba noticia del bien *que* (sic) tenían con la Imagen de N. Señora, y Reliquias de los Santos.¹⁰⁷

Harvey Leroy Johnson en una cita a este pasaje dice:

Pérez de Rivas, *op. cit.* from a copy in longhand in the Newberry Library of the original manuscript owned by the Library of Congress, 1645), I, lib. iii, ch. 5.¹⁰⁸ The manuscript copy is cited, for the printed edition omits this chapter together with many others. For a discussion pertaining to the manuscripts and printed edition of Pérez de Rivas' work, see Jerome V. Jacobsen, "The Chronicle of Pérez de Ribas," *Mid-America*, XX (1938), 81-95.¹⁰⁹

Othón Arróniz:

[...] los profesores de la Compañía de Jesús inauguran las actividades del seminario [fundado por Vasco de Quiroga en Pátzcuaro] con una ceremonia en que una obra teatral toma parte importante. Se trataba de

¹⁰⁶ El año que encabeza cada grupo es el de la representación. En la mayor parte de los casos he decidido dar como "título" de la obra enumerada la palabra o frase con la que a ella se alude en el texto fuente. Entre corchetes aparece el número de noticia de representación de obra teatral en orden cronológico. En esta cronología hago las observaciones que considero convenientes al orden y representaciones propuestos por Alonso Asenjo (2006), en el listado de representaciones jesuíticas en su introducción a su edición de la *Tragedia intitulada Oçio*. En general, las citas largas (de más de cuatro líneas) las reproduzco simplemente introducidas por el nombre de su autor o de quien hace la cita.

¹⁰⁷ Johnson, 1941: 10.

¹⁰⁸ En relación con el capítulo 5 del libro III del tomo I de la edición de Pérez de Rivas de 1896, hay que mencionar que los capítulos IV a XVI; XIX a XXIV y XXVI a XXXI no están incluidos ya que parece que el original que sirvió de base para la edición de 1896 no contaba con ellos.

¹⁰⁹ Johnson, 1941: 10, n.7.

venerar una de las imágenes de la Virgen que el general Francisco de Borja (muerto en 1572) había enviado a Nueva España.¹¹⁰ Los jesuitas eligieron a la Epifanía como la fecha más apropiada para la celebración. En la tarde de ese día: "*Se representó un Diálogo, y para que gozassen dél todos, fue la mitad en la lengua española, y la otra mitad en la Jarasca, en que se daba noticia del bien que tenían con la Imagen de N. Señora, y Reliquias de los Santos.*"¹¹¹

Harvey Leroy Johnson supone que esta representación tuvo lugar en 1573: inmediatamente después de haber sido reabierto el Colegio de San Nicolás, y esto haría, de ser cierto, que tuviésemos referencia de la primera representación conocida de los jesuitas. Podría oponerse a esta fecha temprana precisamente lo que sabemos ya por Sánchez Baquero, esto es, que los miembros de la Compañía tuvieron dificultades en su labor por el desconocimiento de la lengua tarasca, y tardaron años en aprenderla.¹¹²

Como vemos Johnson no afirma que la representación haya tenido lugar en 1573, sino "[...] probably shortly after 1573 when the Colegio de Pátzcuaro was opened [...]". Alonso Asenjo, 2006: [1] se apoya en Arróniz.¹¹³

1574

[2] *Tragedias*

Sánchez Baquero:

Pidió la ciudad [de Oaxaca] que se pusiesen estudios para ver en sus hijos el fruto que oían de los de México [...] y así fué el Padre Provincial a asentarlos, siendo el primer maestro, el Padre Pedro Mercado, que lo había sido hasta entonces en los de México, y regocijó la ciudad con algunas tragedias festivas, dando buen principio a los ministerios de la Compañía.¹¹⁴

Alonso Asenjo, 2006: [2] se apoya en Arróniz.¹¹⁵

[3] *Comedia* [12 de diciembre]

Pedro Moya de Contreras:

[...] y assí la Compañía de Jhesús tenía ordenada una muy principal [representación] para en su casa el domingo passado doze d'este en la

¹¹⁰ Sobre la imagen de la Virgen María a la que se hace referencia, véase Florencia, 1955: 355-361.

¹¹¹ Arróniz, 1979: 147.

¹¹² Arróniz, 1979: 147.

¹¹³ "[...] Arróniz, 1979, 146s)." Alonso Asenjo, 2006: xxix.

¹¹⁴ Sánchez Baquero, 1945: 82. También en Arróniz, 1979: 146.

¹¹⁵ "(Arróniz, 1979, 146)." Alonso Asenjo, 2006: xxix.

tarde [12 de diciembre], aludiendo a la materia de la consagración y pallio, y por aver entendido el auto que se me notificó, escandalizados ellos y las demás órdenes, la dexaron de hazer [...]¹¹⁶

Alonso Asenjo 2006: [3] se apoya en Arróniz.¹¹⁷

1575

[4] *Sobre las injurias que inferían los herejes...* [29 y 30 de junio de 1575]

Gómez Robledo:

Una tragicomedia y distribución de premios. "Ese mismo año de 1575, cuenta Lanuchi, en el día de S. Pedro y S. Pablo se representó en el colegio una tragicomedia. Versaba ésta sobre las injurias que inferían los herejes a la Iglesia Romana, y a las que hacía su truculento enemigo Selim [II], siempre deseoso de beber su sangre. Se conmemoraba especialmente la dolorosa matanza de los cristianos hecha por aquél, hacía poco [en África en la derrota de Túnez, 1574]. Estuvo presente el virrey, y todo lo principal de la ciudad y las religiones. Fue tanta la elegancia con que actuaron los alumnos, que recrearon las mentes de los oyentes de modo admirable; y fue tanta la fuerza que pusieron para mover las almas, que nadie en el teatro pudo contener las lágrimas. Decían que nunca habían visto cosa semejante en la ciudad. Y lo que más les admiraba, concluye Lanuchi, era que hubieran hecho tales cosas muchachos que hacía poco apenas daban en las letras los primeros pasos.

"Acabada la representación, continúa Lanuchi, cuando el cantor hubo dicho el *plaudite*, se presentó el paraninfo [el que anunciaba la buena nueva], quien en nombre de las musas venía a promulgar el fallo de los jueces y a dar los premios a los poetas que hubieren vencido en el certamen literario publicado días antes para celebrar a los Santos Apóstoles Pedro y Pablo.

"Esta fiesta agradó mucho al Virrey, y a todos, especialmente a los padres de los alumnos por verlos tan adelantados en tan poco tiempo. Tan grande fue la fama del suceso, que se hubo de repetir al día siguiente la tragicomedia a petición del Arzobispo de México, y del Obispo de Tlaxcala, quienes no habían podido asistir el día anterior, como tampoco los Inquisidores y otros muchos.¹¹⁸

¹¹⁶ Carta de Pedro Moya de Contreras del 20 de diciembre de 1574, posiblemente dirigida al presidente de los Reales Consejos de Indias, documento citado por Alonso, 1940: 306. También en Arróniz, 1979: 154 y en Rojas Garcidueñas, 1973: 77.

¹¹⁷ "(A. Alonso, recogido en Arróniz, 1979, 154)." Alonso Asenjo, 2006: xxx.

¹¹⁸ Lanuchi en Gómez Robledo, 1954: 66-68. Texto en latín de Lanuchi en Gómez Robledo, 1954: 1954: 169-170.

Según Gómez Robledo esta fue la primera representación en un colegio jesuita en México. Rojas Garcidueñas¹¹⁹ sigue a Gómez Robledo en cuanto a la fecha. Según Quiñones Melgoza fue los días 29 y 30 de junio de 1575, fiesta de San Pedro y San Pablo. Se trató de una tragicomedia histórico-religiosa y recordaba la matanza de cristianos en Túnez (1574). Entre los asistentes estuvieron el arzobispo de México y el obispo de Tlaxcala y la obra se recitó en castellano, pues de otro modo nadie la hubiera entendido. Quiñones Melgoza cita a Rojas Garcidueñas (1973) y a Gómez Robledo (1954).¹²⁰

Recordemos que los cursos en el Colegio de San Pedro y San Pablo se iniciaron el 18 de octubre de 1574. Por lo tanto, la representación de la que ahora se habla, a cargo de los estudiantes, no pudo haber tenido lugar el día de San Pedro y San Pablo, en el colegio, en 1574, año que supone Arróniz.¹²¹ Puede ser útil añadir que Arróniz, inmediatamente después de hablar de esta representación que, como he dicho sitúa en 1574, dice "La tragicomedia sigue siendo el género escogido al año siguiente (1575), y allí encontraremos como en el año precedente, a don Martín Enríquez de Almanza, virrey de Nueva España y a los más ilustres ciudadanos, en un acto de solidaridad con la política educativa de la Compañía."¹²² Parece ser que Arróniz refiere la misma representación en dos ocasiones, en dos años distintos, sin notar que se trata del mismo dato.

El documento citado por Gómez Robledo de donde proviene la información que proporciona, es una *Litterae Annuae* escrita por Lanucci, según Gómez Robledo, en 1575. Gómez Robledo explica en cuanto a las fechas de las *Litterae Annuae*: "MS. [Lanuchi] *Litterae annuae* 1575, f. 9. Conviene tener presente para concordar los tiempos de estos sucesos, que las *Litterae Annuae* o cartas Anuas, se escribían al acabar el año escolar, y abarcaban por tanto, parte del curso escolar anterior que acababa por Julio, y parte del nuevo curso, que comenzaba en Octubre."¹²³ Johnson, quien también reproduce el documento, da como fecha 1574.¹²⁴ Quizá sea de esta última fuente de donde proviene la confusión de fechas en Arróniz.

1575

[5] *Representaciones en verso latino*

Francisco de Florencia:

Instituyeronse en el [Colegio de Oaxaca] dos Cathedras de latinidad, y debió ser el numero de estudiantes tal, que pidió dos Maestros. Fue el primero el Padre Pedro de Mercado, que asta entonzes avia leydo con grande acceptacion en su Patria Mexico. Hizo para acreditar los principios de los estudios algunas representaciones en verso latino, que

¹¹⁹ Rojas Garcidueñas, 1973: 79.

¹²⁰ Quiñones Melgoza, 1982: XXXV-XXXVI.

¹²¹ Arróniz, 1979: 156.

¹²² Arróniz, 1979: 157.

¹²³ Gómez Robledo, 1954: 66, n. 1.

¹²⁴ Johnson, 1941: 9.

parecieron muy bien, porque era eminente en letras humanas, y poesía.¹²⁵

Es posible que estas representaciones sean las que Alonso Asenjo (número [15]) ubica en 1578: "[...] el P. Pedro de Mercado abrió el curso escolar en Oaxaca con algunas piezas en verso latino (Flores, I, 240)."¹²⁶ Supongo que el año de estas representaciones fue 1575 pues este fue el año de la fundación del Colegio de Oaxaca;¹²⁷ y es con motivo de la fundación del colegio que Flores refiere la actividad del padre De Mercado. Véase abajo el número [17].

1577

[6] *Tragicomedia*

Gómez Robledo afirma: "Al empezar el nuevo curso [el de 1577-1578] por S. Lucas [¿18 de octubre?], hubo un drama y se dieron premios a los vencedores de un magno certamen literario."¹²⁸ Por su parte, Johnson señala: "For the Corpus Christi festival of 1577 the students of the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo delivered orations, recited poems, and represented a tragicomedy treating of St. Luke.", y a continuación reproduce el fragmento en latín de la *Litterae annuae* de 1577.¹²⁹ Arróniz sigue a Johnson: "En 1577 (no hay mención de las festividades de 1576), los estudiantes del seminario organizan para las fiestas de Corpus Christi otra tragicomedia, esta vez dedicada a la vida de San Lucas."¹³⁰ Alonso Asenjo, en nota a pie de página, aclara que Arróniz:¹³¹ "[...] probablemente porque sigue a H. L. Johnson, 11, traduce mal, pues la obra no estaba 'dedicada a la vida de San Lucas'. El texto dice: *Postremo in hoc D. Lucae festo tragicomedia quedam summo omnium applausu representata est.*"¹³² A Alonso Asenjo se le escapa que Johnson y Arróniz señalan que la representación se hizo durante las fiestas de Corpus Christi -en 1577, el 6 de junio-,¹³³ como vemos más arriba, y no el 18 de octubre (fecha de la que duda Gómez Robledo) día de la fiesta de San Lucas, fecha que él propone para esta representación. Alonso Asenjo, 2006: [5].¹³⁴

1578

[7] *Tragedia de Judith*

Méndez Plancarte da noticia de la existencia de un ejemplar de la *Tragedia de Judith* escrita en latín por el P. Esteban Tucio, S. J. en la Biblioteca Nacional (MS. VIII-3-110) estrenada en el Colegio Romano el 4 de octubre de 1577. La presencia de un ejemplar

¹²⁵ Flores, 1955: 245.

¹²⁶ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹²⁷ Flores, 1955: 245; Gonzalbo, 1999: 217

¹²⁸ Gómez Robledo, 1954: 71.

¹²⁹ Johnson, 1941: 11.

¹³⁰ Arróniz, 1979: 157.

¹³¹ Arróniz, 1979: 157.

¹³² Alonso Asenjo, 2006: xxx, nota: 40.

¹³³ Marín y Pompa y Pompa: 1992: 45.

¹³⁴ "El 18 de octubre de 1577, día de San Lucas, comienzo del curso [...] se representó una *tragicomedia* en presencia del virrey y autoridades del virreinato, de la judicatura, de los inquisidores y del Cabildo de la ciudad (*Annua* de 1577, en Johnson, 11; Osorio, 1979, 28-30)." Alonso Asenjo, 2006: xxx.

de dicha obra en México hace suponer a Méndez Plancarte que la tragedia posiblemente se representó en México, sin embargo no hay noticia que confirme el hecho.¹³⁵ Quiñones Melgoza añade el siguiente dato "La obra *Tragedia de Judith* se halla en el manuscrito 1631, ff. 97-109, de la Biblioteca Nacional de México."¹³⁶ Alonso Asenjo (en el número [6]) parece sugerir que Quiñones Melgoza propone la representación de esta pieza en 1577: "Quizá en el año 1578 (o en los siguientes; Quiñones Melgoza la pone en 1577) se representara en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo la *Tragoedia Iudith* [...]."¹³⁷ El "Catálogo de teatro jesuítico en latín que se representó en México durante el siglo XVI" fue publicado por Quiñones Melgoza en 1982¹³⁸ y en 1992.¹³⁹ En esta última edición, que es la que cita Alonso Asenjo, no se encuentra esta propuesta.

[8] *Dos tragedias latinas*

Alegre indica que durante las fiestas por la colocación de las reliquias en 1578, fiesta que él parece ubicar en 1577:¹⁴⁰

Las tres tardes consecutivas a la mañana de la fiesta hubo en la Iglesia de nuestro Colegio dos tragedias latinas que representaron los Convictores del Colegio de San Bernardo, y un certamen literario el último día, en que propuestos diferentes asuntos piadosos para verso y prosa, fueros convidados con públicos carteles todos los literatos, y asignados y repartidos efectivamente muy costosos premios.¹⁴¹

Los "convictorios" fueron en principio "residencias u hospederías" para los estudiantes, y más tarde "se convirtieron en colegios formales".¹⁴² Los "Convictores" eran los estudiantes internos en el colegio. Si la iglesia a que se refiere Alegre es la del Colegio de San Pedro y San Pablo, sabemos que ahí sólo se representó en dos ocasiones, en 1578, la *Tragedia del triunfo de los santos*, escrita en español. En el Colegio de San Bernardo, como veremos más abajo, se representó el "*Coloquio... de la Fee*", el 5 de noviembre de 1578. El texto de Morales no señala que la pieza representada en el Colegio de San Bernardo estuviera en latín, aunque hay que mencionar que sí se emplearon distintas lenguas: "[...] dio mucha devoción al auditorio ver tantos estrangeros y oír tan diferentes lenguas, y cómo la Fama hablava y respondía a cada uno en la suya propia)."¹⁴³

¹³⁵ Méndez Plancarte, 1942: 220.

¹³⁶ Quiñones Melgoza, 1992: 128, n. 30.

¹³⁷ Alonso Asenjo, 2006: xxx.

¹³⁸ Quiñones Melgoza, 1982: XXXIV-XLIII.

¹³⁹ Quiñones Melgoza, 1992: 125-129.

¹⁴⁰ "A fines de la Primavera de '77' mitigado ya casi enteramente el rigor de la peste, se dispuso en el Colegio de México la solemne colocación de las Santas Reliquias, que con la piadosa intención de confirmar en la Fe aquellas gentes recién convertidas, había enviado a la América la santidad del Señor Gregorio XIII." (Alegre, 1940: I, 109).

¹⁴¹ Alegre, 1940: I, 110.

¹⁴² Gonzalbo Aizpuru, 1999: 22.

¹⁴³ Morales, 2000: 229.

[9] *Coloquio entre los ángeles custodios de Roma, México y el Colegio de San Pedro y San Pablo*
[1 de noviembre]

Coloquio entre estas figuras frente al tercer arco triunfal dispuesto en el Colegio de San Pedro y San Pablo y dedicado a los apóstoles. En él, el ángel custodio de Roma hace entrega de las reliquias al ángel custodio de la ciudad de México quien, a su vez, las entrega al ángel custodio del Colegio de San Pedro y San Pablo. Morales reproduce los textos que dicen cada uno de los ángeles.¹⁴⁴ Alonso Asenjo no menciona este coloquio, pero sí el espectáculo de "doze niños colegiales" en el tercer arco triunfal, (número [7])¹⁴⁵ y el acto mimado frente al cuarto arco (número [8]).¹⁴⁶ En esta lista de representaciones jesuíticas no incluyo las danzas o representaciones mimadas, por lo que no entrarían estos espectáculos si considerados por Alonso Asenjo.

Florencia refiere el *Coloquio entre los ángeles...* de la siguiente manera:

[...] y llegando al Arco las santas Reliquias se puieron en vn trono de cinco gradas, que se havia hecho para este effecto, y sobre el vn Altar curiosa, y ricamente adornado, debajo de vn dozel de terciopelo verde, bordado todo de oro, sembrado de follages de brocado: de aqui, y de dos como ventanas, que se abrieron del Arco, salieron de repente tres niños en forma de Angeles [y lo parecían en la belleza de los trajes, y rostros) los quales representaron en octavas heroycas, vn grave, y afectuoso coloquio al intento de la fiesta [...]¹⁴⁷

[10] *Tragedia del triunfo de los santos* [2 y 9 de noviembre]

La *Tragedia del triunfo de los santos* se representó en la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo en dos ocasiones: el domingo 2¹⁴⁸ y el domingo 9 de noviembre de 1578.¹⁴⁹ Morales indica: "Dentro de la octava uvo en todos los días sermón y representación, celebrando cada collegio de nuestros studiantes su día señalado y rematóse el día de la octava (que fue domingo, según la quenta de arriba) [9 de noviembre] con repetir la representación mayor, con más aparato y gracia que la primera vez."¹⁵⁰

Francisco Javier Alegre:

Para las funciones de la tarde, se dispuso una especie de tablados, y en medio un teatro levantado para representaciones y coloquios. Los cuatro primeros días hicieron por su orden los colegios Seminarios de S. Pedro y S. Pablo, S. Bernardo, S. Gregorio y S. Miguel. El quinto los estudiantes seculares. El sexto, con innumerable concurso y aplauso, se leyeron las

¹⁴⁴ Morales, 2000: 61-67.

