

## PALABRAS PRELIMINARES

En este volumen se recogen las intervenciones presentadas durante el congreso *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América*, celebrado en el Tecnológico de Monterrey del 22 al 24 de octubre de 2007, como parte de las actividades programadas dentro del proyecto «La imagen del poder en la corte virreinal (1665-1700)», financiado con fondos otorgados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) en la Convocatoria de Investigación Básica 2004.

En la primera de las conferencias plenarias que aparecen en el libro, Ignacio Arellano traza un exhaustivo repaso de los usos de la escenografía y otros sistemas de signos de la puesta en escena de los autos de Calderón. El análisis se articula en torno a los usos que el autor denomina como «miméticos» o de «primer grado» hasta las más complicadas dimensiones alegóricas o aplicaciones «místicas», apoyadas en tradiciones culturales, doctrinales y artísticas (desde las normas de la pintura hagiográfica hasta la emblemática o la exégesis de los Padres). Dicha distinción surge al tener en cuenta el tipo de lectura que demandan los signos de escenografía del auto sacramental y considerar que el teatro del auto sacramental está previsto para representarse ante un público masivo, además de frente a una élite cortesana, y que, como el teatro palaciego, cuenta con presupuestos asegurados y el apoyo de las autoridades, que determinan pueda ostentar medios suficientes para su puesta en escena. En este sentido, Arellano documenta su análisis a partir de ejemplos extraídos de las memorias de apariencias de Calderón y dedica su trabajo al estudio de la función mística que se sobrepone y determina la función mimética de las escenografías. Con ello, puede decirse que se evidencian en los autos de Calderón complejas facetas, que, en última instancia, ilustran sobre las

posibilidades del auto como uno de los géneros auriseculares con mayores posibilidades de exploración artística «en cuanto a la flexibilidad, libertad y polivalencia de sus mecanismos, conciliados a menudo con rigurosos esquemas conceptuales, doctrinales y simbólicos en una construcción que, en el caso calderoniano, alcanza admirables extremos de perfección».

También de la escenografía se ocupa el tercer apartado de comunicaciones, que inicia con el trabajo de Edith Mendoza sobre siete bocetos para la representación del auto calderoniano *El gran teatro del mundo* por parte de la pintora española exiliada en México, Remedios Varo, y que se habría puesto en escena durante el año de 1958 en el Claustro de Acolman de la ciudad de México. Los diseños de las máscaras y sombreros de los personajes del auto surgen del encargo de otro exiliado español, Álvaro Custodio, director y fundador de la compañía «Teatro Español de México» y se inscriben de lleno en la línea principal de la producción artística de Varo, pues reproducen plenamente los principales rasgos de su estilo pictórico. En el siguiente trabajo, Claudia Parodi aborda otra forma de trasvase en el cruce de elementos escenográficos y plantea cómo, en el teatro novohispano cortesano y humanista, se reflejan los efectos de la diglosia producida por el contacto de lenguas europeas y americanas —español, latín y lenguas indígenas— y se incorporan elementos indígenas americanos. Entre estos elementos incorporados destacan los *netoliztli*, cantares y bailes mexicanos, que adoptan el nombre de «tocotines» y que mantienen en el teatro sus componentes estructurales indígenas, aunque se adaptan a la métrica española y tratan temas relativos a los naturales pero desde una perspectiva criolla. Del mismo modo, Parodi también señala cómo el contacto de indígenas y españoles también afectó a la cultura española de Nueva España, indianizándola. A continuación, Octavio Rivera, al ocuparse de las primeras noticias sobre representantes y gente de teatro en Nueva España, inicia su revisión con los particulares matices que adquirieron las fiestas religiosas al convertirse en instrumentos para la conversión del indígena al cristianismo. En estas primeras escenificaciones del teatro misionero, los representantes eran exclusivamente indios, lo cual conllevó que en este nuevo arte de hacer teatro se plantearan ideas, condiciones y convenciones diferentes a las del arte de la representación propia de la cultura indígena. El artículo continúa con otros dos apartados: el primero, sobre el teatro criollo, cuyos «representadores», ya españoles, permiten constatar la presencia, en la etapa de 1585 a 1600, de los primeros actores profesio-

nales de teatro; el segundo, dedicado al teatro jesuita, en el que los representantes eran los mismos estudiantes de los colegios.

