

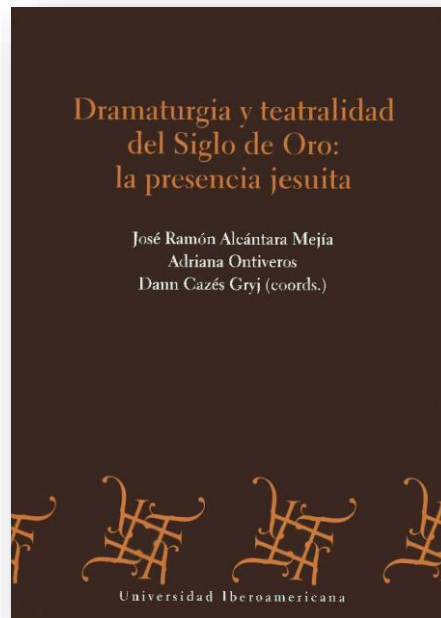
## DRAMATURGIA Y TEATRALIDAD DEL SIGLO DE ORO: la presencia jesuita

Lillian von der Walde Moheno  
Universidad Autónoma Metropolitana



José Ramón ALCÁNTARA MEJÍA, Adriana ONTIVEROS y Dann CAZÉS GRyj (coords.), *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*. México: Universidad Iberoamericana, 2014, 284 pp.

*Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*, con esmero editado por José Ramón Alcántara Mejía, Adriana Ontiveros y Dann Cazés Gryj, es un libro muy importante en virtud de las sólidas aportaciones originales que contiene. Previa “Introducción” en la que D. Cazés Gryj y A. Ontiveros asientan la significación del teatro jesuita en los siglos XVI



y XVII, así como el contenido general del volumen, los artículos se agrupan en cuatro secciones: I, “Contextos y cultura”; II, la más extensa, “Teatro de tradición jesuita”, que a su vez se divide en “Dramaturgia”, por una parte, y “Espacios y representación”, por otra; III, “Comedia aurisecular y pensamiento jesuita”, y IV, “Caminos del teatro áureo”.



El artículo de Aurelio González informa sobre el contexto que se aborda en este libro: el Barroco, el mundo virreinal y los autores literarios novohispanos, la Compañía de Jesús, las representaciones en sus colegios y la actividad en México del profesor y destacado dramaturgo jesuita, Juan de Cigorondo. Sigue, ya en el apartado “Dramaturgia” de la segunda sección, un interesante estudio de Alejandro Arteaga Martínez sobre la escenificación del desenlace de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Juan de Cigorondo; el crítico apunta los requerimientos para la representación de una justa y comenta, entre otros muchos aspectos, el silencio en las didascalias en relación con esos elementos propios de los torneos: los caballos. Adriana Ontiveros dedica su artículo a la construcción de las “figurillas” risibles de la obra burlesca de procedencia jesuita *El coloquio de las oposiciones*; indica que los recursos cómicos son similares a los que más tarde se encuentran en la “comedia de figurón”: percepción distorsionada del “yo”, apreciación de la extrañeza de la figurilla por parte de los receptores, y múltiples expedientes burlescos en caracterización y en la propia trama. La investigadora demuestra en detalle estos puntos, y concluye que también hay en el teatro jesuita la necesidad de divertir mediante la exageración paródica de personajes que podrían no ser tan lejanos: “los estudiantillos, el criollo pretencioso o el viejo con delirios de honra” (57). En el siguiente trabajo, Ricardo Castells analiza cómo se emplean los 24 versos provenientes de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, en el auto sacramental *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, de autor jesuita. La novedad radica en que, debido a la incorporación en la obra de un elemento maravilloso cristiano —la aparición a los reyes tlaxcaltecas de un ángel enviado por Dios—, se hace anteceder a la Conquista la conversión al catolicismo de estos reyes, con