¹⁴⁵ Alonso Asenjo, 2006: xxxi.

¹⁴⁶ Alonso Asenjo, 2006: xxxi-xxxii.

¹⁴⁷ Florencia, 1955: 348.

¹⁴⁸ Morales, 2000: 106.

¹⁴⁹ Gómez Robledo, 1954: 47 y 76-86; Morales, 2000: 108.

¹⁵⁰ Morales, 2000: 107.

piezas de retórica y poesía sobre los asuntos (...) que se habían señalado en los certámenes. [...] El séptimo día, se representó la tragedia de *la Iglesia perseguida por Dioclesiano*; y el octavo, su triunfo, bajo el glorioso reinado de Constantino el Grande, con tanta propiedad y viveza, que encantado el pueblo, exclamó muchas veces al concluirse, que se repitiera el domingo siguiente, como se hubo de hacer con mucha mayor asistencia, y extraordinaria conmoción de afectos piadosos.¹⁵¹

Como señala Morales, la primera representación de el *Triunfo de los santos* fue el domingo 2 de noviembre: "Situóse [el inicio de las festividades] día de Todos los Santos, sábado primero de noviembre de setenta y ocho [...]"¹⁵² y el "Domingo, primero de la octava. / Quedó para este día (como arriba dixe) [2 de noviembre] combidada la gente para la representación mayor que fue una tragedia intitulada *Triunfo de los Santos* [...]"¹⁵³ Rojas Garcidueñas y Quiñones Melgoza siguen la noticia de Morales.¹⁵⁴ Alonso Asenjo la menciona en el número [14] de su lista y supone que el estreno fue el 1 de noviembre.¹⁵⁵

[11] *Entremeses* [2 de noviembre].

En los intermedios de la representación de la *Tragedia del triunfo de los santos* se representaron entremeses. Dice Morales: "Duró la representación quatro horas, porque dicha la missa se comenzó a las ocho y se acabó después de las doze, aviendo muchos entretenimientos gustosos de entremeses, canciones y músicas diferentes y a una voz y a dos y más, que davan grande contento y consuelo [...]"¹⁵⁶ Es posible que estos entremeses también estuvieran a cargo de los estudiantes de los colegios jesuitas.

[12] *Contienda entre el Amor y el Temor* [4 de noviembre]

Martes 4 de noviembre en el Colegio de San Gregorio, según la descripción de Morales: "Dicha la missa, se representó un diálogo compuesto parte dél en latín y verso heroico, y lo demás en metro castellano, en qual se introduxo una contienda entre el Amor y Temor sobre qual de ellos avía prevalecido en los santos y dándoles mayor motivo de

¹⁵¹ Alegre, 1841: 143-144.

¹⁵² Morales, 2000: 4.

¹⁵³ Morales, 2000: 108.

¹⁵⁴ "Habiéndose efectuado la solemne traslación de las reliquias el día 1° de noviembre, que fue sábado, el domingo 2 de ese mes resultó ser el primer día de la octava, por caer en día festivo se transfirió la conmemoración eclesiástica de los Fieles Difuntos para el lunes siguiente, día 3, y este día no se contó dentro de las festividades de la octava que, por lo mismo, no terminó sino hasta el domingo 9 de noviembre. / Los festejos, ya dentro de la octava se iniciaron, pues, el domingo 2 de noviembre con magnífico suceso, pues tal día se representó la tragedia titulada 'Triunfo de los Santos' [...]" (Rojas Garcidueñas, 1942: 48). "[...] sólo diré que la tragedia [*Triunfo de los santos*] se representó por primera vez el domingo 2 de noviembre de 1578 [...]" (Quiñones Melgoza, 1992: 27).

¹⁵⁵ Alonso Asenjo, 2006: xxxiv.

¹⁵⁶ Morales, 2000: 108.

servir a Dios y de alcanzar la bienaventuranza."¹⁵⁷ Alonso Asenjo la incluye con el número [9].¹⁵⁸

[13] *Coloquio... de la Fee* [5 de noviembre]

Miércoles 5 de noviembre en el Colegio de San Bernardo, según el texto de Morales: "[...] la celebró con un Colloquio que dio mucha satisfacción y consuelo espiritual a todos. Su argumento fue que salió la Fee declarando el grande beneficio que su Sanctidad avía hecho a esta ciudad y Nuevo Mundo en le aver comunicado tanto número de Sanctas Reliquias y que ela venía a descubrir este thesoro escondido a los mineros desta tierra."¹⁵⁹ Alonso Asenjo la incluye con el número [10].¹⁶⁰

[14] *Colloquio de ángeles con un espiritual sarao* [6 de noviembre]

Jueves 6 de noviembre en el Colegio de San Miguel hubo misa y después, señala Morales: "[...] un Colloquio de Ángeles con un espiritual sarao [...]"¹⁶¹ Alonso Asenjo la incluye con el número [11].¹⁶²

[15] *Coloquio de estudiantes y entremeses* [7 de noviembre]

Viernes 7 de noviembre en el Colegio de San Pedro y San Pablo, en la descripción de Morales:

Acabado el sermón y hecho silencio parecieron en el tablado ocho niños ricamente vestidos, los quales con mucha destreza ordenaron una graciosa dança [...] [el pueblo] contento, quedó esperando el principio de la obra que se avía de hazer. Y ansí salieron luego dos estudiantes preguntando el uno que de qué servía hazer el Collegio de San Pedro esta segunda fiesta, y que deseava saber qué cosa era, porque aviéndose hecho tantos en honra de los sanctos, no sabía qué se pudiese ya hazer diferente de lo passado.¹⁶³

Hizieronse graciosos entremeses y por remate mientras se abraçavan la Paz y México, cantó la Capilla [...]"¹⁶⁴

Alonso Asenjo la incluye con el número [12].¹⁶⁵

¹⁵⁷ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVI; Morales, 2000: 227-228.

¹⁵⁸ Alonso Asenjo, 2006: xxxii.

¹⁵⁹ Morales, 2000: 229.

¹⁶⁰ Alonso Asenjo, 2006: xxxii.

¹⁶¹ Morales, 2000: 230.

¹⁶² Alonso Asenjo, 2006: xxxiii.

¹⁶³ Morales, 2000: 233.

¹⁶⁴ Morales, 2000: 234.

¹⁶⁵ Alonso Asenjo, 2006: xxxiii.

[16] *Coloquio del Interés y la Honra* [8 de noviembre]

Sábado 8 de noviembre, posiblemente en el Colegio de San Pedro y San Pablo, se hizo la siguiente representación: "Acabado el sermón y la missa se representó un colloquio en que salieron el Interés y la Honra tractando del poder grande que tenían en el mundo y disputando cuál era mayor [...]"¹⁶⁶

Alonso Asenjo la incluye con el número [13].¹⁶⁷

[17] *Piezas en verso latino*

"En el mismo año de 1578, el P. Pedro de Mercado abrió el curso escolar en Oaxaca con algunas piezas en verso latino [...]"¹⁶⁸ Ver arriba el número [5], en donde se explica que estas piezas posiblemente se hayan representado en 1575.

1580

[18] *Gracioso coloquio*

"En el año de 1580, en el Colegio del Espíritu Santo de Puebla, con motivo de la 'colocación de las reliquias de los santos', los estudiantes, que ese curso fueron más de sesenta, escenificaron un 'gracioso coloquio' (M.M., t.1, *Litterae annuae*, pp. 527-528, en Osorio, 1979, 224)." La cita es de Alonso Asenjo quien la incluye con el número [16].¹⁶⁹

1581

[19] *Coloquio*

"8 de diciembre 1581: con ocasión de la colocación de una imagen de la Concepción en el Colegio de Puebla, los estudiantes 'con el concurso y devoción de todo el pueblo', representaron un *coloquio* declamado en prosa y en verso (Osorio, 1979, 225)." ¹⁷⁰

Esteban J. Palomera:

El día 8 de diciembre de 1581, festividad de la Concepción de la Virgen María, el mismo obispo don Diego Romano hizo la colocación de la imagen en su nuevo trono con mucha solemnidad, concurso y devoción de todo el pueblo. Los estudiantes del Colegio de san Jerónimo hicieron un gracioso coloquio y le dedicaron composiciones en prosa y verso, todo lo cual agradó mucho al señor obispo que estuvo presente.¹⁷¹

Alonso Asenjo la incluye con el número [17].¹⁷²

¹⁶⁶ Morales, 2000: 234-235.

¹⁶⁷ Alonso Asenjo, 2006: xxxiii.

¹⁶⁸ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁶⁹ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁷⁰ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁷¹ Palomera, 1999: 64-65, apoyado en Alegre 1956: "p. 228. MM II, p. 83."

¹⁷² Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

1582

[20] *Coloquio por San Juan* y [21] *Coloquio por Navidad*

Harvey Leroy Johnson:

Acerca de los estudios de nuestras escuelas, tienen puesto el blanco en que haya coloquios y comedias de romance, porque con esto dicen que hay calor en los estudiantes y florecen los estudios; y los que lo miran sin pasión ven que con estas ocasiones los estudiantes se distraen de sus estudios y en la virtud vuelven atrás. *En el año pasado de 1582 [...], se hicieron dos coloquios en seis meses, uno por S. Juan y otro por Navidad. De cuatro partes [,] las tres eran de romance y una de latín. De ahí a seis meses, en este San Juan de 1583, se hizo la comedia del Hijo pródigo, de cinco partes, las cuatro en romance y una [de] en latín. Con esto dicen que se cumple con la regla que ordena que las comedias sean latinas. Cuando a mí me las muestran, muéstranme la mitad en latín y la mitad en romance y aun más, y después al tiempo de la representación, añaden casi otro tanto [de] romance, sin avisarme a mí, pareciéndoles que han cumplido con lo que primero me mostraron, diciendo que no quedan sino unos entremeses que aún no están compuestos. Con estas representaciones han estado tan contentos este año, que con haber estado los estudios más caídos que los años pasados por insuficiencia y poca salud de los maestros de gramática, no se han quejado de ello ni han hecho caso de esta falta, antes muestran contentamiento de que los estudios andan buenos.*¹⁷³

La sección en cursiva, en el texto arriba citado, es la que reproduce Gómez Robledo, según la siguiente fuente: Antonio Astráin, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, 7 Vols., Madrid, Editoriales Ribadeneira y Razón y Fe, 1902, Vol. IV, p. 400.¹⁷⁴

Quiñones Melgoza opina que las fechas de estos coloquios fueron: el de San Juan, en su día, 24 de junio y, el navidad, el 24 de diciembre.¹⁷⁵

Alonso Asenjo las incluye con los números [18] y [19].¹⁷⁶

1583

[22] *Comedia del Hijo Pródigo* [¿Juan Bautista? ¿24 de junio?]

Harvey Leroy Johnson:

¹⁷³ "Epistolae Hispanie XXVII (Méjico, 20 de octubre de 1583), fol. 185, in Astráin, *op. cit.*, IV, 400-401", citado por Johnson, 1941: 17-18.

¹⁷⁴ Gómez Robledo, 1954: 93.

¹⁷⁵ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVI.

¹⁷⁶ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

Father Plaza reported that in 1582 two *coloquios* were given within a period of six months, and that on St. John's Day, 1583, the students presented a comedy having for its theme the story of the Prodigal Son. He felt that the studies were suffering from too many performances of plays written in Spanish.¹⁷⁷

Véanse arriba, en los números [20] y [21], la cita de Johnson.

"En este san Juan se hizo la comedia del Hijo Pródigo, de cinco partes, las cuatro en romance y una en latín. (Astráin, 1902: IV, 400.)"¹⁷⁸ La cita proviene del texto también citado por Johnson, véanse, como he dicho arriba, los números [20] y [21].

Quiñones Melgoza dice: "El 24 de junio de 1583 se representó la comedia del Hijo pródigo: de cinco partes una era en latín."¹⁷⁹ Alonso Asenjo la incluye con el número [21].¹⁸⁰

[23] *Comedia...*

Harvey Leroy Johnson:

In 1583 the extern students of the Colegio Máximo put on a comedy for the Corpus Christi festival.

Est ab externis scholastics in corporis Christi festo acta comoedia in omni nobilium plebisque conspectu; cuius non modo apparatus personarumque actio ad admirationem; sed etiam magis illius affectus ad lachrymas divina ostenda bonitate commoverunt.¹⁸¹

José Quiñones Melgoza:

[...] comedia que representaron los alumnos externos del Colegio de San Pedro y San Pablo, el 9 de junio de 1583, festividad de Corpus Christi, ante el público de la ciudad.¹⁸²

"9 de junio de 1583, Corpus: los alumnos externos presentaron una '*comoedia in omni nobilium plebisque conspectu*', cuyo aparato provocó la admiración; la acción conmovió hasta las lágrimas (Colegio de San Pedro y San Pablo; *Annua* de 1583, en Johnson, 18)." Cita de Alonso Asenjo quien la incluye con el número [20].¹⁸³

¹⁷⁷ Johnson, 1941: 17.

¹⁷⁸ Gómez Robledo, 1954: 93.

¹⁷⁹ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVI.

¹⁸⁰ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁸¹ *Litterae annuae* (México, 1583), fol. 39v, Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection, citado por Johnson, 1941: 18.

¹⁸² Quiñones Melgoza, 1982: XLI.

¹⁸³ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

[24] *Comedia...*

Harvey Leroy Johnson:

The report from Tepetzotlán located about twenty-five miles north of the capital, discloses that during the same year the students of the Indian Seminary of San Martín performed a comedy in three languages - Mexican, Otomí, and Spanish.

Acta comoedia est Mexicana, Othomita, ac Hispana lingua, ab iis pueris qui in nostro collegio sunt. Mirati ad novam, inusitatamque rem mirum in modum Indi omnes recreati, at ad erigendos animos sunt commoti.¹⁸⁴

Alonso Asenjo la incluye con el número [22].¹⁸⁵

1585

[25] [*Dialogus*] *pro patris Antonii de Mendoza adventu [factus] in collegio Divi Ildephonsi*

José Quiñones Melgoza:

Por junio de 1585, se representó el [*Dialogus*] *pro patris Antonii de Mendoza adventu [factus] in collegio Divi Ildephonsi* [Égloga por la llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso], obra toda en latín, que se conserva en el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México [...]. Para probar la fecha de representación de este *diálogo*, vengamos a Francisco Zambrano, quien reproduciendo parte de la carta que el 7 de mayo de 1585 enviaba el padre Juan de la Plaza al general Aquaviva, dice: 'Al P[adre] Provincial esperamos en este Colegio (de México) para el mes que viene, que habrá acabado la visita de toda la Provincia'. El provincial Antonio de Mendoza tenía encomendado, en cuanto llegara al país azteca, visitar toda la provincia. Llegó a la capital en octubre de 1584 e inmediatamente comenzó la visita que terminó a principios de junio de 1585: luego fue en junio la representación del *diálogo*. Su composición y delineamiento va de noviembre de 1584 a mayo de 1585. [...] La representación tuvo lugar dentro del colegio de San Ildefonso [...] que, según varias crónicas, surgía, no oficialmente, en 1582 para hacer desaparecer al de San Gregorio, y juntaba al de San Bernardo.¹⁸⁶

En la edición de la *Égloga...*, Quiñones Melgoza señala:

¹⁸⁴ *Litterae annuae* (Tepetzotlán, 1583), fol. 40r., in Bolton Collection, citado por Johnson, 1941: 18. También en Arróniz, 1979: 147 y Horcasitas, 1974: 91.

¹⁸⁵ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁸⁶ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVII.

Evidente resulta que la égloga no fue escrita al momento de la llegada del padre Antonio de Mendoza como provincial de la Nueva España, porque el padre Llanos formaba parte de la comitiva; sin embargo, esta llegada sí motivó que el autor, recordándola, quizá mientras enseñaba latines, la escribiese en el lapso comprendido entre su arribo a la capital azteca (octubre de 1584) y la fundación del Colegio de San Ildefonso, el 29 de julio de 1588, al cual se unieron, el 1 de agosto, el Colegio de San Bernardo y los de San Miguel y San Gregorio. Su representación debió efectuarse entre esta fecha [1588] y la partida a Roma, a fines de 1590, del padre Antonio de Mendoza, tal vez con el objeto de celebrar la fundación del colegio -aunque en tal caso, pienso que la égloga daría algún indicio-, festejar una visita del provincial a la institución, en que se recordase su venida a estas tierras, o darle el adiós del suelo mexicano, adiós que dejaba la desolación, el pesar y la congoja, que en parte manifiesta la égloga.¹⁸⁷

Alonso Asenjo la incluye con el número [23].¹⁸⁸

1586

[26] *Diálogo...*

Fernando Horcasitas:

Cuando los jesuitas de México recibieron unas reliquias enviadas de Europa en 1586, hicieron representar una comedia en náhuatl: "A la tarde, se representó por los niños yndios de nuestra schuela un diálogo, mesclado de español y lengua desta provincia, donde se daba noticia del bien grande y ayuda que tenían en tan buenos abogados como les abían venido. Fue grande el concurso de la gente a él y mayor el contento que en todos causó el aver sido muy devoto, y averlo hecho bien los representantes (Zubillaga, II: 97).¹⁸⁹

Alonso Asenjo la incluye con el número [24].¹⁹⁰

[27] *Comedia*

Guía de las Actas de Cabildo de la Ciudad de México (GAC):

Se presentó una petición de los religiosos de la Compañía de Jesús para que se haga un tablado para la representación de su comedia. Se encargó la obra a Diego de Velasco.¹⁹¹

¹⁸⁷ Quiñones Melgoza, 1975: XII-XIII.

¹⁸⁸ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁸⁹ Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana*, 1570-1590, Roma, 3 vols. Citado por Horcasitas, 1974: 92.

¹⁹⁰ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁹¹ Acta de Cabildo del 28 de julio de 1586, GAC, 1970: [4579] 650.