Sobre otras prácticas escénicas, las acaecidas en el Palacio Virreinal de Lima entre 1672 y mediados del siglo XVIII, trata el trabajo de José Antonio Rodríguez Garrido. A partir de relaciones de fiesta, noticias procedentes de diarios y manuscritos teatrales, su investigación fija un corpus de análisis de doce representaciones teatrales. Su peculiaridad, frente a las abundantes noticias sobre otras representaciones palaciegas en el mismo periodo de 1642 a 1747, es que éstas doce se representaron en el interior del palacio con la mención expresa de que se llevaron a cabo sobre un escenario «a la italiana». Establecido el corpus de análisis, Rodríguez Garrido se ocupa del contexto así como de las circunstancias y las peculiaridades de los distintos espacios de representación, lo que conduce a considerar dichos festejos bajo una óptica de análisis más amplia: la de la fiesta teatral barroca, en la que resulta esencial el estudio de la eficaz confluencia entre el público y los recursos espectaculares por parte de quienes diseñaron este tipo de espectáculos. El teatro en palacio es también el marco de análisis sobre el que Javier Rubiera inscribe sus reflexiones a propósito de la comedia *El licenciado Vidriera*, de Agustín Moreto, la cual, a pesar de que probablemente fuera escrita para representarse en un ambiente cortesano, no es un texto de gran aparato, ya que se trata más bien de una «comedia de cámara». Lo que le interesa a Rubiera, responsable de la edición de dicha comedia para el proyecto de investigación sobre la edición y el estudio del teatro completo de Moreto ([www.moretinanos.com](http://www.moretinanos.com)), es analizar otra vertiente en el contexto palaciego de su puesta en escena. Se ocupa, en concreto, de los recursos del «aparte al público» y de la «alocución dirigida al público», cuyo propósito es, según el autor, implicar a los espectadores palaciegos en el espacio de ficción, para trazar una realidad envolvente en la que se equiparen los cortesanos de Urbino sobre el tablado y la corte madrileña que asiste a la representación. Con esta fusión de públicos, resulta así más eficaz el parlamento final del protagonista en el que decide poner fin a su locura fingida.

En la segunda de las conferencias plenarias, dedicada a la literatura virreinal, Dolores Bravo traza una valiosa «composición de lugar» sobre las máscaras en la capital de Nueva España. Si bien el desfile y la procesión son algunos de los rasgos fundamentales del género, lo esen-

cial en la identidad y distinción de la máscara reside en su finalidad, aspecto que permite diferenciar entre máscaras graves y facetas. Mientras las primeras revelan pasajes ejemplares del homenajeado, representados mediante recursos característicos de la tradición emblemática, las segundas escenifican motivos relacionados con los mecanismos para mover a risa procedentes del sustrato folklórico de la cultura carnavalesca. Tras aportar las principales claves teóricas del género, Bravo se centra en el análisis de algunas máscaras graves y facetas de festejos jesuitas a propósito de la canonización de san Francisco de Borja, cuya proclamación de santo se expidió en abril de 1671. La estudiosa repasa primero los principales hitos festivos que conmemoraron el acontecimiento en la capital de las Filipinas y relatados en un testimonio impreso en Manila (1674), para centrarse después en los fastos que celebraron la canonización de san Francisco de Borja en la ciudad de México en 1672. El texto novohispano consta de dos partes: la relación del festejo y el certamen poético, en el que también se incluyen ocho sermones predicados durante el tercer octavario de la canonización del tercer general de la Orden y entre los que destacan el predicado por el célebre confesor de sor Juana, el padre Antonio Núñez de Miranda. Dicha relación festiva es, quizá, más conocida que el texto impreso en Manila, aunque hasta el momento había recibido un interés parcial por parte de la crítica.

El capítulo dedicado a la literatura virreinal se inicia con el artículo de Judith Farré en el que, desde el campo de estudio de la fiesta como una ritualidad compartida en la que entran en juego tanto los mecanismos de ostentación de un ideal de gobierno por parte de quienes lo representan como la adhesión afectiva y efectiva por parte de quienes conforman las distintas jerarquías de dicho orden político, se ocupa de la proyección simbólica y el embellecimiento ocasional de la ciudad de México en los arcos de bienvenida a los nuevos virreyes. El análisis se centra, en concreto, en los fastos en torno a la toma de posesión en el cargo del marqués de la Laguna (1680) y del conde de Moctezuma (1697), y, del estudio de su función pedagógica, surge la consideración de una serie de alegorías en las que serán identificables los problemas del mundo real novohispano que, a medida que vaya avanzando el siglo XVII, irán formando parte de la conciencia criolla. El siguiente análisis, por parte de María Águeda Méndez, se ocupa de otro ceremonial festivo, aunque en esta ocasión no se trata de ensalzar las virtudes mediante un arco de re-