lo que se enriquece la leyenda de la superioridad tlaxcalteca; en síntesis, los versos de Lope se aplican dentro de un contexto historiográfico existente en la Nueva España que se ve acrecentado, y sirven para dar tratamiento tanto político como espiritual al tema de la Conquista. El siguiente apartado concerniente al “Teatro de tradición jesuita” consta de dos estudios que plantean cuestiones referentes a la puesta en escena; el primero, de Octavio Rivera Krakowska, aborda tanto el sitio de la representación como el espacio escénico de la *Tragedia intitulada Oçio*. Mediante puntual y documentado análisis el autor concluye, para el primer rubro, que la obra no se presentó en la capilla, sino en algún otro espacio más apto: “algún salón o patio del seminario, o incluso en la plaza pública” (91); en lo que respecta al segundo asunto, de acuerdo con los recursos escénicos coetáneos, expone la factibilidad de que correspondiera al *frons scaenae* renacentista del escenario romano, de tal suerte que las acciones se llevarían a cabo sobre el proscenio, mientras que al fondo habría un muro —que da entrada y salida a los actores— con cuatro puertas, cerradas por cortinas, que simulan ser casas, por lo que encima de cada una debiera aparecer un letrero con el nombre de su habitante; esta propuesta se ve sustentada, entre otros datos, con ilustraciones de fines del siglo xv e inicios del xvi de escenarios de comedias de Plauto y de Terencio. El otro artículo en la categoría “Espacios y representación” de la sección II, es el de Dann Cazés Gryj, quien dedica su atención al análisis de la aplicación de decorados y maquinarias en función de la caracterización del protagonista de *San Francisco Javier, el Sol en Oriente*, atribuida a Diego Calleja. Piensa el investigador que la comedia hubo de representarse mediante tablado efímero que permitiera utilizar recursos teatrales similares a los que aparecen en obras palaciegas; éstos, que se emplean mediante esquema progresivo, apoyan de diversa manera la

trama y lo que se pretende que se descodifique del personaje; así, el primer recurso, que es una “apariencia”, subraya la importancia y la virtud de Francisco Javier; luego vendrá un decorado para la expresión de un hecho maravilloso sucedido al protagonista: “*imitación del mar, y en él saldrá un pez a la orilla, con un Santo Cristo en la boca, de donde le tomará el santo*” (120). Después, mediante apoyo de tramoya y con el mismo decorado, se escenifica el don de lenguas que le es otorgado por influjo sobrenatural: cuatro genios bajan “*en vuelo arrebatado*” (121) y permanecen sobre la cabeza del santo. Por último, filamentos con globos pintados —según propuesta del investigador— y uso de escotillones dan sustento a las palabras de Francisco Javier. El análisis detallado que realiza Cazés Gryj no deja lugar a dudas del funcionamiento y de los objetivos que cumplen los recursos espectaculares que, asociados con un personaje, muestran —para indicar sólo una cosa más— la interrelación existente entre dos “realidades”.

En la tercera sección, “Comedia aurisecular y pensamiento jesuita”, se reúnen tres artículos sobre obras barrocas que incorporan asuntos religiosos. El primero de ellos, elaborado por Roxana Elvridge-Thomas, retoma el tema de la presencia de la polémica *de auxiliis* en *El condenado por desconfiado*, atribuida a Tirso, con el fin de observar cómo el autor implícito defiende las ideas del jesuita Luis de Molina. De acuerdo con la investigadora, éstas se descubren en Enrico, mientras que las del dominico Domingo Báñez se despliegan en el personaje de Paulo. En el primero se aprecia el ejercicio del “libre albedrío que es auxiliado por el concurso simultáneo de Dios” (135); en Paulo, por el contrario, la predestinación. Para Elvridge-Thomas, la trama aparece como resultado de la ciencia media de Dios, quien en su omnisciencia sabe todas las posibilidades de actuación, pero deja a la elección humana, en libertad, el