Harvey Leroy Johnson:

On July 28, 1586, the Company of Jesus petitioned that *tablados* be built for the use of city in witnessing a comedy given by the Order.¹⁹²

Alonso Asenjo supone que esta representación fue antes del 28 de julio, pues señala que antes de esa fecha "[...] debió haber representaciones, pues se conserva una solicitud de la Compañía, para que el Cabildo municipal pague los *tablados* que se montaron para la representación de una comedia para el público de la ciudad (Johnson, 19, siguiendo las *Actas del Cabildo de la ciudad de México*, IX, 143)." Por la síntesis del Acta de Cabildo en la GAC y la cita de Johnson parece que la representación fue después, no antes, del 28 de julio. Alonso Asenjo la incluye con el número [25].¹⁹³

[28] *Tragedia intitulada Oçio* de Juan de Cigorondo

Representada en el colegio jesuita de Puebla de los Ángeles el 29 de septiembre de 1586, según Alonso Asenjo.¹⁹⁴

1587

[29] *Comedia en San Pedro y San Pablo*

Guía de las Actas de Cabildo de la Ciudad de México (GAC):

Se ordenó al mayordomo que levante un tablado frente al Colegio de San Pedro y San Pablo para la comedia y justa literaria que realizarán los alumnos de dicho colegio.¹⁹⁵

José Quiñones Melgoza:

Otra [comedia] por 1587, fue representada para que los estudiantes de humanidades fueran estimulados a dichos estudios; por tal causa también se convocó a un certamen, en que los premios valieron 400 pesos.¹⁹⁶

Alonso Asenjo la incluye con el número [26].¹⁹⁷

¹⁹² LAC, IX: 143; y citado por Johnson, 1941: 19.

¹⁹³ Alonso Asenjo, 2006: xxxv.

¹⁹⁴ "Pero no necesitamos estos datos para apoyar una hipótesis sobre su estreno en Puebla el 29 de setiembre (sic) de 1586." (Alonso Asenjo, 2006: lxxv).

¹⁹⁵ Acta de Cabildo del 3 de julio de 1587, GAC, 1970: [4853] 662.

¹⁹⁶ Quiñones Melgoza, 1982: XLI.

¹⁹⁷ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi.

1589

[30] *Dialogus in adventu inquisitorum factus in collegio Divi Ildephonsi*

José Quiñones Melgoza:

Dialogus in adventu inquisitorum factus in collegio Divi Ildephonsi (Diálogo en la visita de los Inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso) toda en latín, manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México.¹⁹⁸

Alonso Asenjo la incluye con el número [27].¹⁹⁹

1590

[31] *Comedia...*

Libro de Actas de Cabildo:

Este dia entro en cabildo el padre francisco vaez del nombre de jesus el qual dixo que queria hazer una representación y exercicio de letras y esta da cuenta a la ciudad para que lo favorezca y ayude como suele...

Este día habiendose tratado sobre lo que pidio el padre francisco baez rrector quez de la compañía de jesus en el cabildo pasado y haziendo saber a esta ciudad que la compañía de sesus queria hazer a la venida del señor visorrey don luys de velasco una representacion a lo divino con justa literaria de exercicio de letras [...] [y por] favorecer semejantes obras por ser tan en provecho universal de las rrepublicas acordaron que por esta vez para el efecto suso dicho se le ayude y de al dicho rretor en nombre de la dicha conpañia quatrocientos pesos de oro común y para ello se haga libranza en forma para quel mayordomo los pague de propios desta ciudad.²⁰⁰

"En febrero de 1590, con motivo de la llegada del virrey Luis de Velasco, hijo, la Compañía, con ayuda económica del Cabildo, también representó una comedia y, sin duda por certamen, se fijaron poemas alusivos, cuyos ganadores recibieron 400 pesos en premios."²⁰¹ Alonso Asenjo supone, como Quiñones Melgoza, que la representación fue en febrero y la incluye con el número [28].²⁰² Como vemos la solicitud fue en enero, aunque posiblemente la representación fue en febrero. Luis de Velasco II, Marqués de

¹⁹⁸ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVIII y LIV-LV.

¹⁹⁹ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi.

²⁰⁰ Acta de Cabildo del 22 de enero de 1590, LAC, IX. 376; citado por Johnson, 1941: 19. Véase también GAC, 1970: [5093] 700.

²⁰¹ Quiñones Melgoza, 1982: XLI. Quiñones Melgoza se apoya en Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana*, Roma, III, p. 498.

²⁰² Alonso Asenjo, 2006: xxxvi.

Salinas del Río Pisuerga, recibió el nombramiento el 19 de julio de 1589 e hizo su entrada a la ciudad de México el 17 de enero de 1590.²⁰³

1591

[32] *Drama...*

Quiñones Melgoza:

Por fin, en el Colegio de San Ildefonso, junio de 1591, la fiesta del Corpus Christi se amenizó con un drama. El lugar de la representación se adornó con abundancia de emblemas y poesías.²⁰⁴

Alonso Asenjo la incluye con el número [29].²⁰⁵

1594

[33] *Comedia de San Hipólito*

Francisco Javier Alegre:

Comedia latina representada en el patio del colegio máximo. Las muertes preciosas de estos sujetos [Alegre dice que fueron tres, pero sólo informa sobre dos: Teófilo Chioti y José Cabrato, ambos italianos (273)] inspiraron un nuevo fervor á todos los demás. Para juntar la sabiduría con la piedad, y el provecho de los prójimos con los ejercicios literarios, dispusieron nuestros profesores de humanidad una *comedia latina que se representó en el patio de nuestro colegio* con singular concurso el día de S. Hipólito, patron de esta metrópoli. La historia de este santo dió asunto. Los estudiantes fueron los actores, y la ciudad quiso interesarse repartiendo premios correspondientes á muchas latinas y castellanas composiciones que ellos añadieron formando una especie de certámen.²⁰⁶

Harvey Leroy Johnson:

In the summer of 1594 the rector of the Order petitioned the payment of the two hundred pesos authorized last year and an additional one hundred pesos for presenting a comedy honoring St. Hippolytus, patron saint of Mexico City. The municipal council compiled with the request

²⁰³ Rubio Mañé, 1955: 292. Rubio Mañé también señala que la entrada fue el 25 de enero de 1590 (133), aunque bien podría ser la señalada en primer lugar, fecha que corresponde a la entrega del mando del Virrey Álvaro Manrique de Zúñiga. Para la fecha del 17 de enero habría que tener en cuenta, sin embargo, que se señala como la de la entrevista de Velasco con Manrique en Acolman, en donde este último entrega el mando y de allí Velasco pasó a la Villa de Guadalupe para después hacer su entrada a México.

²⁰⁴ Quiñones Melgoza, 1982: XLI. Quiñones Melgoza se apoya en Félix Zubillaga, *Monumenta Mexicana*, Roma, III, p. 505.

²⁰⁵ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi.

²⁰⁶ Alegre, 1841: 274.

and also ordered that tablados be constructed at its expense in order that the aldermen and women of the audience might more comfortably witness the performance.

El rretor de la compañía del nombre de Jesus suplico a vuestra señoria se sirva mandar que se libren los duzientos pesos que se le mandaron el año pasado para paga de premios y siendo vuestra señoria servido mandar se den otros ciento mas para ayuda de que se haga una muy celebra comedia de san ypolito patron de esta ciudad... [Acta de Cabildo del 1 de julio de 1594, LAC, XII: 60].

Este dia visto por la ciudad la peticion del padre rretor de la compañía del nombre de Jesus mando que si no se le han librado los dozientos que año pasado les mandaron librar se le libren para que agora se le den y se le den cient mas que todo sean trescientos de propios... [Acta de Cabildo del 8 de julio de 1594, LAC, XII: 62].

Este dia mando la ciudad que se hagan tablados para la ciudad y damas para ver la comedia de la compañía atento ques fiesta de ciudad y esto sea muy en forma porque se vea comodamente y sea a quenta de propios de la ciudad. [Acta de Cabildo del 19 de agosto de 1594, LAC, XII: 72].

Other sources disclose that the professors arranged that the play, written in Latin and having for its theme the story of St. Hippolytus, should be staged in the school patio. The students of the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo played the different roles. The grateful city awarded prizes for the best compositions in Latin and Spanish. The Seminario de San Ildefonso also produced the same year a comedy based on St. Hippolytus's life."²⁰⁷

La GAC (1970) señala para el Acta de Cabildo del 1 de julio de 1594: "Petición del rector de la Compañía de Jesús, para que el Cabildo pague 100 pesos que se le debe, y dé otros 100 para componer una comedia para el día de San Hipólito.";²⁰⁸ para el Acta de Cabildo del 8 de julio de 1594: "Se ordena que se den los 200 pesos que se le deben al rector de la Compañía de Jesús, y 100 más para que intervenga en la fiesta de San Hipólito.";²⁰⁹ y para el Acta de Cabildo del 19 de agosto de 1594: "Se ordena hacer tabladas (sic), para que se vea la comedia de la Compañía."²¹⁰

²⁰⁷ Alegre, *op. cit.*, I, 274: *Litterae annuae* (México, 1594) fol. 107v., Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection; *Litterae annuae* (México, 1594), fol. 108v. Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection. Citados por Johnson, 1941: 19-20.

²⁰⁸ GAC, 1970: [5534] 801.

²⁰⁹ GAC, 1970: [5535] 802.

²¹⁰ GAC, 1970: [5543] 803.

"La 'muy devota y artificiosa comedia del triunfo del glorioso mártir S. Hypólito, patrón de esta ciudad', que se celebró en 1594, fue según Alegre, en latín."²¹¹

El 13 de agosto de 1594, según Quiñones Melgoza:

[...] se representó en un patio grande de este colegio [San Pedro y San Pablo] una muy devota y artificiosa comedia del 'Triunfo del glorioso mártir San Hipólito', patrón de esta ciudad; concurrió increíble número de gente, la cual salió muy edificada, así del buen orden y composición en dicha acción de los representantes, como de la ternura y devoción con que se recitó, dando de esto muestras con la gran moción que hubo y al fin se repartieron unos premios que los señores del cabildo de esta ciudad propusieron en valor de 200 pesos.²¹²

Alonso Asenjo, cita a Johnson²¹³ quien, a su vez cita las Actas de Cabildo del 1, 8 de julio y 19 de agosto,²¹⁴ a Alegre y las *Litterae annuae* (México, 1594) fols. 107v. y 108v Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection. Alonso Asenjo cita también a Quiñones Melgoza,²¹⁵ En todos los casos, se menciona 1594 como el año de esta representación. Alonso Asenjo la incluye con el número [30] y, en nota a pie de página señala: "Coincide con Johnson en la fecha de esta representación Garcidueñas (p. 109). Sin embargo, según Osorio (1979, 87) y Quiñones Melgoza (1992, 127), el acto tuvo lugar en 1595."²¹⁶ Quiñones Melgoza, como hemos visto, no propone el año de 1595, sino el de 1594.

[34] *Comedia de San Hipólito*

Harvey Leroy Johnson:

The Seminario de San Ildefonso also produced the same year a comedy based on St. Hippolytus's life.²¹⁷

Alonso Asenjo la incluye con el número [31].²¹⁸

1595

[35] *Coloquio de los pastores de Sinaloa*

Fernando Horcasitas indica que esta obra se incluye en la *Carta Anua de 1596*. Y que:

²¹¹ MS. *Carta Anua* de 1594, AIAH, Papeles Jesuitas, MSS. Ant II (31). f. 3v. y Alegre, *Historia de la Compañía*, ¿1896? I, 274, citados por Gómez Robledo, 1954: 129-130.

²¹² Francisco Zambrano, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, Jus - Tradición, México, 1961, vol. II, pp. 603-604, citado por Quiñones Melgoza, 1982: XXXVIII y 1992: 127.

²¹³ Johnson, 1941: 19-20.

²¹⁴ LAC, XII: 60 y 62.

²¹⁵ Quiñones Melgoza, 1992: 127.

²¹⁶ Alonso Aseno, 2006: xxxvi.

²¹⁷ Johnson, 1941: 20.

²¹⁸ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi.

Curiosamente la comedia fue representada por un grupo de nahuas en una zona remota al corazón del mundo de habla náhuatl, en la Villa de San Felipe de Sinaloa (hoy Sinaloa de Leyva), en el estado del mismo nombre, en la Sierra Madre Occidental al norte de Culiacán. Que los actores no eran gente local queda comprobado en la descripción de la pieza, ya que se nos dice que participaron 'mexicanos y naturales'. Ahora bien, estos 'mexicanos' podrían haber sido tlaxcaltecas, tetzcocanos, tenochcas o, posiblemente, gente de Jalisco o de alguna otra parte del noroeste de la Nueva España.

Para celebrar la Pascua de Navidad, avisaron a los pueblos comarcanos que todos se presentasen en la Villa de Sinaloa, y así lo hicieron con grande concurso y era espectáculo de harta devoción, ver junta la gente de veintitres (sic) pueblos y de lugares bien diferentes. Estuvieron la noche de Pascua, oyendo los maitines, y a la mañana se les hizo una plática en lengua sinaloa que es la más universal. También hubo una danza de pastores y un mitote o baile de los indios mexicanos y naturales... Los cantores mexicanos lo trabajaron muy bien, porque demás de oficiar toda la Pascua las misas a canto de órgano, representaron un coloquio en su lengua y de su propia invención, vestidos como ángeles, y entre otros villancicos y motetes que cantaron fue uno de lengua mexicana, y otro en ocorori. Hubo también buena música de instrumentos con flautas, chirimías y trompetas en que los mexicanos salen de ordinario muy diestros (*Carta Anua de 1596*, en Cuevas, 1946, II: 413).²¹⁹

La obra también es mencionada, y ubicada en 1595, por Johnson.²²⁰

Alonso Asenjo opina sobre esta representación: "En la Navidad de 1595, indígenas de la misión de la villa de San Felipe de Sinaloa representan una 'comedia' en su lengua, en medio de otras manifestaciones festivas. La *Annua* respectiva se fija en los coros, canciones y músicas con diversos instrumentos (Johnson, 20). Pero parece que no debe consignarse en este catálogo por no tener visos de ser 'teatro de colegio', aunque lo fuera de jesuitas."²²¹ En el presente apéndice de "Representaciones jesuíticas" la incluyo por ser una representación teatral a cargo de la orden aunque pudiera no ser teatro de colegio.

1596

[36] *Coloquio de la buena educación...* (algunos investigadores ubican esta representación en 1595).

Gómez Robledo:

²¹⁹ Horcasitas, 1974: 247-248.

²²⁰ Johnson, 1941: 20.

²²¹ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi, nota 50.

Cuando en 1595 el Virrey D. Gaspar de Zúñiga y Acevedo fue a S. Pedro y S. Pablo, se le agasajó con un coloquio también el latín:

... por ser la primera vez [dice un testigo] que el Virrey visitaba nuestros estudios, se le dió más larga cuenta dellos mostrando en un colloquio latino de metro muy escogido la grande importancia de la buena educación de la juventud y de los daños que de la falta della se siguen, ... mandó [el Virrey] que le fuesen a ver todos al día siguiente, y assí fueron con el auctor del coloquio que fue nuestro maestro de rethórica, y recibiólos con tanta humanidad y regalo que no pudieron esperar más de sus mismos padres... los despidió mandándoles dar de merendar...²²²

José Rojas Garcidueñas:

Al año siguiente, 1595, muy recién llegado el nuevo virrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo conde de Monterrey, quiso asistir al inicio general de los cursos del colegio de San Pedro y San Pablo, como muestra del afecto que a los jesuitas tenía, y con este motivo se organizó una fiesta y se le recibió con un coloquio en latín, terminado el cual, doce estudiantes le presentaron sendos carteles con los diferentes blasones de la casa del virrey, aplicándolos en versos castellanos a sus virtudes e ingenio y alto cargo que ejercía.²²³

Alonso Asenjo la incluye con el número [32] y señala:

18 de octubre de 1595 (según Garcidueñas, 109) o de 1596 (según Johnson, Osorio y Quiñones Melgoza): de nuevo el P. Llanos, en presencia del virrey D Gaspar de Zúñiga y Acevedo, mecenas de la Compañía, señaló el inicio del curso:

con un coloquio de varios metros latinos, dando a conocer toda la utilidad que resultaba al público de la instrucción de la juventud y el paternal empeño de S.E. en este importante asunto. Después de esto, doce de los mejores estudiantes, ricamente vestidos, le presentaron otros tantos carteles con varias empresas y geroglíficos alusivos a las armas de su nobleza, aplicándolos en verso castellano al lustroso empleo que ejercía... (Alegre, I, 311-312).

En la versión de la *Annua* correspondiente, también se habla del 'coloquio', en cuya ocasión:

²²² MS. *Carta annua* de 1595, AIAH, Papeles Jesuítas, MSS. Ant. II, (31), f. 4. Citado por Gómez Robledo, 1954: 130.

²²³ Rojas Garcidueñas, 1973: 109.

datum Drama peregrinum, in quo commento et eleganti im primis latino carmine ratio educandi iuventutis exponebatur. (...) Dedit plausum humanissimus Prorex et Regii senatores, qui, cum nobilitate [sic] flore et Religiosorum ordinum amplissimo coetu interfuerant, actoribus vero relata gratia ab ipso Prorege, qui mire captus eorum in recitando venustate... (Johnson, 21).²²⁴

La entrada oficial del virrey a la Ciudad de México se celebró el 5 de noviembre de 1595. Sabemos que ordinariamente el "inicio" de los cursos era el 18 de octubre. Si la visita del virrey al colegio fue en 1595, es probable que no se tratara de una representación con motivo del "inicio" de los cursos, como declara Rojas Garcidueñas, o que bien, si lo fuera, esta representación con motivo de la apertura de los cursos se hubiera hecho más tarde de lo acostumbrado.

Sobre este asunto Quiñones Melgoza indica

... porque al *inicio* [*initium*=pieza oratoria de apertura de cursos] general de los estudios [18 de octubre] de este año [1596] se halló presente el virrey [D. Gaspar Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey] y toda la audiencia, las religiones y gran parte del cabildo eclesiástico, y claustro de la universidad. Y por ser la primera vez que el virrey visitaba nuestros estudios, se le dio más larga cuenta de ellos, mostrando en un coloquio latino, de metro muy escogido, la grande importancia de la buena educación de la juventud, y los daños que de la falta se siguen. Al cabo, se le ofrecieron hasta una docena de papeles bien pintados, con varias empresas y jeroglíficos, en que se declaraban sus armas, aplicando la significación de ellas a la obligación de su persona y cargo. Quedó muy agradecido a la Compañía, y tan aficionado a los estudiantes que recitaron, que mandó que lo fuesen todos a ver el día siguiente. Y así fueron con el autor del coloquio, que fue nuestro maestro de retórica. Y recibiólos con tanta humanidad y regalo, que no pudieran esperar más de sus mismos padres. Encerróse con ellos por muy gran rato, y confirió muy por menudo con el padre los papeles que el día antes le habían presentado, y habiéndose informado, en particular, del linaje y estudios de cada uno de los niños, los despidió mandándoles dar de merendar con nuevas muestras de gozo y agradecimiento.²²⁵

La cita del texto anterior, según señala Quiñones Melgoza proviene de "'Carta Anua de la Provincia de México... 1 de marzo de 1597', en Zubillaga, *op. cit.*, VI, p. 189 (yo puse cursivas). Cf. también a Gómez Robledo, *op. cit.*, p. 130, donde por error, trae *Anua Carta de 1595*; Alegre, *op. cit.*, pp. 457-458; Zambrano, *op. cit.*, II, p. 632 (párrafo 4), donde por error pone *Anua de 1596*."²²⁶

²²⁴ Alonso Asenjo, 2006: xxxvi-xxxvii.