cibimiento, como en el caso anterior, sino que la autora se centra en las manifestaciones de poder asociadas a la despedida, es decir, a los túmulos de exequias públicas. Su investigación se centra en el análisis de un túmulo erigido en Puebla en honor a doña Jacinta de Vidarte, una ilustre dama poblana (1681). Su deceso, a los veintidós años, le permite a fray Gregorio Sedeño no sólo trazar un elogioso encomio de la dama en su prédica sino también buscar el efecto edificante entre el público, que sin duda se habría reforzado por la espectacularidad del entierro, en el que se dispuso el desfile de la cruz de la catedral por las principales calles de la ciudad acompañado de una engalanada procesión de autoridades de las más altas jerarquías civil y eclesiástica. La originalidad de estas exequias poblanas reside no tanto en la fastuosidad que rodea el entierro sino en el túmulo que se erigió, un honor reservado en general a los varones y ocasionalmente destinado también a algunas religiosas. Los festejos religiosos novohispanos son también el objeto de estudio de Sara Poot-Herrera, que aborda el complejo entramado en torno al autor, la fecha y la tradición textual de un legajo de documentos en el que se compilan varias piezas teatrales breves insertas en festejos religiosos, con un fuerte componente mestizo, escritas por fray Joseph de la Fuente alrededor de la segunda mitad del siglo xvii. Sara Poot parte de la tradición del teatro indígena de la primera mitad del siglo xvii, a partir de los estudios de Méndez Plancarte y los catálogos de Beristáin, para contextualizar a Joseph de la Fuente y todo el teatro religioso de los últimos años del siglo xvii y principios del xviii. El apartado dedicado a la literatura virreinal se cierra con el estudio de Dalmacio Rodríguez acerca de la tradición que desempeñan los arcos triunfales de bienvenida a los virreyes como textos de elogio e instrucción política, vinculados a la tradición de los «espejos de príncipes», al mismo tiempo que actuaban como recordatorio para los nuevos gobernantes de la necesidad de aplicar medidas concretas de gobierno, que respondían a las específicas necesidades de quienes ideaban el festejo. Bajo esta óptica de análisis, Rodríguez aborda las implicaciones del arco triunfal que la catedral de México erigió en 1650 para conmemorar la llegada del conde de Alba de Liste, entre otros ejemplos de monumentos efímeros. Su análisis contempla también cómo las características de estilo de las descripciones de arcos deben tener en cuenta no sólo la teoría de los estilos sino también considerar otras partes de la retórica que, en el nivel elocutivo, puedan discernir las intenciones del discurso que confluyen en este tipo de textos.

La tercera de las conferencias magistrales, a cargo de Aurelio González, se ocupa de la técnica dramática de Bances Candamo, uno de los dramaturgos más sobresalientes de la última generación de autores barrocos y poeta oficial en la corte de Carlos II. En su aproximación metodológica reivindica el análisis de la dramaturgia de Bances en el marco de la cultura del Barroco, «como Calderón, Lope o Cervantes», y no tanto bajo los condicionantes de la perspectiva de la historiografía literaria. Más allá de determinar su rango o el nivel de dependencia del teatro de Bances respecto de las grandes figuras, Aurelio González inicia sus páginas situando al dramaturgo en el marco de la fiesta barroca y, como representante de la vida pública de su época, practicando un teatro que se inscribe de pleno en la estética y la ideología propias del Barroco. Bajo esos principios, repasa la producción de Bances en todos los géneros vigentes en la dramaturgia del xvii y, en el análisis de sus comedias, quedan considerados los principios que rigen tanto el «texto dramático» como el «espectacular». Es así como la revisión de la técnica dramática de Bances alcanza su propia perspectiva, al tomar en cuenta el manejo por parte del dramaturgo de las convenciones escénicas, dentro de su propia tradición teatral, así como bajo las expectativas del público de la época.