²²⁵ Quiñones Melgoza, 1982: XXXVIII-XXXIX.

²²⁶ Quiñones Melgoza, 1982: XXXIX.

Quiñones Melgoza atribuye con seguridad esta obra a Bernardino de Llanos y añade:

18 de octubre de 1596 *Coloquio latino*

La obra anda extraviada o está definitivamente perdida. Es la que en el 'Catálogo del teatro jesuítico en latín...' (segundo capítulo) quedó bajo el número 8. Cité allí la 'Carta Anua de la provincia de México... 1 de marzo de 1597', donde se dice que el autor del *Coloquio* fue el maestro de retórica. Éste es Bernardino de Llanos, según lo confirma el 'Tercer catálogo de la Provincia de México del año 1596' [en nota a pie de página: 'Cf. 'Tercer catálogo de la Provincia de México del año 1596', en Zubillaga, *op. cit.*, VI, p. 164.']. No tengo duda en la fecha, aunque Xavier Gómez Robledo la haya adelantado a 1595, pues el conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, entró en la capital azteca el 5 de noviembre de 1595, cuando ya había pasado la inauguración (18 de octubre) del curso 1595-1596. Asistió, pues, a la de 1596-1597, en la cual se representó el *Coloquio*.²²⁷

1597

[37] *Drama en honor de Santa Catalina*

Quiñones Melgoza:

Se representó por aquellos [estudiantes del Colegio de México] un hermosísimo drama de Santa Catarina mártir [su fecha suele celebrarse el 25 de noviembre], bajo cuyo patrocinio se habían colocado los filósofos [estudiantes de filosofía], en él cual *con canto latino y español*, por sutiles inventos de sus ingenios, se celebraron las insignias de la santísima mártir, es decir la rueda, la espada y la diadema; esto se ejecutó con tan grande belleza de los actores y con el esplendor y el aparato del teatro que la Audiencia Real fue cautivada, por lo que lo ensalzó con muchas loas; al fin, por último, se dieron premios de grande suma a aquellos que con más feliz ingenio declamaron sobre la misma materia." (Alegre, *op. cit.*, II, p. 485, copia parcialmente del original latino del Anua 1597a, y dice: 'Datum est ab illis pulcherrimum drama divae Catharinae martyris, sub cuius patrocinio phylosophi latuerant, in quo latino et hispano carmine subtilibus ingeniorum inventis insignia sanctissimae Martyris, rota scilicet, ensis et diadema celebrabantur, quae tanta cum actorum venustate, theatri splendore et apparatu, peracta sunt, ut regius senatus habuerit, quod multis laudibus extolleret; postremo tandem donata sunt praemia magni sumptus his qui feliciori ingenio de eadem materia cecinerunt.'").²²⁸

²²⁷ Quiñones Melgoza, 1982: LXI-LXII.

²²⁸ Quiñones Melgoza, 1982: XXXIX-XL. También entre otros: Johnson, 1941: 22 y Gómez Robledo, 1954: 130.

Alonso Asenjo la incluye con el número [35].²²⁹

[38] *Pieza panegírica en alabanza de San Jacinto en las fiestas en México por la canonización de San Jacinto*

Francisco Xavier Alegre:

El siguiente viernes, sexto día de la octava, que celebró el cabildo de la santa iglesia catedral, y asistió después a la mesa, tuvieron aquellos religiosos Padres la benignidad de oír a uno de nuestros Hermanos teólogos que, en tiempo del refectorio, recitó con grande aplauso de los oyentes una oración latina en alabanza del glorioso San Jacinto.

La misma tarde, tres colegiales del seminario representaron al mismo asunto, sobre un teatro majestuoso que se había erigido en la misma iglesia, una pieza panegírica, repartida en tres cantos, de poesía española, cuyos intervalos ocupaba la música; obra en que el ilustre cabildo quiso mostrar, no menos el aprecio que hacía de la esclarecida Religión de Santo Domingo, que de la confianza y alto concepto que formaba de nuestros estudiantes, a quienes quiso que se encomendase el desempeño de aquella lucidísima función.²³⁰

Decorme, reproduce casi al pie de la letra el texto de Alegre.²³¹

La canonización de San Jacinto tuvo lugar en 16 de abril de 1594, pero las fiestas en México se celebraron en 1597. Gómez Robledo no menciona la representación sólo el "[...] derroche de poesía y pintura de parte de los alumnos de San Pedro y San Pablo."²³² Burrus declara que "No se sabe en qué días se hicieron estas solemnidades; la fiesta del Santo se conmemoraba el 16 de agosto [...]"²³³. Las Actas de Cabildo ofrecen la siguiente información:

La orden de Santo Domingo pidió a la Ciudad que haga las fiestas acostumbradas en honor de San Jacinto. Se acuerda que para el domingo de la procesión se hagan arcos y tabladros con banderas y trompetas por las calles por donde ha de pasar dicha procesión, y que esa misma tarde haya sortija en la plaza de Santo Domingo. Se acuerda que el lunes haya toros y carrera y el martes toros y escaramuza, el miércoles toros y juego de cañas y el viernes de sábado (sic) toros también. El alcalde Rodrigo de Zárate, ofreció mantener la sortija. Se decidió gastar 700 pesos para las

²²⁹ Alonso Asenjo, 2006: xxxvii.

²³⁰ Alegre, 1958: II, 2.

²³¹ Decorme, 1941: I, 288.

²³² Alegre, 1958: II, 1-3 y Gómez Robledo, 1954: 132.

²³³ Alegre, 1958: I, 1, n. 3.

fiestas y se espera la confirmación del virrey. El virrey confirmó los gastos el 22 de marzo.²³⁴

Se comisiona a Guillén Brondat y a Pedro Núñez para que vean al virrey para lo referente a las fiestas de San Jacinto.²³⁵

Se acuerda librar 100 pesos a los frailes para la pólvora que se usará en las fiestas de San Jacinto.²³⁶

Se ordena que el corregidor, el alguacil mayor y Jerónimo López, vayan a la plazuela de Santo Domingo a señalar los puestos donde se han de hacer las fiestas y el lugar donde se ha de hacer el tablado.²³⁷

Se ordenó que se cobre al convento de Santo Domingo lo que se le prestó del arco y lo demás. Que se le cobre la madera que se le prestó para las fiestas de San Jacinto.²³⁸

Tomando en cuenta estos datos, es posible que la fiesta por San Jacinto tuviera lugar entre el 21 de abril y el 16 de mayo de 1597.

Alonso Asenjo ubica la representación de esta pieza el:

17 de agosto de 1597, en el marco de los festejos organizados por los dominicos para celebrar la canonización (en 1594) de San Jacinto (Osorio, 1979, 88s), cuatro estudiantes de los jesuitas representaron en la iglesia del Colegio Máximo un diálogo en verso como parabién al nuevo santo y a su orden.²³⁹

Sin embargo, como se ha dicho más arriba, Burrus señala que se ignoran las fechas de las festividades en México, aunque las Actas del Cabildo de 1597, citadas, quizá ayuden a ubicar la fecha de estas fiestas. El texto de Alonso Asenjo se apoya en Osorio en relación con la fecha de representación que propone. En los textos fuente no es claro el sitio de la representación.

[39] *Coloquio*

Alonso Asenjo incluye esta obra con el número [33]:

23 de enero de 1597: el Colegio de San Ildefonso celebra a su patrono en su fiesta con un 'coloquio muy apacible' (Osorio, 1979, 88).²⁴⁰

²³⁴ Acta del 6 de marzo de 1597 (GAC, 1970: [5783] 848).

²³⁵ Acta del 13 de marzo de 1597 (GAC, 1970: [5784] 849).

²³⁶ Acta del 25 de marzo de 1597 (GAC, 1970: [5787] 849).

²³⁷ Acta del 21 de abril de 1597 (GAC, 1970: [5791] 850).

²³⁸ Acta del 16 de mayo de 1597 (GAC, 1970: [5798] 852-853).

²³⁹ Alonso Asenjo, 2006. xxxvii.

²⁴⁰ Alonso Asenjo, 2006: xxxvii.

1600

[40 y 41] *Dos representaciones [distintas] con motivo de la conclusión del templo del Espíritu Santo en Puebla de los Ángeles y la colocación de reliquias*

Andrés Pérez de Rivas:

El jueves se eligió para la colocación de la Imagen de Nuestra Señora del Niño dormido, *que se puso en el colateral de la Epistola: estando cubierto hasta aquel día: en el qual antes de comenzar el coro a officiar la Missa, dos Angeles adereçados curiosa y costosamente, puestos a los dos cantos del retablo fueron corriendo las cortinas, como lo pedia la musica, y mostrando al Pueblo la imagen que descubrían ganaron la atencion de todos por la hermosura y belleza, que mostraba la Reyna del Cielo en su Pintura. Acabada la Missa se comenzó vna representacion, que para este tiempo estaba apercebida, que por ser tan a proposito de la fiesta, acompañada de muy ordenadas danças y suauidad de Musica, fue de muy particular gusto a los oyentes... El lunes en la tarde se dieron los premios, que fueron 15 piezas de plata costosa y bien labradas, sin cantidad de christales, y Agnus guarnecidos. Acompañose el dar de estos premios, con vna curiosa y breue representacion, y vna ingeniosa dança, y unas declamaciones, que hicieron dos colegiales de S. Geronimo siendo vno de ellos tambien el Juez...*²⁴¹

Francisco Javier Alegre:

Ilustró también los principios de este año, la ruidosa función con que se dedicó la iglesia del Espíritu Santo, en la Puebla de los Ángeles. El Excelentísimo señor D. Diego Romano, pasó el santísimo Sacramento, de la vieja a la nueva iglesia. Los señores de uno y otro cabildo, con certámenes, con juegos públicos de caña y de sortija, con representaciones, con danzas, para que propusieron ricos premios; las Religiones y toda la ciudad, con repiques, colgaduras, música, y todo género de regocijos, quisieron mostrar su benevolencia, y entrar a la parte de nuestro júbilo. Todo lo merecía el nuevo templo, por entonces uno de los mejores, y, quizá, el más hermoso de toda la América. De nueve días en que se celebró la solemnidad, fueron los más plausibles: domingo *infra octavam* de la Epifanía, en que se colocó el Divinísimo; jueves, en que se dedicó el altar de nuestra Señora, con una devotísima imagen; y domingo siguiente, en que, después de una vistosísima procesión, se colocaron las santas reliquias, que, para esta casa, había traído de Roma el P. doctor Pedro de Morales. No entramos en una circunstanciada descripción de este edificio, por estar, cuando esto escribimos, ya por los suelos, para dar lugar a otro de más galana

²⁴¹ "Pérez de Rivas, *op. cit.*, (from copy in the Newberry Library), I, lib. iv, ch. 5." Citado por Johnson, 1941: 22-23.

arquitectura. Había costado el antiguo, 80.000 pesos; y el retablo mayor, 14.000.²⁴²

Alonso Asenjo las incluye con el número [37] y [38].²⁴³ Sobre la [38] dice:

También el lunes de esa octava celebrativa (13 de enero), en la tarde, se dieron los premios, a los que acompañó una 'curiosa y breve representación, y vna ingeniosa dança y vnas declamaciones que hicieron los colegiales de San Gerónimo' (Pérez de Rivas, I, IV, 5; Johnson, 22s).²⁴⁴

Sin año exacto. Entre 1597 y 1600

[1] ¿1598? ¿*Drama*?

"Análogas funciones hubo en el colegio, posteriormente, para festejar a los ilustrísimos señores don fray Ignacio de Santibañez, primer obispo de Filipinas y a don Bartolomé Lobo Guerrero, inquisidor mayor de México electo arzobispo de la Nueva Granada."²⁴⁵ Johnson señala: "The following year [acaba de mencionar el año de 1597] the school welcomed with the customary literary exercises -a comedy, etc.- the visit of Fray Ignacio de Santibañez, first archbishop of the Philippines, and Don Bartolomé Lobo Guerrero, chief inquisitor of Mexico and recently chosen archbishop (1598) of New Granada."²⁴⁶

Alonso Asenjo la ubica en 1598, cita a Rojas Garcidueñas quien no señala año, a Johnson, y a "Alegre, I, 312". Alonso Asenjo, número [36].²⁴⁷

Entre 1600 y 1602

[2] *Coloquio*

Representación ofrecida a Juan Luis de Rivera y su esposa en agradecimiento por su ayuda para la construcción de la Casa Profesa y la iglesia de la Compañía en la Ciudad de México.

Por mostrarle el debido Agradecimiento el dia que se le ofreció candela, aviendosele dado con solemnidad y aplauso de todos los ciudadanos a la tarde le representaron los estudiantes de *nuestras* escuelas y los del seminario de San Ildefonso un discreto y agudo coloquio en action de *gracias* de los beneficios *que* a la *compañia* avia hecho *conque* el quedo mas aficionado y los demas ciudadanos satisfechos de la gratitud de la

²⁴² Alegre, 1958: 59. También en Palomera, 1999: 87-88.

²⁴³ Alonso Asenjo, 2006: xxxvii.

²⁴⁴ Alonso asenjo, 2006: xxxvii.

²⁴⁵ Rojas Garcidueñas, 1973: 110.

²⁴⁶ Johnson, 1941: 22, cita a "Alegre, *op. cit.*, I, 312".

²⁴⁷ Alonso Asenjo, 2006: xxxvii.

compañía para con sus benefactores y esto se hizo con nuestro fundador por orden de *Vuestra Paternidad* por ser la primera vez.²⁴⁸

Alonso Asenjo la incluye con el número [39].²⁴⁹

[3] *Representación* [dos funciones]

Representación en español a cargo de los estudiantes indígenas del colegio de San Gregorio en las fiestas de Corpus Christi.

Hicieron este año estos niños una representacion en la solemnidad de el sanctissimo sacramento qual se pudiera pedir a los muy versados de nuestros estudiantes españoles tan fuera de toda estimacion de que pudieran recitar *nuestro* lenguaje *que* no se podia persuadir a que fuessen indios *en* la pronunciacion española *porque* no solo *en* el lenguaje natural sino *en* el castellano era la pronunciacion tan buena, la accion y bivesa *en* el recitar tan afectuosa y la suavidad en la musica *que* assi de los mesmos recitantes como del coro de los mesmos naturales *que* respondia tan acorde y conforme en una y otra lengua, *que* movieron a suspencion al auditorio *que* fue copioso no solo de indios mas tambien de españoles los quales estban admirados de ver lo que nunca pensaron hablar los niños que les hazian llorar y cantar tam bien que los tenian suspensos y fue tanto lo que gustaron que hizieron instancia *para* que se tornase a recitar otro dia, como se hizo con gran concurso y aplauso de los oyentes.²⁵⁰

Alonso Asenjo la incluye con el número [40].²⁵¹

²⁴⁸ *Litterae annuae* (México, 1600-1602), fol. 262v., Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection. Citado por Johnson, 1941: 23.

²⁴⁹ Alonso Asenjo, 2006: xxxvii.

²⁵⁰ *Litterae annuae* (México, 1600-1602), fol. 275r., Archive No. Mex. 14, in Bolton Collection. Citado por Johnson, 1941: 23-24.

²⁵¹ Alonso Asenjo, 2006: xxxviii.

Apéndice 12. Textos jesuitas publicados:

1. Anónimo: *Tragedia del triunfo de los santos*

[1] Morales 1579: *Carta del Padre Pedro de Morales*, Antonio Ricardo, México, 1579.

[2] Johnson 1941: Harvey L. Johnson, *An edition of "Triunfo de los santos" with a Consideration of Jesuit Plays in Mexico Before 1650*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1941.

[3] Rojas Garcidueñas 1976: Rojas Garcidueñas, José y José Juan Arrom (ed. y pról.) *Tres piezas teatrales del virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, xviii + 381 pp. (Incluye: *Tragedia del triunfo de los santos*, *Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala*, *Comedia de San Francisco de Borja*).

[4] Cortés 1989: Anónimo, *Tragedia del triunfo de los santos*, ed. de Jaime Cortés, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.

[5] Quiñones 1992: José Quiñones Melgoza (ed.) "Triunfo de los santos", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 37-74.

[6] Mariscal Hay 2000: Beatriz Mariscal Hay (ed.) *Carta del Padre Pedro de Morales*, El Colegio de México, México, 2000 (Biblioteca Novohispana, V).

2. Cigorondo: *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*

[1] Cigorondo 1979: Juan de Cigorondo, "Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús" en Othón Arroniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979 (Letras Mexicanas del XVI al XVII. Textos y Estudios), pp. 189-238.

[2] Cigorondo 1992: Juan de Cigorondo, "Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús" en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, ed. de José Quiñones Melgoza, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp.- 97-114.

3. Cigorondo: *Encomio quinto*

[1] Cigorondo 1993: Juan de Cigorondo, *Encomio quinto*, Humberto Maldonado (ed.) *Literatura Mexicana*, IV, 1 (1993) pp. 181-194.

4. ¿Cigorondo?: *Juego entre cuatro niños*

[1] Frenk 1994: Margit Frenk, "El *Juego entre cuatro niños* ¿de Juan de Cigorondo?", *Literatura Mexicana*, 5 (1994) pp. 529-554.

5. Cigorondo: *Comedia a la gloriosa Magdalena*

- [1] Arteaga Martínez 1998: Alejandro Arteaga Martínez, "*Comedia a la gloriosa Magdalena*" de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). Edición y estudio, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, (tesis de licenciatura) <http://club.telepolis.com/aarteaga/Cigoro/Trofeo01.htm>. Página consultada en 2004.

6. ¿Cigorondo? *Coloquio al Santísimo Sacramento en metáfora de grado de Doctor*

- [1] Alonso Asenjo s/a: Julio Alonso Asenjo, *Dos coloquios sacramentales y un vejamen del "Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo"*. Estudio y edición, <http://parneseo.uv.es./Ars/teatresco/textos/2ColSSmo.htm>. Página consultada en 2004.

7. ¿Cigorondo? *Coloquio al Santísimo Sacramento*

- [1] Alonso Asenjo s/a: Julio Alonso Asenjo, *Dos coloquios sacramentales y un vejamen del "Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo"*. Estudio y edición, <http://parneseo.uv.es./Ars/teatresco/textos/2ColSSmo.htm>. Página consultada en 2004.