El apartado dedicado al teatro en España y Portugal empieza con las páginas que Jaime Cruz-Ortiz dedica al teatro luso castellanizado de los siglos xvi al xviii y, en concreto, a la figura de Jacinto Cordeiro, poeta y dramaturgo lisboeta. Con el trasfondo de las lealtades divididas propias de esa generación de dramaturgos, afín, por un lado, a la dramaturgia del *Arte nuevo de hacer comedias*, y, del otro, portavoz de una conciencia política a favor de la soberanía lusitana, Cruz-Ortiz propone el análisis concreto de algunas de las piezas de Cordeiro, empezando con las comedias *La entrada del Rey en Portugal* y *Los doce de Inglaterra*, hasta su obra más famosa, *El elogio de poetas lusitanos* (1631), poema que responde al *Laurel de Apolo* de Lope de Vega. Por su parte, A. Robert Lauer presenta un estudio de la figura del rey trágico en el teatro barroco tardío, un período en el que el personaje que ostenta el poder ha perdido ya el carácter luciferino —un rasgo característico en la comedia del xvi—, o el perfil defectuoso o político —aspecto fundamental del teatro del xvii—, para transformarse en un ser patético, cuya desaparición es posible apreciar en una dimensión trágica. Bajo esta perspectiva, Lauer abordará la figura trágica del poder en la *Comedia heroica amor destrona monarcas y rey muerto por amor*, de un ingenio va-

lenciano, en la que, a pesar de las concesiones al público, a quien se complace con la espectacularidad de sus efectos y la representación de acciones militares, el tratamiento trágico de la figura del poder responde a las nuevas razones del buen gusto vigentes entre la elite ilustrada, complacida por un final edificante y decoroso.

A continuación, George Peale dedica su estudio a *Querer por sólo querer*, la comedia de Antonio Hurtado de Mendoza que, por varios aspectos, representa un importante hito histórico en la historia del teatro español del Siglo de Oro. En primer lugar, por todos los detalles que proporciona la relación impresa que ha llegado hasta nuestros días, pero sobre todo por representarse en el marco de una de las fiestas más costosas escenificadas en la corte de los Austrias, así como por ser la comedia más larga del teatro clásico español. El trabajo de Peale presenta el estudio de parte de la documentación encontrada durante su exhaustiva investigación en archivos de Simancas, Madrid y Florencia, que, sin lugar a dudas, contribuye a esclarecer la fecha y las circunstancias de su representación, y situar la comedia como una de las principales manifestaciones del teatro cortesano español, junto con *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, y *La gloria de Niquea*, de Villamediana. Finalmente, este apartado se cierra con el trabajo presentado por Héctor Urzáiz dedicado a la censura, que se inicia con un estado de la cuestión acerca de las distintas valoraciones críticas sobre la acción represora de la Inquisición para luego centrarse en las implicaciones de la censura en el teatro del Siglo de Oro. En el caso concreto del teatro, el campo de acción de la vigilancia inquisitorial se ejercía en circunstancias muy similares a las del resto de producciones literarias: la Iglesia velaba de manera particular sobre los contenidos religiosos o sobre aquellos en los que se atribuía un legítimo papel supervisor, aunque debe puntualizarse que también se dieron prohibiciones tocantes a cuestiones políticas. Como afirma Urzáiz, este segundo tipo de prohibiciones fueron más escasas, pero las razones políticas para la censura fueron aducidas con frecuencia por los detractores del teatro para pedir el cierre de corrales de comedias o ejercer la prohibición de ciertas comedias, del mismo modo que los defensores del teatro basaron a veces sus posturas a partir de razones de conveniencia política. La doble naturaleza del teatro, como texto literario y espectáculo popular, determina, sin duda, que éste se considerara un campo especialmente sensible dada su capacidad de penetración en el público iletrado.

El último capítulo, sobre «Temas, motivos y formas», retoma distintos aspectos dramáticos acerca de la escritura y la puesta en escena del teatro español y novohispano. En primer lugar, Serafín González aborda el tema de la nobleza en la comedia de Ruiz de Alarcón, *La crueldad por el honor*. El primer punto que centra el interés del artículo se refiere a la cuestión de si se trata de una comedia artísticamente desarrollada o no, aspecto para el cual resulta necesario fijarse en la evolución de Sancho, el protagonista, así como en las relaciones que establece con el resto de los personajes. Para ello, Serafín González repasa la definición dramática de Sancho Aulaga en la vertiente política que se refiere a la esfera pública del personaje y en su comportamiento amoroso, propio del ámbito privado. Las conclusiones finales las sitúa el autor en el momento en que, más que hablar de la redención del protagonista, se restaura la fama de Sancho. El siguiente trabajo de Dalia Hernández gira en torno al *Festín de las morenas criollas*, una fiesta de música y danza que se llevó a cabo en el palacio virreinal de la capital novohispana para el recibimiento del nuevo virrey, el marqués de Villena, en 1640. Lo interesante de este festín coreográfico ideado por Nicolás de Torres es, en palabras de la autora, el hecho de que participara en él la población negra como parte central y, además, se conservara el testimonio impreso dedicado exclusivamente a la descripción detallada de este sarao de corte. Su coreografía, además, adoptó la estructura de un desfile de personajes, fingidas estrellas, en el que cada uno de ellos portaba una tarja con emblemas (todos con su mote, imagen y explicación). Tras el análisis de la función panegírica de dichos motivos emblemáticos, Dalia Hernández concluye en la originalidad que representa la combinación entre las ejecutantes, morenas criollas, y las estrategias del encomio, que combinan la danza y la emblemática, en esta forma de teatralidad que formó parte del recibimiento al nuevo virrey y que se escenificó en el interior del palacio virreinal. A continuación, Blanca López de Mariscal se ocupa de las similitudes y diferencias entre una serie de piezas dramáticas dedicadas a la Virgen de Guadalupe y que fueron escritas y representadas entre 1601 y 1722. La comparación parte de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, escrita por Fray Diego de Ocaña y publicada en la relación manuscrita del viaje que realizó por tierras americanas entre 1599 y 1605, para establecer un cotejo con otras tres piezas que recogen la tradición milagrosa de la guadalupana que circulaba en la península ibérica: *El Auto de la soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros, y grandezas de España*, atribuida a Miguel