8. Cigorondo: *Tragedia intitulada Oçio*

- [1] Alonso Asenjo 2006: Julio Alonso Asenjo (ed.), "*Tragedia intitulada Oçio*" de Juan Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI, El Colegio de México, México, 2006 (Biblioteca Novohispana, VI).

9. Llanos: *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el colegio de San Ildefonso*

- [1] Llanos 1975: Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el colegio de San Ildefonso. (Siglo XVI)*, intr., paleografía, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 2).

- [2] Quiñones 1992: José Quiñones Melgoza (ed.) Bernardino de Llanos, "Diálogo para la visita del padre Antonio de Mendoza, representado en el Colegio de San Ildefonso", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 75-85.

10. Llanos. *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de san Ildefonso*

- [1] Llanos 1982: Bernardino de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de san Ildefonso (siglo XVI), y otros poemas inéditos*, intr., paleografía, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza) Universidad Nacional

Autónoma de México, México, 1982 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 15).

- [2] Quiñones 1992: José Quiñones Melgoza (ed.) Bernardino de Llanos, "Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de san Ildefonso", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 87-95.

Obra Citada

Acosta 2003: José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. de José Alcina Franch, Dastin, Madrid, 2003. (Esta edición sigue la de Edmundo O'Gorman a Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1940).

Acuña 1975: René Acuña, *Introducción al estudio del "Rabinal Achi"*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1975.

Acuña 1978: René Acuña, *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, (Cuadernos, 15).

Acuña 1982: René Acuña, *Rabinal Aci apu Oljantaj: Dramska prikazanja naroda maja i inka*, trad. de Ljubomir Ristanovic, Bagdala, Krusevac, 1982.

Aguirre Carrasco 2002: Enrique Aguirre Carrasco (transcripción paleográfica) *Testimonio del patronazgo y testamento de Don Melchor de Covarrubias*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002.

Aiton 1967: Arthur Scott Aiton, *Antonio de Mendoza, First Viceroy of New Spain*, Russell & Russell, New York, 1967 (1a. ed. 1927).

Albores Zárate 1998: Beatriz Albores Zárate, *El tejido de tule en la zona lacustre del Valle de Toluca*, El Colegio Mexiquense, Zinacantepec, 1998 (Documentos de Investigación, 23).

Alborg 1979: Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, 2a. ed., Editorial Gredos, Madrid, 1974.

Alcalá y Mendiola 1997: Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, estudio introductorio de Ramón Sánchez Flores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1997 (1a. ed. 1992).

Alciato 1993: Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1993.

Alegre 1841: Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión*, tomo I, ed. de Carlos María de Bustamante, Imprenta de J. M. Lara, México, 1841.

Alegre 1940: [Francisco] Javier Alegre, *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España*, tomo I, ed. de J. Jijón y Caamaño, [Porrúa], México, 1940.

Alegre 1958: Francisco Javier Alegre S. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España. Tomo II. Libros 4-6 (años 1597-1639)*, ed. de Ernest J. Burrus S. J. y Félix Zubillaga S. J., Institutum Historicum S. J., Roma, 1958.

Alín 1991: José María Alín (ed.) *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991.

Allegri 1988: Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma - Bari, 1988.

Allo Manero 1996: Adita Allo Manero, "Introducción", Cesare Ripa, *Iconología*, Akal, Madrid, 1996, I t., pp. 7-37.

Allo Manero 2003: María Adelaida Allo Manero, "Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión", María Luisa Lobato y

- Bernardo J. García García (coords.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003, pp. 117-135.
- Alonso 1940: Amado Alonso, "Biografía de Fernán González de Eslava", *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940) pp. 213-321.
- Alonso Asenjo 1999: Julio Alonso Asenjo, "Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuítico del Siglo de Oro: 1993-1997", *Diablotexto*, 4/5 (1997/1998) pp. 417-445.
- Alonso Asenjo 2000: Julio Alonso Ajenjo, "Dos coloquios sacramentales y un vejamen del 'Cartapacio curioso del P. Juan de Cigorondo'. Estudio y edición, *Revista electrónica TeatrEsco, revista del antiguo teatro escolar hispánico*, 0 (2003-04) <http://parneseo.uv.es./Ars/teatresco/textos/2ColSSmo.htm>
- Alonso Asenjo 2006: Julio Alonso Asenjo (ed.), "Estudio introductorio", "'*Tragedia intitulada Oçio' de Juan Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI*, El Colegio de México, México, 2006, pp. xvii-clvii (Biblioteca Novohispana, VI).
- Alva Ixtlixóchitl 1977: Fernando de Alva Ixtlixóchitl, *Obras históricas*, ed., estudio introductorio y apéndice documental de Edmundo O'Gorman, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 2 vols.
- Álvarez Pellitero 1990: Ana María Álvarez Pellitero (ed.) *Teatro medieval*, Espasa Calpe, Madrid, 1990 (Colección Austral, 157).
- Amorós y Díez Borque 1999: Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.) *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999.

Andrews 1993: Richard Andrews, *Scripts and Scenarios. The performance of comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Aracil Varón 1994: Beatriz Aracil Varón, "Teatro e ideología en el siglo XVI novohispano: *La conquista de Jerusalén*", Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.), *El teatro mexicano visto desde Europa (Actes des Premières Journées Internationales sur le Théâtre Mexican en France, Université de Perpignan, 14 al 16 de junio de 1993)*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 1994, pp. 37-54.

Aracil Varón 1996: Beatriz Aracil Varón, "Teatro y aculturación: una experiencia didáctica sobre el teatro evangelizador mexicano", Concepción Reverte y César Oliva (coord.), *Pedagogía Teatral. Conceptos y métodos (Actas del I Congreso Iberoamericano de Teatro, Cádiz, 27-29 de octubre de 1994)*, Festival Iberoamericano de Teatro - Universidad de Cádiz, Cádiz, 1996, pp. 423-431.

Aracil Varón 1998a: Beatriz Aracil Varón, "Festejos jesuitas y hegemonía socio-cultural en México. (1578)", Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.) *Teatro, Público, Sociedad (III Colloque International sur le Théâtre. Perpignan, 10-12 de octubre de 1996)*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 1998, pp. 276-286.

Aracil Varón 1998b: Beatriz Aracil Varón, "Una aproximación al teatro colonial indígena sobre la conquista: los casos de Tlaxcala, Quesaltenango y Potosí", *América y el teatro español del Siglo de Oro (II Congreso Iberoamericano de Teatro. Cádiz, 23-26 de octubre de 1996)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1998, pp. 37-45.

Aracil Varón 1999a: María Beatriz Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España*, Bulzoni Editore, Roma, 1999.

- Aracil Varón 1999b: Beatriz Aracil Varón, "Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: "La destrucción de Jerusalén", *Anales de Literatura Española*, 13 (1999) pp. 29-40.
- Aracil Varón 2000a: Beatriz Aracil Varón, "Indígenas 'pre cristianos' en una obra de teatro evangelizador del siglo XVI", María Sten (cord.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en México en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 307-315.
- Aracil Varón 2000b: Beatriz Aracil Varón, "El teatro evangelizador desde la perspectiva bibliográfica", María Sten (cord.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en México en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 365-371.
- Aracil Varón 2000c: Beatriz Aracil Varón, "Relación alfabética de piezas teatrales conservadas que pueden vincularse a la actividad misionera del siglo XVI", María Sten (cord.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en México en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 401-404.
- Aracil Varón 2000d: Beatriz Aracil Varón, "Relación cronológica de representaciones teatrales organizadas por misioneros en Nueva España durante el siglo XVI", María Sten (cord.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en México en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 405-406.
- Aracil Varón 2001: Beatriz Aracil Varón, "Teatro de evangelización en la Nueva España: la puesta en escena", *Tramoya*, núm. 66 (2001) pp. 46-76. [Se trata del "Capítulo V" de Aracil Varón 1999a con mínimas variantes.]

- Aracil Varón 2004: Beatriz Aracil Varón, "El Juicio Final como paradigma del teatro evangelizador novohispano", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*. 6. *Teatro Colonial y América Latina*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, pp.181-201.
- Arce Mathew 1976: Robert Arce Mathew, *A reappraisal of the evolution of the auto sacramental; with a special reference to the Coloquios Sacramentales of Fernán González de Eslava*, (tesis) University of California, Santa Barbara, 1976.
- Arellano 1996: Alfonso Arellano, *La casa del deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- Arrom 1953-1954: José Juan Arrom, "Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII (Canción a la vista de un desengaño, por Matías Bocanegra)", *Revista Iberoamericana*, 37 (1953-1954) pp. 79-103.
- Arrom 1956: José Juan Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956.
- Arróniz 1977: Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Arróniz 1979: Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979 (Letras mexicanas del XVI al XVIII. Textos y estudios).
- Arróniz 1996: Othón Arróniz, "Teatro misionero del siglo XVI", Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.) *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Volumen 1: las literaturas amerindias de México y la literatura en español*

- del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México - Siglo XXI Editores, México, 1996, pp. 388-415.
- Arróniz 1998: Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y estudio de Othón Arróniz Báez con la colaboración de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Arteaga Martínez 1998: Alejandro Arteaga Martínez, "*Comedia a la gloriosa Magdalena*" de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). *Edición y estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, (tesis de licenciatura) <http://club.telepolis.com/aarteaga/Cigoro/Trofeo01.htm>. Página consultada en 2004.
- Astey 1992: Luis Astey V., *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, El Colegio de México - Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología - Instituto Tecnológico Autónomo de México, México, 1992.
- Astey 2001: Luis Astey V. (ed.) *Ludus de Antichristo. Drama del Anticristo*, El Colegio de México, México, 2001.
- Astráin 1902: Antonio Astráin, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, 7 vols., Madrid, Editoriales Ribadeneira y Razón y Fe, 1902. Vol IV, p. 400.
- Azar 1992: Héctor Azar (ed.) *Teatros de México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1992.
- Azar 1993: Héctor Azar "Del espacio vital como espacio teatral", Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la Ciudad de México, siglos XVI - XVIII*, Centro Nacional de

- Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993.
- Ballantine Irving 1985: Thomas Ballantine Irving, "Warrior of Rabinal. The Ballet of the Sacred Drum (with Ballet Music)", *The Maya's Own Words, part III*, Labyrinthos, Culver City, pp. 79-96.
- Bandera de México* 1996: *Bandera de México*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1996 (1a. reimpr. de la 2a. ed. 1986).
- Barrio Lorenzot 1920: Francisco del Barrio Lorenzot, *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, introducción y al cuidado de Genaro Estrada, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo - Secretaria de Gobernación - Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920.
- Barthes 1975: Roland Barthes, *Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1975.
- Baudissone 1944: Luis Baudissone, *Rabinal Achi*, Nova, Buenos Aires, 1944.
- Bartra 1997: Roger Bartra, *El salvaje artificial*, Coordinación de Difusión Cultural - Universidad Nacional Autónoma de México - Ediciones Era, México, 1997.
- Bartra 1998: Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Coordinación de Difusión Cultural - Universidad Nacional Autónoma de México - Ediciones Era, México, 1998 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1992).
- Baudot 1979: Georges Baudot, *Las letras precolombinas*, pref. de Jacques Soustelle, Siglo XXI, México, 1979.

- Bernard y Gruzinski 1996: Carmen Bernard y Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1996).
- Benítez 1946: José R. Benitez, *El traje y el adorno en México. 1500-1910*, Imprenta Universitaria, Guadalajara, 1946.
- Bleiberg 1969: Germán Bleiberg (ed.) *Antología de la literatura española. 1. Siglo XI al XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Bobes Naves 1997: María del Carmen Bobes Naves (compilación de textos e introducción general) *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997.
- Borrego Gutiérrez 2003: Esther Borrego Gutiérrez, "Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana", María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003, pp. 79-115.
- Borromeo 1985: Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, intr., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.
- Boturini Benaduci 1986: Lorenzo Boturini Benaduci, *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*, 2a. ed., estudio preliminar de Miguel León-Portilla, Porrúa, México, 1986 (Sepan Cuantos, 278).
- Brasseur de Boubourg 1862: Etienne Brasseur de Boubourg "Essai sur la poésie et la musique, sur la dance et l'art dramatique des anciennes population mexicaines et guatemaltèques" y "Rabinal Achí", drame indigène avec sa musique originale,

- texte quiché et traduction française en regard", *Grammaire de la langue Quiché*, Arthus Bertrand, París, 1862, 2de partié, pp. 5 -23 y 24 -129.
- Bravo Arriaga 2002: Dolores Bravo Arriaga, "Festejos, celebraciones y certámenes", Raquel Chang-Rodríguez (coord.) *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. II. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Siglo XXI Editores - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 85-111.
- Bravo Arriaga 2004: Dolores Bravo Arriaga, "Pedro Moya de Contreras: personaje histórico y protagonista teatral en un ritual político-dramático del siglo XVI", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro. 6. Teatro Colonial y América Latina*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, pp. 241-251.
- Bravo Ugarte 1965: José Bravo Ugarte, *Diócesis y Obispos de la Iglesia mexicana (1519-1965)*, Jus, México, 1965.
- Breton 1999: Alain Breton (edición facsimilar del *Manuscrito Pérez* introducido, transcrito, traducido del k'iche' y comentado) *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*, trad. del francés de Jorge Mario Martínez, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México - Guatemala, 1999.
- Brinkmann 1969: Bärbel Brinkmann, *Quellenkritischen untersuchungen zum mexikanischen missionchauspiel, 1532-1732*, Renver, Munich, 1969.
- Burgoa 1934: Francisco de Burgoa, *Palestra historial*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1934.

- Burrus 1957: Ernest J. Burrus, "Two lost mexican books of the sixteenth century", *Hispanic American Historical Review*, 37 (1957) pp. 330-339.
- Caillet-Bois 1940: Julio Caillet-Bois, "Las primeras representaciones teatrales mexicanas", *Revista de Filología Hispánica*, 1, 4 (1940) pp. 376-378.
- Calderón 1988: Francisco R. Calderón, *Historia económica de la Nueva España en tiempo de los Austrias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Carballido 2004: Emilio Carballido, "El teatro prehispánico de México", *Tramoya*, nueva época, 80 (2004) pp. 145-155.
- Cardoza y Aragón 1972: Luis Cardoza y Aragón (trad. y pról.) "*Rabinal Achí*". *El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala con la música indígena*, 2a. ed., Porrúa, México, 1975 (Sepan Cuantos, 219) (1a. ed. en español, Guatemala, 1929-1930; 1a. ed. de Sepan Cuantos: 1972).
- Carlson 1989: Marvin Carlson, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca - London, 1989.
- Carrasco Martínez 2000: Adolfo Carrasco Martínez, *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Ariel, Barcelona, 2000.
- Carrera Stampa 1967: Manuel Carrera Stampa, "El sistema de pesos y medidas colonial", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. XXVI, 1 (1967) pp. 1-37.
- Carreter 1997: Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Castalia, Madrid, 1997 (1a. ed. 1958).

Casas 1967: Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, ed. de Edmundo O'Gorman, 3a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1967, 2 vols. (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1).

Castro 1997: Eva Castro (ed.) *Teatro medieval. 1. Drama litúrgico*, Crítica, Barcelona, 1997 (Páginas de Biblioteca Clásica).

Castro Caridad 1996: Eva Castro Caridad, *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996 (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 193).

Castro Caridad 2003: Eva Castro Caridad, "I.1. El arte escénico en la Edad Media", *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 55-84 (vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro).

Cedulario 1960: *Cedulario de la metrópoli mexicana*, presentación de Baltazar Dromundo y selección y notas de Guadalupe Pérez San Vicente, Departamento del Distrito Federal - Dirección de Acción Social - VIII Feria Mexicana del Libro, México, 1960.

Cervantes de Salazar 1939: Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, notas preliminares de Julio Jiménez Rueda, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 3).

Cervantes de Salazar 1982: Francisco Cervantes de Salazar, "*México en 1554*" y "*Túmulo imperial*", Porrúa, México, 1982 (Sepan Cuantos, 25) (1a. ed. Porrúa, 1963).

- Cervantes de Salazar 1985: Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, pról. de Juan Millares Ostos, Porrúa, México, 1985 (1a. ed., Madrid, 1914).
- Cervantes Saavedra 1991: Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 5a. ed., ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991.
- Cigorondo 1979: Juan de Cigorondo, "Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús", Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, pp. 189-238 (Letras Mexicanas del XVI al XVII. Textos y Estudios).
- Cigorondo 1992: Juan de Cigorondo, "Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, ed. de José Quiñones Melgoza, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp- 97-114.
- Cigorondo 1993: Juan de Cigorondo, "Encomio quinto", Humberto Maldonado (ed.) *Literatura Mexicana*, vol. IV, 1 (1993) pp. 181-194.
- Cigorondo 2006: Juan Cigorondo, "'Tragedia intitulada Oçio' de Juan Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI, El Colegio de México, México, 2006 (Biblioteca Novohispana, VI).
- Ciudad Real 1993. Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 3a. ed., 2 t., estudio, apéndices, glosarios, mapas e índices de Josefina García Q. y Víctor M. Castillo F., Instituto de Investigaciones Históricas - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993 (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 6).

Clavijero 1976: Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, pról. de Mariano Cuevas, 5a. ed., Porrúa, México, 1976 (Sepan cuantos, 29) (1a. ed. en la Colección Sepan Cuantos, 1964).

Códice Aubin 1963: *Historia de la Nación Mexicana (reproducción a todo color del) Códice de 1576 (Codice Aubin)*, ed., introducción, notas, índices, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl por Charles E. Dibble, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1963 (Col. Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España).

Códice Ramírez 1944: *Códice Ramírez. Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España según sus historias, examen de la obra, con un anexo de cronología mexicana por Manuel Orozco y Berra*, Leyenda, México, 1944.

Colección 1872: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 1, Madrid, 1872.

Corbató 1949: Hermenegildo Corbató, *Misterios y autos del teatro misionero en México durante el siglo XVI y sus relaciones con los de Valencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949 (Anales del Centro de Cultura, Anejo 1). También en Sten, 2000: 93-105.

Cortés 1983: Hernán Cortés, *Cartas de relación*, Porrúa, México, 1983 (Sepan Cuantos, 7).

Cortés 1989: Jaime Cortés (pról.) Anónimo, *Tragedia del triunfo de los santos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.

Corvera 1995: Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, ed. y estudio de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

Cossío 2000: José María de Cossío, *El Cossío. 7. La fiesta I*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

Covarrubias 1995: Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camero, Castalia, Madrid, 1995 (1a. ed. Madrid, 1611).

Crónicas... 1995: *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, ed. de Francisco González de Cossío, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 73) (1a. ed. 1957).

Cuadriello 1994: Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Ediciones El Equilibrista - Turner Libros - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 84-113.

Cuevas 1946: Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México: consolidación y actividades de las instituciones fundadoras, 1548-1572*, Editorial Patria, México, 1946, vol. II.

Cuevas 1975: Mariano Cuevas, *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*, 2a. ed., Porrúa, México, 1975.

Cuevas 1976: Mariano Cuevas (pról.) a Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, 5a. ed., Porrúa, México, 1976 (Sepan Cuantos, 29) (1. ed. en la Colección Sepan Cuantos, 1964).

Cuevas 1986: Mariano Cuevas, *Historia de la nación mexicana*, 4a. ed., Porrúa, México, 1986 (1a. ed. México, 1940).

- Chambers 1996: E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Dover Publications, Mineola, 1996 (1a. ed. 1903).
- Chamorro 2002: María Inés Chamorro, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Herder, Barcelona, 2002.
- Chavero 1956: Alfredo Chavero, "Historia antigua y de la conquista" en *México a través de los siglos*, vol. 1, Cumbre, México, 1956, pp. 793-794 (1a. ed. 1884 - 1889).
- Checa 1999: Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, 4a. ed., Cátedra, Madrid, 1999.
- Chimalpáhin 1998: Domingo Chimalpahín, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998 (Cien de México).
- Decorme 1941: Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767. (Compendio histórico). Tomo I. Fundaciones y obras*, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, México, 1941.
- De Tavira 1992: Luis de Tavira, "La mujer y el teatro en México", *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, pp. 53-74. También en *México en el Arte*, núm. 20, pp. 53-65. (s/a, Instituto Nacional de Bellas Artes - Secretaría de Educación Pública).
- Diago 1995. Manuel V. Diago, "La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia. (A propósito de *Las tres Comedias* de Joan Timoneda)", *Criticón*, 63, pp. 103-117.

Díaz Balseira 1998: Viviana Díaz Balseira, "Rupturas, continuidades y polisemia en el teatro nahua de evangelización: *La caída de nuestros primeros padres como espectáculo para dos culturas*", *El escritor y la escena, VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 99-108.

Díaz del Castillo 1976: Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 11a. ed., Porrúa, México, 1976 (Sepan Cuantos, 5).

Díaz del Castillo 1983. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, Patria, México, 1983 (Clásicos Patria).

Díaz y de Ovando 1985: Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985 (1a. ed. 1951).

"Diccionario católico" 1958: "Diccionario católico", *Sagrada Biblia*, La Prensa Católica, Chicago, 1958, pp. 1 - 314. [La obra tiene varias numeraciones de páginas. El "Diccionario..." aparece al final del libro con numeración independiente de páginas].

Dort 1975: Bernard Dort, *Tendencias del teatro actual*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975.

Durán 1951: Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, ed. de José F. Ramírez, Editora Nacional, México, 1951, 2 ts. (Con un apéndice de Alfredo Chavero, "Explicación del código geroglífico de Mr. Aubin",

II, pp. 1-172. El Apéndice tiene numeración independiente después de la página 306 del II tomo).

Durán 2002: Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002, 2 ts. (Cien de México) (1a. reimpr. de la 1a. ed. en Cien de México, 1995).

Duvignaud 1966: Jean Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Encina 1991: Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991.

Escalante Gonzalbo y Rubial García 2004: Pablo Escalante Gonzalbo y Antonio Rubial García, "Los pueblos, los conventos y la liturgia", Pablo Escalante Gonzalbo (coord.) *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) *Historia de la vida cotidiana en México. I*, Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, México, 2004, pp. 367-390.

Estrada de Guerlero 1992: Elena Isabel Estrada de Guerlero, "El teatro de evangelización", Héctor Azar (ed.) *Teatros de México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1992, pp. 23-33.

Esparza Soriano 2002: Antonio Esparza Soriano, "En torno al testamento de D. Melchor de Covarrubias y otros benefactores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla", Enrique Aguirre Carrasco (transcripción paleográfica) *Testimonio del patronazgo y testamento de Don Melchor de Covarrubias*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002, pp. 5-10.

- Fernández Álvarez 2000: Manuel Fernández Álvarez (ed.) *Carlos V: Testamento y Codicilo de Yuste*, Fundación Academia Europea de Yuste, Yuste, 2000.
- Fernández 1990: Miguel Ángel Fernández, *El marco del encuentro*, Museo Franz Mayer - Smurfit Cartón y Papel - Galería Arvil, México, 1990.
- Fernández 1992: Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén indiana*, Smurfit Cartón y Papel de México, México, 1992.
- Fernández 1999: Teodosio Fernández, "Sobre el teatro de Fernán González de Eslava", *Anales de Literatura Española. Letras Novohispanas*, ed. de María Agueda Méndez y José Carlos Rovira, 13 (1999) serie monográfica núm. 3, pp. 41-50.
- Ferrer 2000: Eulalio Ferrer, *Los lenguajes del color*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (1a. ed. 1999).
- Ferrer 1999: Teresa Ferrer, "Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III", *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [Madrid], 1999, pp. 43-51.
- Ferrer Valls 1991: Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tàmesis Books Limited - Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, Londres, 1991, 206 pp. (Tàmesis. Serie A: Monografías, 143).

- Ferrer Valls 2003a: Teresa Ferrer Valls, "La representación y la interpretación en el siglo XVI", *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003, pp. 239-267, (vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro).
- Ferrer Valls 2003b: Teresa Ferrer Valls, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", José María Díez Borque (ed.) *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, SEACEX, Madrid, 2003, pp. 27-37.
- Ferrer Valls 2003c: Teresa Ferrer Valls, "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.) *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Festival de Almagro - Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003, pp. 191-212.
- Flecniaoska 1961: Jean-Louis Flecniaoska, *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Imprimerie Paul Déhan, Montpellier, 1961.
- Florescia 1955: Francisco de Florescia, S. J., *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, 2a. ed., pról. de Francisco González de Cossío, Editorial Academia Literaria, México, 1955 (ed. facsimilar de la 1a. ed. 1694).
- Florescano 2001: Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1998).
- Florescano Mayet 1987: Sergio Florescano Mayet, *El camino México-Veracruz en la época colonial. (Su importancia económica, social y estratégica)*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987.

- Fothergill-Payne 2000: Louise Fothergill-Payne, "El teatro en colegios jesuitas", Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (directores) *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2000, pp. 288 - 289.
- Frenk 1989: Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed. crítica, intr., notas y apéndices), El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca Novohispana, I).
- Frenk 1994: Margit Frenk, "El juego entre quatro niños ¿de Juan de Cigorondo?", *Literatura Mexicana*, 5 (1994) pp. 529-554.
- Frenk 2000: Margit Frenk, "Nuevas aportaciones a la biografía de Fernán González de Eslava", *Anuario de Letras*, 38 (2000) pp. 485-502.
- Frenk 2003. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vol. I, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Frost 1992: Elsa Cecilia Frost (intr.) "Teatro profesional jesuita del siglo XVII", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. V*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- GAC 1970: *Guía de las actas de cabildo de la Ciudad de México. Siglo XVI*, ed. de Edmundo O'Gorman con la colaboración de Salvador Novo, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- Gállego 1987: Julián Gállego, "Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la casa de Austria", *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol.

- I, ed. de Louise Noelle, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. 171-181.
- García-Bermejo Giner 1996: Manuel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- García Celestino 2000: José Juan García Celestino "Tarasca y gigantes en la fiesta de Corpus Christi de la Puebla de los Ángeles en el siglo XVII: manifestaciones de una religiosidad barroca", Montserrat Galí Boadella (ed.) *Arte y cultura del barroco en Puebla*, Instituto de Ciencias Sociales - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2000, pp. 175-191.
- García García 2000: Bernardo J. García García, "Los hatos de actores y compañías", Mercedes de los Reyes Peña (ed.) *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp. 165-190 (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14).
- García García 2003: Bernardo García García, "Bibliografía", María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003, pp. 293-377.
- García Gutiérrez 1998: Óscar Armando García Gutiérrez, "Los espacios de representación del teatro de evangelización en el siglo XVI", Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda, *Théâtre, public, société. Teatro, público, sociedad (Actes du IIIe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996)*, Université de Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 1998, pp. 287-296.

García Gutiérrez 1999: Óscar Armando García Gutiérrez, "Fray Toribio Motolinia: la visión urbana de un cronista novohispano. Breve semblanza sobre el diseño de los espacios urbanos y religiosos en Tlaxcala durante el siglo XVI", *Anales de Literatura Española*, 13, 3 (1999) pp. 13-27.

García Gutiérrez 2002a: Óscar Armando García Gutiérrez, *Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación. Capilla baja del convento de la Asunción de Nuestra Señora, Tlaxcala*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

García Gutiérrez 2002b: Óscar Armando García Gutiérrez, "La capilla abierta: espacio, representación y poder institucional en la Nueva España", *Théâtre et pouvoir. Teatro y poder (Actes du IVe Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 8, 9 et 10 octobre 1998, Université de Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2002, pp. 285-296.*

García Icazbalceta 1877: Joaquín García Icazbalceta (ed.) Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Francisco Díaz de León, México, 1877.

García Icazbalceta 1896a: Joaquín García Icazbalceta, "La antigua catedral de México", *Obras, Tomo I*, Imp. de V. Agüeros, México, 1896, pp. 395-428.

García Icazbalceta 1896b: Joaquín García Icazbalceta, "Representaciones religiosas de México en el siglo XVI", *Obras, Tomo II*, Imp. de V. Agüeros, México, 1896, pp. 307-368. (Reimpresión del texto que precede a la edición de García Icazbalceta de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava en 1877).

- García Icazbalceta 1939: Joaquín García Icazbalceta, "El paseo del pendón", Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, notas preliminares de Julio Jiménez Rueda, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1939, pp. 183-190 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 3).
- García Icazbalceta 1947: Joaquín García Icazbalceta, *Don Fray Juan de Zumárraga, II*, Porrúa, México, 1947 (Escritores Mexicanos, 42).
- García Icazbalceta 1981: Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, 2ª. ed., ed. de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, México (1a. ed. 1886).
- Garibay 1953: Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl. Primera parte*, Porrúa, México, 1953.
- Garibay 1954: Ángel María Garibay, "El teatro catequístico", *Historia de la literatura náhuatl, II*, Porrúa, México, 1954, pp. 121-159.
- Garibay 1978: Ángel María Garibay, *La literatura de los aztecas*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- Garibay 1983: Ángel María Garibay, *Panorama literario de los pueblos nahuas*, 5a. ed., Porrúa, México, 1983 (Sepan Cuantos, 22) (1a. ed. 1963).
- Garibay 2000: Ángel María Garibay. *Poesía náhuatl III. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Segunda parte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000 (1a. reimpr. de la 2a. ed. 1993. 1a. ed. 1968).

- Goic 1988: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, I, Época colonial*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
- Gómez 1997: José Antonio Gómez, *Historia visual del escenario*, La Avispa, Madrid, 1997.
- Gómez Robledo 1954: Xavier Gómez Robledo, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del Colegio de San Pedro y San Pablo*, Jus, México, 1954.
- Gómez Tepexicuapan y González-Hermosillo 1997: Amparo Gómez Tepexicuapan y Francisco González-Hermosillo, *La evolución del escudo nacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.
- Gonzalbo 1985. Pilar Gonzalbo, *El humanismo y la educación en la Nueva España*, Secretaría de Educación Pública - Ediciones El Caballito, México, 1985.
- Gonzalbo Aizpuru 1993: Pilar Gonzalbo Aizpuru, "Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo", *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, 9, 1 (1993) pp. 19-45.
- Gonzalbo Aizpuru 1999: Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1999 (2a. reimpr. de la 1a. ed. 1990).
- Gonzalbo Aizpuru 2000: Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, El Colegio de México, México, 2000 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1990).
- González 2004: Aurelio González, "Construcción teatral de una égloga novohispana de Juan de Cigorondo", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*. 6. *Teatro Colonial y América Latina*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, pp. 155-167.

González Dávila 1982: Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales. Tomo I*, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1982 (edición facsimilar de la edición de Madrid de 1649).

González de Eslava 1976: Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2a. ed., José Rojas Garcidueñas (ed., pról. y notas), Porrúa, México, 1976 (Colección de Escritores Mexicanos t. I, 74; t. II, 75) (1a. ed. 1958).

González de Eslava 1998: Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y estudio de Othón Arróniz Báez con la colaboración de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.

González de Eslava 2003. Fernán González de Eslava, *Libro segundo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo divino*, ed. y estudio de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

González Obregón 1979: Luis González Obregón, *México viejo*, pról. de Flor de Ma. Hurtado, Promexa, México, 1979 (1a. ed. 1895).

Grañén Porrúa 1994: Ma. Isabel Grañén Porrúa, "El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Ediciones El Equilibrista - Turner Libros - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 117-131.

Greenleaf 1985: Richard E. Greenleaf, *La inquisición en Nueva España. Siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (1a. rempr.; 1a. ed. en inglés: 1969, 1a. ed. en español: 1981).

Guillet 1951: Joseph E. Guillet, "Valencian *misterios* and mexican missionary plays in the early 16th. century", *Hispanic Review*, 19, 1 (1951) pp. 59-61.

Gutiérrez Casillas 1984: José Gutiérrez Casillas, S. J., *Historia de la Iglesia en México*, 2a. ed., Porrúa, México, 1984 (1a. ed. 1974).

Gutiérrez de Luna y Sosa 1962: Cristóbal Gutiérrez de Luna y Francisco Sosa, *Cinco cartas del Illmo. y Exmo. Señor D. Pedro Moya de Contreras arzobispo-Virrey y Primer Inquisidor de la Nueva España, precedidas de la Historia de su Vida según Cristóbal Gutiérrez de Luna y Francisco Sosa*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962.

Guzmán Bravo 1986: José Antonio Guzmán Bravo, "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España" Julio Estrada (ed.) *La música de México. I. Historia. 2 Periodo virreinal (1530 a 1810)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 75-145.

Habsburgo 2005: Catalina de Habsburgo, *Las Austrias. Matrimonio y razón de Estado en la monarquía española*, trad. de María de Irigoyen, La esfera de los libros, Madrid, 2005.

Hanke 1976-1978: Lewis Hanke, *Los virreyes españoles en América Latina durante el gobierno de la Casa de Austria: México*, ed. de Lewis Hanke con la colaboración de Celso Rodríguez, Atlas, Madrid, 1976-1978, 5 vols.

Hardison 1965: O. B. Hardison Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1965.

Harrison 1998: Martin Harrison, *The Language of Theatre*, Routledge, New York, 1998.

- Hernández Chávez 2000: Alicia Hernández Chávez, *México, breve historia contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (Colección Popular, 580).
- Hollander 1993: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, University of California Press, Berkley, 1993 (1a. ed. 1975).
- Holweck 1969: F. G. Holweck, *A Biographical Dictionary of the Saints, with a General Introduction on Hagiology*, Gale Research Company - Book Tower, 1969 (1a. ed. Herder Book, 1924).
- Horcasitas 1974: Fernando Horcasitas: *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna. Primera parte*, pról. de Miguel León-Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974 (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17).
- Horcasitas 2004: María Sten, Germán Viveros, Óscar Armando García, Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Librado Silva Galeana (eds.), *Teatro náhuatl, II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Hunningher 1961: Benjamin Hunningher, *The Origin of the Theater*, Hill and Wang, New York, 1961.
- Icaza 1915: Francisco A. de Icaza, "Orígenes del teatro en México", *Boletín de la Real Academia Española*, II, VI (1915) pp. 57-76.
- Icaza 1925: Francisco A. de Icaza, "Documentos de Eslava", *El Universal*, México, 4 de enero de 1925.

- Icaza 1980: Francisco A. de Icaza, "Hernán González de Eslava y los orígenes del teatro en México", *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, tomo I, pp. 144-150.
- Ingarden 1971: Roman Ingarden, "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8 (1971) pp. 531-538.
- Ingarden 1973: Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, trad. del alemán e intr. de George Grabowicz, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Ingarden 1997: Roman Ingarden, "Las funciones del lenguaje en el teatro", *Teoría del teatro*, compilación de textos e introducción general de María del Carmen Bobes Naves, Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 155-165.
- Ingarden 1998: Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. de Gerald Nyenhuis H., Taurus - Universidad Iberoamericana, México, 1998. (1a. ed. en alemán: 1931).
- Jacquot 1960: Jean Jacquot, "Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Evolution des thèmes et des styles", Jean Jacquot (ed.) *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1960, pp. 413-491.
- Jiménez Rueda 1925: Julio Jiménez Rueda, "Documento de Eslava", *El Universal*, 4 de enero, 1925.
- Jiménez Rueda 1945: Julio Jiménez Rueda (ed.) a Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y Patriarca de los pobres*, Imprenta Universitaria, México, 1945.

- Jiménez Rueda 1949: Julio Jiménez Rueda (ed.) "Sufrir para merecer", *Boletín de Archivo General de la Nación*, XX, núm. 3, 1949, pp. 379-459.
- Johansson 1992a: Patrick Johansson, "Espacios rituales prehispánicos", *Teatros de México*, Héctor Azar (ed.), Fomento Cultural Banamex, México, 1992, pp. 13- 21.
- Johansson 1992b: Patrick Johansson (ed.) *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. I. Ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- Johnson 1940: Harvey Leroy Johnson, "The Staging of González de Eslava *Coloquios*", *Hispanic Review*, 8 (1940) pp. 343-346.
- Johnson 1941: Harvey Leroy Johnson, *An Edition of "Triunfo de los Santos" with a Consideration of Jesuit School Plays in México before 1650*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1941.
- Kamen 1998: Henry Kamen, *Felipe de España*, 12a. ed., Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1998 (1a. ed. 1997).
- Keen 1984: Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Konigson 1975: Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Éditions Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975.
- Kowzan 1997: Tadeusz Kowzan, "El signo en el teatro", María del Carmen Bobes Naves (ed.) *Teoría del teatro*, Arco/Libros, Madrid, 1997, pp. 121-153. (1a. ed. del texto de Kowzan en francés: 1968).

Kubler 1990: George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990 (2a. reimpr. de la 1a. ed. en español 1983. 1a. ed. en inglés 1948).

LAC I: *Primer libro de Actas de Cabildo de la Ciudad de México publicadas por acuerdo de fecha 27 de diciembre de 1870*, Imprenta y Litografía del Colegio del Tecpam de Santiago, 1871.

LAC II: *Segundo libro de Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, México, 1889.

LAC III: *Terzer libro de las Actas de Cabildo del Ayuntamiento de la gran Cibdad de Tenuxtitan Mexico de la Nueva España comprende de 7 de octubre de 1532, a 24 de diciembre de 1535*, [México] 1859.

LAC IV: *Cuarto libro de las Actas de Cabildo de la Ciudad de México, comprende de 1o. de enero de 1536 a 30 de agosto de 1543*, [México], 1859.

LAC V: *Quinto libro de actas de la Ciudad de México*, [México] 1862.

LAC VI: *Libro del Cabildo e Ayuntamiento desta Ynsine e muy leal Ciudad de Tenuxtitan Mexico desta Nueva españa que comenzo a 1o. dia del mes de diziembre de 1561 años*, s.p.i.