de Cervantes; *el Auto sacramental de la virgen de Guadalupe* de Felipe Godínez y la *Comedia famosa de La virgen de Guadalupe*, de Francisco Bances Candamo. Para establecer su comparación, Blanca López toma en cuenta las especiales características que implicaba el espacio de representación del teatro virreinal y que, para el caso de la comedia de Ocaña —una comedia que con frecuencia fue señalada por la crítica como de escaso valor literario—, debe tener en cuenta las exigencias derivadas para el tratamiento del tema en el espacio americano y, sobre todo, el horizonte de expectativas del público ante el que se iba a representar. También Beatriz Mariscal se ocupa de la comparación transatlántica de otro motivo literario, la batalla naval de Lepanto. Los versos con los que Cervantes inicia la «Epístola a Mateo Vázquez» encabezan el trabajo en el que la autora se propone estudiar el tratamiento dramático que del tema hizo Fernán González de Eslava. Previamente, debe considerarse que el Cabildo de la Ciudad de México acordó en junio de 1572 la celebración de la victoria de Lepanto, según consta de los suntuosos gastos en torno a los festejos previstos para su conmemoración en la plaza mayor de la capital novohispana, que incluyeron incluso la representación de una batalla entre la flota cristiana y la turca. La hipótesis de Mariscal es que González de Eslava compuso su *Coloquio Doze, De la Batalla Naval que el serenísimo Príncipe Don Iuan de Austroa tuvo con el Turco*, teniendo en mente los festejos anteriores organizados en la Ciudad de México, y de ahí la ausencia de acotaciones escénicas presentes en el Coloquio y la escasez de recursos materiales para su puesta en escena, ya que el público tendría muy presente la anterior representación espectacular de la batalla. Para finalizar, Lillian von der Walde Moheno reflexiona en torno a las implicaciones del tópico del engaño a los ojos en la comedia de *El burlador de Sevilla*. Su tesis consiste en oponer la perversidad que representa la compostura hermosa y la vil perversión del burlador don Juan, un hombre que pertenece a un estamento social privilegiado, frente a la vida pecaminosa y la fealdad de las prostitutas que ha frecuentado. Como demuestra la autora, la grotesca fealdad de estas ramerías la relaciona directamente con la maldad y, al entrar en contacto con don Juan, la comedia muestra cómo las corrupciones sexuales del protagonista pueden interpretarse como signos de la maldad, a pesar de su bella apariencia.

Para finalizar esta panorámica recopilación a propósito de los trabajos presentados en el transcurso del congreso sobre teatro español y novohispano celebrado Monterrey, estas palabras preliminares no pueden

cerrarse sin un sincero capítulo de agradecimientos a todas las personas e instituciones que hicieron posible su celebración, así como la relación impresa que a continuación se presenta: el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT), pues el congreso fue posible gracias a la ayuda concedida en el marco de la Convocatoria de investigación básica 2004; el Tecnológico de Monterrey, que en todas sus instancias mostró un apoyo incondicional a lo largo de todas las fases de organización del evento y para que esta publicación pudiera salir adelante, y el Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO), un apoyo decisivo en el proceso de publicación. Y por último, pero de manera muy especial, también quiero dar las gracias a todos los autores que, a lo largo de los tres años de vigencia del proyecto, han acudido a sus dos convocatorias de reunión, así como a todos los amigos que desde ambos lados del Atlántico han brindado su constante apoyo y sabios consejos.