LAC VII: *7º libro de cabildo que començo desde el jueves primero dia de henero de mill y quinientos y sesenta y dos años acava en 26 de octubre de 71*, s.p.i.

LAC VIII: *Libro octavo de Actas de Cavildo que comenzó en 29 de octube de 1571 y terminó en fin de diciembre de 1584*, México, 1893.

LAC IX: *Libro noveno de Actas de Cabildo que comenzó en 1o. de enero de 1585 y terminó en 21 de mayo de 1590*, México, 1895.

LAC XI: *Libro undécimo de Actas de Cabildo que comienza en 19 de junio de 1592 y termina en 31 de diciembre de 1593*, México, 1897.

LAC XII: *Libro duodécimo de Actas de Cabildo que comienza en 1o. de enero de 1594 y termina en 9 de mayo de 1597*, México, 1898.

LAC XIII: *Libro décimo tercero de Actas de Cabildo que comienza en 10 de mayo de 1597 y termina en 1o. de octubre de 1599*, México, 1898.

LAC XIV: *Libro décimo cuarto de Actas de Cabildo que comienza en 8 de octubre de 1599 y termina en 8 de febrero de 1602*, México, 1899.

Lacosta 1965: Francisco Lacosta, "El teatro misionero en la América Hispana", *Cuadernos Americanos*, CXLII, XXIV, 5 (1965) pp. 171-178.

Lafragua y Orozco y Berra 1998: José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra, *La Ciudad de México*, 3ª. ed. y pról. de Ernesto de la Torre Villar, Porrúa, México, 1998 (Sepan Cuantos, 520).

Landa 1994: Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, ed. de María del Carmen León Cázares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994 (Cien de México) (1a. ed. parcial de la obra en español y francés: París, 1864).

- Lara 2004: Jaime Lara, *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, University of Notre Dame, Notre Dame (Indiana), 2004.
- Las jerarquías angélicas* 2004: Anónimo, "Las jerarquías angélicas", *Centro, guía para caminantes*, 3, 13 (2004) pp. 82-85.
- Lavín y Balassa 2001: Lydia Lavín y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano. Vol. II. El siglo de la conquista*, Clío, México, 2001.
- Leinaweaver 1968. Richard E. Leinaweaver, "Rabinal Achí Comentary. English Translation", *Latin American Theatre Review*, 1, 2 (1968) pp. 3-53.
- León-Portilla 1959: Miguel León-Portilla, "Teatro náhuatl prehispánico", *La palabra y el hombre*, 9 (1959) pp. 13-36 y en *Tramoya, nueva época*, 80 (2004) pp. 111-136.
- León-Portilla 1986: Miguel León-Portilla (estudio preliminar) a Lorenzo Boturini Benaduci, *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*, 2a. ed., Porrúa, México, 1986 (Sepan Cuantos, 278) (1a. ed. en la Colección Sepan Cuantos, 1974).
- León-Portilla 1999: Miguel León-Portilla, *Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología*, Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio Nacional, México, 1999.
- Livermore 1950: Harold V. Livermore, "El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar", *Revista de Filología Española*, 34 (1950) pp. 166-183.
- Lobato y García García 2003: María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.) *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003.

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

Lomelí Vanegas 2001: Leonardo Lomelí Vanegas, *Breve historia de Puebla*, Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 2001.

López Austin 1989: Alfredo López Austin y Josefina García Quintana (intr. paleografía y notas) a Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, 2 ts.

López de Mariscal 1998: Blanca López de Mariscal, "Estructura e intención en el teatro de evangelización novohispano", *El escritor y la escena, VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 157-165.

López de Mariscal 1999: Blanca López de Mariscal, "Dos Autos de los Reyes Magos para los nahuas: implicaciones ideológicas en el contexto de la evangelización", Ysla Campbell (ed.) *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e ideología*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999, pp. 137-147.

López de Mariscal 2000a: Blanca López de Mariscal, "La construcción de los personajes en el teatro de evangelización ", María Sten, Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (eds.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, pp. 299-305. (1a. ed. en *El*

- escritor y la escena. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997).
- López de Mariscal 2000b: Blanca López de Mariscal, "La ejemplaridad en el auto de *El Juicio Final*. Una lectura horizontal". *El escritor y la escena VIII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. El espectador y el crítico: problemas de recepción*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2000, pp. 83-92.
- López de Mariscal 2001: Blanca López de Mariscal, "El problema de la nominación en el teatro de evangelización: un acercamiento ideológico", *Caravelle: cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien. Hommage à Georges Baudot*, 76-77 (2001) pp. 205-212.
- López Mena 1995: Juan Bautista Corvera, *Obra literaria*, ed. y estudio de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- López Mena 2003. Fernán González de Eslava, *Libro segundo, de las canciones, chançonetas y villancicos a lo divino*, ed. y estudio de Sergio López Mena, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- Loyola 1963: San Ignacio de Loyola, "Ejercicios espirituales" y "Constituciones", *Obras completas*, ed. de Ignacio Iparraguirre, S. J., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, pp. 161-273 y 387-596, respectivamente.
- Llanos 1975: Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el colegio de San Ildefonso. (Siglo XVI)*, intr., paleografía, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 2).

Llanos 1982: Bernardino de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores representado en el Colegio de san Ildefonso (siglo XVI), y otros poemas inéditos*, intr., paleografía, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 15).

Mace 1967: Carroll Edward Mace, "New information about dance-dramas of Rabinal and Rabinal Achi", *Xavier University Studies*, VI-1 (1967) pp. 1-19.

Madre de Dios 1984: Fray Agustín de la Madre de Dios O.C.D., *Los Carmelitas Descalzos en la Nueva España del siglo XVII*, ed. de Manuel Ramos, Probusa - Universidad Iberoamericana, México, 1984.

Madroñal 2000: Abraham Madroñal, "Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro", Mercedes de los Reyes Peña (ed.) *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp.229- 301 (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14).

Maldonado Macías 1991: Humberto Maldonado Macías, "Testamento y muerte de Fernán González de Eslava", *Literatura mexicana*, II, 7 (1991) pp. 175-194.

Maldonado 1993: Juan de Cigorondo, "Encomio quinto", Humberto Maldonado (ed.), *Literatura Mexicana*, IV, 1 (1993) pp. 181-194.

Maldonado Macías 1996: Humberto Maldonado Macías, "Poesía de fiestas y solemnidades", Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.), *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. Volumen 1: las literaturas*

- amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México - Siglo XXI Editores, México, 1996, pp. 461-492.
- Mâle 1952: Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- Maria y Campos 1959: Armando de Maria y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España. (Siglos VI al XVII)*, B. Costa-Amic Editor, México, 1959 (La Máscara).
- Mariscal 1990: Beatriz Mariscal, "El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas", José Amezcua y Serafín González (eds.) *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo (septiembre, 1989)*, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México, 1990, pp. 95-102.
- Mariscal 1999: Beatriz Mariscal, "'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana", *Anales de Literatura Española*, 13 (1999) pp. 51-61.
- Mariscal Hay 2000a: Beatriz Mariscal Hay, "El Bosque divino de Fernán González de Eslava: anotaciones sobre su representación", *Anuario de Letras*, XXXVIII (2000) pp. 537-552.
- Mariscal Hay 2000b: Beatriz Mariscal Hay (ed.) *Carta del Padre Pedro de Morales*, El Colegio de México, México, 2000.
- Mariscal Hay 2004a: Beatriz Mariscal Hay, "Teatro novohispano del siglo XVI: escenografía y fiesta pública", *Memoria de la palabra. 2 vols. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de María Luisa Lobato y Francisco

- Domínguez Matito, Iberoamericana Vervuert, Madrid - Frankfurt, 2004, vol. 2, pp. 1245-1253.
- Mariscal Hay 2004b: Beatriz Mariscal Hay, "Del contexto histórico al contexto literario: observaciones sobre los coloquios Espirituales de Fernán González de Eslava", *Perspectivas transatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos*, ed. de Raúl Marrero-Fente, Editorial Verbum, Madrid, 2004, pp. 93-102.
- Marsden 1960: C. A. Marsden, "Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle", Jean Jacquot (ed.) *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1960, pp. 389-411.
- Martínez 1983: José Luis Martínez, *Pasajeros de Indias*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Martínez 1990: José Luis Martínez (ed.) *Documentos cortesianos. I. 1518-1528. Secciones I a III*, Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Martínez 1994: José Luis Martínez (ed.) *Documentos cortesianos. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1991).
- Martínez Gómez 1980: Juana Martínez Gómez, "Algunas consideraciones sobre el Coloquio XVI de Fernán González de Eslava", *Anales de literatura hispanoamericana*, 8, 9 (1980) pp. 113-133.
- Massip 1992: Francesc Massip, *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Montesinos, Barcelona, 1992 (Biblioteca de Divulgación Temática, 59).

- Mata Carriazo 1940: Juan de Mata Carriazo (ed.) *Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.
- Mauleón Rodríguez 1995. Gustavo Mauleón Rodríguez, *Música en el virreinato de la Nueva España (recopilación y notas, siglos XVI y XVII)*, Universidad Iberoamericana - Golfo Centro, Puebla, 1995.
- Máynez Vidal 1990: Pilar Máynez Vidal, "Algunos problemas filológicos en una obra de teatro evangelizador", José Amezcua y Serafín González (eds.) *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo (septiembre, 1989)*, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México, 1990, pp. 77-83.
- Medina 1944: Pedro de Medina, "Libro de grandezas y cosas memorables de España". "Libro de la verdad", *Obras de Pedro Medina*, ed. y prólogo de Ángel González Palencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944.
- Medina 1989: José Toribio Medina, *La imprenta en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, t. I. (Edición facsimilar de la edición de 1912).
- Melo Granados 1941: Apolinar Melo Granados V., *Recreación autóctona. Deportes, danzas y fiestas indígenas de México*, [tesis: Dirección Nacional de Educación Física - Escuela Nacional de Educación Física] Casa Porras, México, 1941.
- Méndez Plancarte 1942: Alfonso Méndez Plancarte, "Piezas teatrales en la Nueva España del XVI. Siete adiciones y una supresión", *Ábside*, VI, 2 (1942) pp. 218-224.

- Mendieta 1997: Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta, estudio preliminar de Antonio Rubial García, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, 2 vols. (Cien de México).
- Menéndez Peláez 2003: Jesús Menéndez Peláez, "El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI", Javier Huerta Calvo (dir.) *Historia del teatro español. I*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 581-608, (vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro).
- Merlo 1994: Eduardo Merlo, *El Palacio Municipal de Puebla*, H. Ayuntamiento Municipal Constitucional de Puebla, Puebla, 1994.
- Mindek 2001: Dubravka Mindek, *Fiestas de gremios ayer y hoy*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.
- Molina 1984, Fray Alonso de Molina, *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana (1569)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- Mondragón Barrios 1999: Lourdes Mondragón Barrios, *Esclavos africanos en la Ciudad de México. El servicio doméstico durante el siglo XVI*, Ediciones Euroamericanas - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1999.
- Monreal y Tejada 2000: Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, El Acanilado, Barcelona, 2000.
- Montalbán 1929: Leonardo Montalbán, "Rabinal Achí", *Historia de la literatura de la América Central*, Talleres Tipográficos del Ministerio de Instrucción Pública, San

- Salvador, 1929, 2 vols. (1a. ed. *Revue de l'Institut Français d'Amérique Latine*, 2 (1945) pp. 115-140.
- Monterde 1995: Francisco Monterde (pról.) *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 71) (1a. ed. 1955).
- Montúfar 1964: Alonso de Montúfar, O. P., *Ordenanzas para el coro de la Catedral Mexicana, 1570*, ed. de Ernest J. Burrus, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1964 (1a. ed. 1682).
- Morales 1579: *Carta del Padre Pedro de Morales...*, Anton Ricardo, México, 1579.
- Morales 2000: Pedro de Morales, *Carta del Padre Pedro de Morales*, ed. de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000 (Biblioteca Novohispana, V).
- Moreno Toscano 1977: Alejandra Moreno Toscano, "El siglo de la conquista", *Historia general de México, II*, 2a. ed., El Colegio de México, México, 1977, pp. 3-81.
- Motolinia 1971: Fray Toribio de Benavente (Motolinia) *Memoriales o libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, 2a. ed., ed. de Edmundo O'Gorman, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- Motolinia 1985: Fray Toribio de Benavente (Motolinia), *Historia de los indios de la Nueva España*, ed., intr. y notas de Georges Baudot, Castalia, Madrid, 1985.
- Motolinia 2001: Fray Toribio de Benavente (Motolinia), *Historia de los indios de la Nueva España*, 7a. ed., ed. de Edmundo O'Gorman, Porrúa, México, 2001 (Sepan Cuantos, 129).

- Muñoz Camargo 1986: Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, ed. de Germán Vázquez, Historia 16, Madrid, 1986 (Crónicas de América, 26).
- Muñoz Castillo 2000: Fernando Muñoz Castillo, *Teatro maya peninsular, precolombino y evangelizador*, Ayuntamiento de Mérida, Mérida, 2000 (Capital Americana de la Cultura).
- Murià 1988: José María Murià, *Breve historia de Jalisco*, Secretaría de Educación Pública - Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988 (La Feria, 1).
- Nagler 1976: Alois Maria Nagler, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms*, Yale University Press, New Haven - London, 1976.
- Oeste de Bopp 1952: Marianne Oeste de Bopp, *Influencia de los misterios y autos sacramentales en los de México. (Anteriores al barroco)*, s. e., México, 1952.
- Oeste de Bopp 1953: Marianne Oeste de Bopp, "Autos mexicanos del siglo XVI", *Historia mexicana*, 3, 1 (1953) pp. 112-123.
- O'Gorman 1940: Edmundo O'Gorman, "Dos documentos de nuestra historia literaria (siglo XVI): Hernán González de Eslava", *Boletín. Archivo General de la Nación*, XI (1940) pp. 591-616.
- Ordiz Vázquez 1989: F. Javier Ordiz Vázquez, "El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo XVI en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 18 (1989) pp. 19-28.
- Orgel 1975: Stephen Orgel, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1975.

- Orozco y Berra 1988: Manuel Orozco y Berra, *La civilización azteca*, intr. y notas de Patrick Johansson, Secretaría de Educación Pública, México, 1988. (1a. ed. 1860).
- Ortiz Garay 1999: Andrés Ortiz Garay, "Los matachines: soldados de la virgen", *México desconocido*, 263, XXIII (1999) pp. 34-43.
- Orts Román 1999: Juan Orts Román, *Guión de la Festa (sic) o Misterio de Elche*, estudio introductorio de Evangelina Rodríguez Cuadros, Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, Valencia, 1999. (1a. ed. de la obra de Orts Román, 1943).
- Ots Capdequí 1982: J. M. Ots Capdequí, *El estado español en las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (6a. reimpr. de la 1ª. ed. 1941).
- Oviedo 1995: José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Padial-Guerchoux y Vázquez-Bigi 1991: Anita Padial-Guerchoux y Manuel Vázquez-Bigi, *Quiché Vinak. Tragedia. Nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado "Rabinal Achí"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (Popular, 446).
- Palm 1961: Walter Palm, *Der Mann von Rabinal, oder der Tod des Gefangenen, Tanzspiel der Maya-Quiché*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1961 (versión alemana de Monterde 1955).
- Palomera 1999: Esteban J. Palomera, *La obra educativa de los jesuitas en Puebla (1578-1945)*, Universidad Iberoamericana - Instituto Oriente - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1999.

Panofsky 1999: Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999 (1a. ed. en alemán, 1927).

Partida 1992: Armando Partida (ed.) *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. II. Teatro de evangelización en náhuatl*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

Paso y Troncoso 1890a: Francisco del Paso y Troncoso (ed. y trad.) *Invencción de la cruz por santa Elena*, Museo Nacional, México, 1890.

Paso y Troncoso 1890b: Francisco del Paso y Troncoso (ed. y trad.) *El sacrificio de Isaac*, Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1899 (Biblioteca Náuatl, vol. I, 1).

Paso y Troncoso 1890c: Francisco del Paso y Troncoso (ed. y trad.) *La adoración de los reyes*, Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1900 (Biblioteca Náuatl, vol. I, 2).

Paso y Troncoso 1890d: Francisco del Paso y Troncoso, (ed. y trad.) *La comedia de los reyes*, Tipografía de Salvador Landi, Florencia, (Biblioteca Náuatl, vol. I, 3).

Paso y Troncoso 1890e: Francisco del Paso y Troncoso (ed. y trad.) *La destrucción de Jerusalén. Auto en lengua mexicana*, Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1907 (Biblioteca Náuatl, vol. I, 4) pp. 132-177.

Paso y Troncoso 1902: Francisco del Paso y Troncoso (ed. y trad.) "Comedies en langue náuatl: une petite vieille et le gamin son petit fils", *XIIIe Congrès International des Americanistes (1900)*, París, 1902, pp. 309-316.

- Pastor 2004: Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Paúl Arranz 1998: María del Mar Paúl Arranz, "El teatro mexicano en sus orígenes: una revisión de la obra de Fernán González de Eslava", *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz 23 a 26 de octubre, 1996)*, ed. de Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 121-130.
- Pavis 1998: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, 3a. ed., Paidós, Barcelona, 1998.
- Pazos 1951: Manuel R. Pazos, "El teatro franciscano en México durante el siglo XVI", *Archivo Ibero-Americano*, 2a. época. XI, 42 (1951) pp. 129-189.
- Peña 1992: Margarita Peña, *Historia de la literatura mexicana. Periodo colonial*, 2a. ed., Alhambra Mexicana, México, 1992.
- Peña Virchez 2003. Rosa Guadalupe de la Peña Virchez, "La primera catedral de México", *Arqueología Mexicana*, X, 60 (2003) pp. 64-67.
- Pérez Bustamante 1928: C. Pérez Bustamante, *Don Antonio de Mendoza. Primer virrey de la Nueva España (1535-1550)*, Tip. de "El Eco franciscano", Santiago, 1928, (Anales de la Universidad de Santiago, vol. III).
- Pérez de Rivas 1896: Andrés Pérez de Rivas, *Corónica y historia religiosa de la provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España, fundación de sus Colegios y Casas, Ministerios que en ellos se exercitan y frutos gloriosos que con el favor de la Divina gracia se han cogido, y Varones insignes que trabajando con fervores santos en esta Viña*

del Señor pasaroná gozar el premio de sus santas obras á la gloria: unos derramando su sangre por la predicación del santo Evangelio, y otros exercitando los Ministerios que el Instituto de la Compañía de Jesús profesa, hasta el año de 1654, tomos I y II, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, México, 1896.

Pérez de Rivas 1985: Andrés Pérez de Rivas, (*Páginas para la historia de Sonora.*) [*Historia de los*] "*Triunfos de Nuestra Santa Fe*" *entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe; conseguidos por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las Misiones de la Provincia de Nueva España, Gobierno del Estado de Sonora, Hermosillo, 1985.*

Pérez Priego 1997: Miguel Ángel Pérez Priego (ed.) *Teatro medieval. 2. Castilla, Crítica, Barcelona, 1997* (Páginas de Biblioteca Clásica).

Pérez Priego 2004: Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro en el Renacimiento, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2004.*

Pérez Ramírez 1972: Juan Pérez Ramírez, "*Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*", José Rojas Garcidueñas (ed.) *Autos y coloquios del siglo XVI, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, pp. 37-78* [1a. ed. 1939].

Pérez Ramírez 1993: Juan Pérez Ramírez, "*Desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia Mexicana*", Carlos Solórzano (ed.) *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, pp. 45-52.*

Pizarro Gómez 1999: Francisco Javier Pizarro Gómez, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592), Ediciones Encuentro, Madrid, 1999.*

- Porras Muñoz 1982: Guillermo Porras Muñoz, *El gobierno de la Ciudad de México en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- Portal 1989: Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, trad. de Francesc Gutiérrez, Ediciones de la Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1989.
- Powell 1975: Philip W. Powell, *La guerra chichimeca (1550-1600)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (Lecturas Mexicanas, 52) (1a. ed. en español, 1975).
- Poot Herrera 2002: Sara Poot Herrera, "Cien años de 'teatralidad'", Raquel Chang-Rodríguez (coord.) *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. II. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Siglo XXI Editores - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 195-243.
- Puccini y Yurkievich 2000: Dario Puccini y Saúl Yurkievich (eds.) *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, UTET, Torino, 2000.
- Quintana 1944: José Miguel Quintana, *La primera Crónica Jesuítica Mexicana y otras noticias*, Editor Vargas Rea, México, 1944.
- Quiñones Melgoza 1975: José Quiñones Melgoza (intr., paleografía, versión rítmica y notas) Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de san Ildefonso (siglo XVI)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975, (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 2).
- Quiñones Melgoza 1982: Bernardino de Llanos, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso (siglo XVI) y otros poemas inéditos*, ed. de

José Quiñones Melgoza, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.

Quiñones 1992: José Quiñones Melgoza (ed.) "*Triunfo de los santos*", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 37-74.

Rama 1980: Ángel Rama, "La señal de Jonás sobre el pueblo Mexicano", *Escritura*, V, 10, (1980) pp. 179-239.

Ramos 1996: Manuel Ramos, "Los virreyes de la casa de los Austrias", *El otro yo del rey: virreyes de la Nueva España, 1535-1821*, Miguel Ángel Porrúa - Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, pp. 27-41.

Ramos [Nogales] 1996: Rafael Ramos [Nogales], "El baile del matachín", *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO [Toulouse, 1993] II, Teatro*, ed. de I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Friso - Université de Toulouse-Le Mirail, Pamplona - Toulouse, 1996, pp. 309-314.

Ramos Smith 1990: Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Alianza Editorial Mexicana, México, 1990 (Los Noventa) (1a. ed. Casa de las Américas, 1979).

Ramos Smith 1994: Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*, Gaceta, México, 1994.

Ramos Smith 1998: Maya Ramos Smith (dir.) *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes -

- Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli - Escenología, México, 1998.
- Ravicz 1970: Marylin Ekdahl Ravicz, *Early colonial Religious Drama in Mexico from Tzompantli to Golgotha*, The Catholic University Press, Chicago, 1970.
- Recchia 1993: Giovanna Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI - XVIII*, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993.
- Recopilación* 1943: *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*, Consejo de la Hispanidad, Madrid, 1943 (edición facsimilar de: *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias, mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del Rey Don Carlos II Nuestro Señor*, Viuda de D. Joaquín Ibarra, Madrid, 1791).
- Relación breve...* 1945: *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús a la Nueva España año de 1602*, ed. de Francisco González de Cossío, Imprenta Universitaria, México, 1945.
- Remesal 1988: Fray Antonio de Remesal, *Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa, y Guatemala*, Porrúa, México, 1988, 2 vols.
- Reyes 1983: Alfonso Reyes, "Teatro misionario", *Obras completas. Tomo XII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 322-327 (Letras Mexicanas) (1a. reimpr. de la 1a. ed. Fondo de Cultura Económica: 1960; 1a. ed. "Letras de la Nueva España", Fondo de Cultura Económica 1948; 1a. ed. "; "México y la Cultura", Secretaría de Educación Pública, México, 1946).

- Reyes-Valerio 2000: Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.
- Ricard 1986: Robert Ricard, "El teatro edificante", *La conquista espiritual de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 304-319 (1a. ed. en francés 1933).
- Rivera 1993: Octavio Rivera, "Texto y representación teatral: el *Coloquio Primero* de González de Eslava", *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, Lillian von der Walde y Serafín González García, eds. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México, 1993, pp. 119-139.
- Rivera 2000: Octavio Rivera, "Texto y representación en el teatro misionero: *El sacrificio de Isaac* y *El Juicio final*", María Sten, Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (eds.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes -Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, pp. 281-289. (1a. ed. en *Literatura Mexicana*, IV, 2 (1993) pp. 313-325).
- Rivera 2003: Octavio Rivera, "Fiesta, rito, teatro y la consagración de Pedro Moya de Contreras, México, 1574", Aurelio González y otros (eds.) *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, Universidad Autónoma Metropolitana - El Colegio de México - Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2003, pp. 171-185.
- Ripa 1996: Cesare Ripa, *Iconología*, Akal, Madrid, 1996, 2 ts.
- Rodríguez Cuadros 2000: Evangelina Rodríguez Cuadros, "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro", Mercedes de los Reyes

- Peña (ed.) *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp. 109-137 (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14).
- Rojas Garcidueñas 1935: José J. Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, Imprenta de Luis Álvarez, México, 1935.
- Rojas Garcidueñas 1939: José Rojas Garcidueñas, (pról. y notas) *Autos y Coloquios del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4).
- Rojas Garcidueñas 1940: José Rojas Garcidueñas, "Piezas teatrales y representaciones en Nueva España en el siglo XVI", *Revista de Literatura Mexicana*, I, 1 (1940) pp. 148-154.
- Rojas Garcidueñas 1942: José Rojas Garcidueñas, "Fiestas en México en 1578", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9 (1942) pp. 33-57.
- Rojas Garcidueñas 1958: Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2a. ed., José Rojas Garcidueñas (ed., pról. y notas), Porrúa, México, 1976 (Colección de Escritores Mexicanos, t. I, 74; t. II, 75) (1a. ed. 1958).
- Rojas Garcidueñas 1972: José Rojas Garcidueñas, (pról. y notas) *Autos y Coloquios del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 4) (1a. ed. 1939).
- Rojas Garcidueñas 1973: José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973 (Sepsetentas, 101) (1a. ed. 1935).

- Rojas Garcidueñas 1976: Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, 2a. ed., José Rojas Garcidueñas (ed., pról. y notas), Porrúa, México, 1976 (Colección de Escritores Mexicanos, t. I, 74; t. II, 75) (1a. ed. 1958).
- Rojas Garcidueñas y Arrom 1976: José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (eds. y pról.) *Tres piezas teatrales del virreinato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976. (Incluye: *Tragedia del triunfo de los santos*, *Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala*, *Comedia de San Francisco de Borja*).
- Rosenstein 1966: Cynthia Rosenstein, "El papel de la comicidad en el teatro de Fernán González de Eslava", *La palabra y el hombre*, 37 - 40 (1966) pp. 405-411.
- Royal 1966: Leslie John Royal, *Popular diversions in sixteenth-century Mexico*, [tesis de doctorado] University of California, Berkeley, 1966.
- Ruano de la Haza 2000a: José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- Ruano de la Haza 2000b: José María Ruano de la Haza, "El vestuario en el teatro de corral", Mercedes de los Reyes Peña (ed.) *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000, pp. 43-61 (Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14).
- Rubial García 1991: Antonio Rubial García, *Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo*, Universidad Iberoamericana, México, 1991.
- Rubio Mañé 1955: J. Ignacio Rubio Mañé, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, Ediciones Selectas, México, 1955 (Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Historia, 32).

Ruiz 1974 y 1981: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joset, Espasa-Calpe, Madrid, 2 vols., vol I: 1981; vol. II: 1974 (Clásicos Castellanos, 14 y 17).

Ruiz Mayordomo 1999. María José Ruiz Mayordomo, "Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII", *Historia de los espectáculos en España*, coords. Andrés Amorós y José M. Díez Borque, Castalia, Madrid, 1999, pp. 273–318.

Ruiz Ramón 2000: Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 10a. ed., Cátedra, Madrid (1a. ed. 1966).

Sáenz 2004: María A Sáenz, "Germanía y rufianes en el *Coloquio sexto* y *Coloquio décimo* de González de Eslava", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*. 6. *Teatro Colonial y América Latina*, Mirabel Editorial, Pontevedra, 2004, pp. 227-237.

Sagrada Biblia 1958: *Sagrada Biblia*, La Prensa Católica, Chicago, 1958.

Sahagún 1989: Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, intr. paleografía y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Alianza Editorial Mexicana, México, 1989, 2ts.

Salazar 2000: Luis Carlos Salazar, "Noticias sobre el origen y la representación de *La destrucción de Jerusalén* en el teatro doctrinal novohispano", *El escritor y la escena VIII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. El espectador y el crítico: problemas de recepción*, ed. de Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2000, pp. 109-116.

Sánchez Arjona 1887: José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII. (Estudios históricos)*, Establecimiento Tipográfico de A. Alonso, Madrid, 1887.

Sánchez Baquero 1945: Juan Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España, Patria, México*, 1945.

Sánchez de Carmona 1989: Manuel Sánchez de Carmona, *Traza y plaza de la Ciudad de México en el siglo XVI*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco – Tilde, México, 1989.

Sandoval 1938: Pablo de Jesús Sandoval, *La Catedral Metropolitana de México*, (noticias comenzadas por Pablo de Jesús Sandoval, continuadas y terminadas por el Prebendado en la misma catedral, José Ordóñez, con una introducción del Académico Alberto María Carreño), Victoria, México, 1938.

Sandoval 1955: Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*, Ediciones Atlas, Madrid, 1955, 3 vols. (Biblioteca de Autores Españoles: 80, 81, 82).

Santa Cruz 1928: Alonso de Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V*, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, Madrid, 1928.

Sartor 1992: Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, Grupo Azabache, México, 1992.

Shelly 1982: Kathleen Shelly, "El teatro en la América hispana durante el siglo XVI", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7, 1 (1982) pp. 89 - 101.

- Schilling 1958: Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*, Imprenta Universitaria, México, 1958.
- Sebastián 1992: Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Azabache, México, 1992.
- Sebastián 1993: Santiago Sebastián (ed.) a Alciato, *Emblemas*, Akal, Madrid, 1993.
- Segala 1990: Amos Segala, *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*, Grijalbo - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.
- Sellner 1994: Albert Christian Sellner, *Calendario perpetuo de los santos*, Edhasa, Barcelona, 1994.
- Shergold 1963: N. D. Shergold, [reseña a] Flecniakoska, "La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)", *Hispanic Review*, XXXI (1963) pp. 265-270.
- Shergold 1967: N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford University Press, Oxford, 1967.
- Shoemaker 1973: William Hutchinson Shoemaker, *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Greenwood Press, Westport, 1973 (1a. ed. 1935).
- Simonson 1950: Lee Simonson, *The Art of Scenic Design. A Pictorial Analysis of Stage Setting and its Relation to Theatrical Production*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1950.
- Solórzano 1993: Carlos Solórzano (ed.) *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. III. Autos coloquios y entremeses*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

- Soustelle 1984: Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (2a. reimpr. de la 2a. ed. en español: 1970. 1a. ed. en francés: 1955).
- Sosa 1962: Francisco Sosa, *El episcopado mexicano. Biografía de los Ilmos. Señores Arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días*, Jus, México, 1967, 2 ts. (1a. ed. 1877).
- Sten 1982: María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982 (1a. ed. 1974).
- Sten 2000: María Sten, Óscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (eds.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes -Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Sten 2004: María Sten, Germán Viveros, Óscar Armando García, Ricardo García Arteaga, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Librado Silva Galeana (eds.), *Teatro náhuatl, II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Stevenson 1986: Robert Stevenson, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", Julio Estrada (ed.) *La música de México. I. Historia. 2 Periodo virreinal (1530 a 1810)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 7-74.
- Strong 1988: Roy Strong, *Arte y poder*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

- Sturtz 1988: Ronald E. Sturtz, "Pastores judíos y reyes magos gentiles, teatro franciscano y milenarismo en Nueva España", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1 (1988) pp. 333-344.
- Suárez de Peralta 1950: Juan Suárez de Peralta, *Tratado de la jineta y de la brida*, ed. de José Álvarez del Villar, s/e, México, 1950.
- Suárez de Peralta 1990: Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, estudio preliminar y notas de Teresa Silva Tena, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.
- Sumarios 1994: *Sumarios de la Recopilación General de Leyes de las Indias Occidentales*, Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, México, 1994 (1a. ed.: México, 1677, eds. Rodrigo de Aguiar y Acuña y Juan Francisco Montemayor y Córdoba de Cuenca).
- Toriz 1993: Martha Toriz, *La fiesta pehispánica: un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993.
- Torquemada 1969: Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, intr. de Miguel León Portilla, Porrúa, México, 1969, 3 vols.
- Torres Rioseco 1953a: Arturo Torres Rioseco. "Tres dramaturgos mexicanos del periodo colonial: Eslava, Alarcón, Sor Juana", *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pp. 26 - 56.

- Torres Rioseco 1953b: Arturo Torres Rioseco, "Teatro indígena de México", *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pp. 7-25.
- Toussaint 1938: Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la ciudad de México: siglos XVI y XVII. Estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1938.
- Toussaint 1941: Manuel Toussaint, "La casa del adelantado don Francisco de Montejo en Mérida de Yucatán", J. Ignacio Rubio Mañé, *La casa de Montejo en Mérida de Yucatán*, Imprenta Universitaria, México, 1941, pp. XI-XXII.
- Toussaint 1962: Manuel Toussaint, "La primitiva catedral de México", *Paseos coloniales*, Imprenta Universitaria, México, 1962.
- Toussaint 1974: Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Imprenta Universitaria, México, 1974 (1a. ed. 1948).
- Tovar 1988: Juan Tovar (pról. y selección) Hernán González de Eslava, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, Secretaría de Educación Pública, México, 1988.
- Tovar de Teresa 1988: Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, El Equilibrista – Turner Libros, México – Madrid, 1988.
- Tremendo y Pompa y Pompa 1992: Marín Tremendo y Antonio Pompa y Pompa, *Tablas de cronología cristiana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992 (Fuentes).

- Turrent 1996: Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (1a. reimpr. de la 1a. ed. 1993).
- Valadés 1989: Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, trad. de Tarsicio Herrera Zapién, Universidad Nacional Autónoma de México - Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1a. ed. en latín, 1579).
- Valle Arizpe 1947: Artemio de Valle Arizpe, *Virreyes y virreinas de la Nueva España*, 2a. ed., Jus, México, 1947.
- Varey 1987: J. E. Varey, "La puesta en escena de los autos sacramentales en Madrid en los siglos XVI y XVII", *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 339-349.
- Vello de Bustamante 1610: Fernando Vello de Bustamante (ed.) Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas...*, Diego López Dávalos, México, 1610.
- Versenyi 1996. Adam Versenyi, *El teatro en América Latina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Vetancurt 1960-61: Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos exemplares de la Nueva España en el nuevo mundo occidental de las Indias*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1960-1961, 4 vols.
- Vicente 1975: Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, ed., introducción y notas de Thomas R. Hart, Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (1a. ed. 1962).

Vicente 2002: Gil Vicente, *Autos de las Barcas*, introducción, traducción y notas de Andrés-José Pociña López, Universidad de Alcalá - Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares, 2002.

Victoria Moreno 1966: P. Dionisio Victoria Moreno O. C. D., *Los Carmelitas Descalzos y la conquista espiritual de México. 1585-1612*, Editorial Porrúa, México, 1966.

Villacorta Calderón 1942: José Antonio Villacorta Calderón, "Rabinal Achí, pieza escénica de los antiguos quichés de Rabinal", *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* (Guatemala), XVII, 5, pp. 352-375.

Villalobos 1907: Arias de Villalobos, "México en 1623", Genaro García (ed.) *Autógrafos inéditos de Morelos y causa que se le instruyó. México en 1623*, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1907 (Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, tomo XII) pp. 123-281 (Incluye "Canto intitulado Mercurio"). También en Genaro García, *Historia de Nuevo León, con noticias sobre Coahuila, Tejas y Nuevo México. Autógrafos inéditos de Morelos y causa que se le instruyó. México en 1623 por el Dr. Arias de Villalobos. El clero de México y la guerra de independencia. Papeles inéditos del Dr. Mora. Alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México por F. de Osores. Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos, 2a parte. Historia de todos los Colegios de la Ciudad de México*, Porrúa, México, 1975 (Documentos Inéditos o Muy Raros para la Historia de México. Biblioteca Porrúa, 60).

Viveros 1990: Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111).

- Viveros 2005: Germán Viveros, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 22).
- Vorágine 2001: Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, 2 vol. (10a. reimpr. de la 1a. ed. 1982).
- Wagner 1929: Charles Philip Wagner (ed.) *El libro del cavallero Zifar (El Libro del cavallero de Dios)*, University of Michigan, Ann Arbor, 1929.
- Wardropper 1953: Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
- Weber de Kurlat 1956: Frida Weber de Kurlat, "Estructuras cómicas en los coloquios de Fernán González de Eslava", *Revista Iberoamericana*, 21 (1956) pp. 393-407.
- Weber de Kurlat 1963: Frida Werber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963.
- Weckmann 1996: Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (1a reimpr. de la 2a ed. El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, México, 1994; 1a. ed. El Colegio de México, 1984).
- Wickham 1999: Glynne Wickham, *A History of the Theatre*, Phaidon, London, 1999 (1a. ed. 1985).
- Williams 1935: Ronald Boal Williams, *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, University of Iowa, Iowa, 1935.

Williams 1972: Raymond Williams, *Drama in Performance*, Penguin Books, 1972.

Yáñez 1944: Agustín Yáñez (ed.) Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1944.

Young 1951: Karl Young, *The drama of the medieval church*, The Clarendon Press, Oxford, 1951.

Zabaleta 1983: Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Castalia, Madrid, 1983.

Zavala 1995: Silvio Zavala, *Una etapa de la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*, 2a. ed., El Colegio de México - El Colegio Nacional, México, 1995.

Zigaut 2000: Nelly Zigaut, "Procesión de Corpus Chrsti: la muralla simbólica en un reino de conquista Valencia y México-Tenochtitlán", Oscar Mazin Gómez (ed.) *México en el mundo hispánico. I*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2000, pp. 363-407.