camino a seguir. Leonor Fernández Guillermo emprende el análisis de *La devoción de la cruz*, de Calderón de la Barca, con el fin de demostrar los múltiples elementos que entran en juego en la misma y que permiten entenderla en su “enorme complejidad” (156). Además del tema del honor y de los aspectos religiosos que constituyen el “drama serio”, la estudiosa también observa y comenta la presencia de asuntos, tratamientos o personajes que son muy comunes en el teatro áureo; por ejemplo, una historia amorosa, el empleo del tópico travestismo femenino, e incorporación de personajes villanos y de bandoleros. Todo esto, asienta, hace de *La devoción de la cruz* obra extravagante y notable muestra de la tragicomedia áurea. En el último artículo de la sección III, Nieves Rodríguez Valle encuentra que en *La manganilla de Melilla* de Juan Ruiz de Alarcón se aborda sutilmente la distinta manera con la que los católicos y los musulmanes afrontan la salvación del alma; se observa, pues, que en la comedia se introduce la *taqiyya* o *kitman*, que son “palabras que designan el acto por el cual el musulmán aislado en un grupo social hostil, se abstiene de practicar su religión, fingiendo adoptar, en el exterior, la religión que se le quiere imponer” (163). En virtud de lo delicado del tema de la salvación, que a juicio de la investigadora “estructura y da coherencia” (174) a una comedia en la que todas las mentiras se premian, el dramaturgo lo encubre mediante el empleo de recursos varios, como el de la magia.

“Caminos del teatro áureo” es la última y extensa sección del libro que comento. Da inicio con un artículo de José Ramón Alcántara Mejía sobre el texto en lengua náhuatl referente al tema, de larga tradición, de la destrucción de Jerusalén. Señala el investigador que este documento contiene diferencias significativas en relación con su fuente, el coetáneo en castellano, y las expone a lo largo de su estudio. Para él, el manuscrito



objeto de análisis es, probablemente, producto de transmisión indígena, con base en lo que fue el acontecimiento escénico; los cambios estructurales que presenta en relación con versiones anteriores del tema, posibilitan observar intereses particulares, como “el orgullo de la resistencia y el sentimiento de la pérdida” (190). Los añadidos asimismo son reveladores, pues igualmente descubren la perspectiva indígena. En palabras de Alcántara Mejía, el documento en náhuatl “guarda entre líneas la lectura que el pueblo hizo del texto, un espacio en el que se vertió la memoria de la conquista y la destrucción de su propia cultura” (195). En el siguiente artículo, Octavio Rivera Krakowska y David Aarón Estrada, previas consideraciones de índole teórica, exploran de manera muy puntual y documentada los espectáculos del siglo XVI en los que se emplean títeres y que —a excepción de uno— no han sido recuperados en los estudios sobre la materia en Nueva España. El primer caso que consignan y analizan —y que sí ha sido mencionado por otros investigadores— es la presencia de un titiritero en la expedición de Hernán Cortés a las Hibueras (en Honduras), según relata Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera...* Llamam la atención sobre la noticia, en ese mismo documento, del conocimiento de los indígenas de las artes titiriteras, y dan sustento a este hecho. También traen a colación, dicho sea de paso, una cita del importante libro de John E. Varey con el fin de hacer notar que es en relación con México cuando aparece la primera mención documentada de la palabra “títere”. El segundo caso motivo de análisis académico, es la pieza franciscana *Adoración de los reyes magos*, en la que no son personas quienes representan al niño Jesús y, posiblemente, a la Virgen, sino “imágenes” (término de acuerdo con el texto), y ello tal vez en función de “evitar el *ixiptla* identificado en una persona” (215). Del análisis destaco sólo una idea más que expresan Rivera y Estrada: la

posición de privilegio que obtiene el títere sobre los actores. *El descendimiento de la cruz* es una ceremonia dramática a la que también se aproximan en virtud de que en ésta aparece, además de una Virgen con movimiento, un Cristo articulado, que es recurso que explican —como siempre— mediante un pertinente apoyo bibliográfico. Exponen, al final de este apartado, la existencia de una suerte de empalme entre “ceremonia religiosa y ficción teatral con títeres, [...] en donde ninguno de los dos actos pierde su identidad, antes bien parece que uno intensifica la calidad del otro” (222). Después, abordan la representación teatral en la que san Miguel arcángel vence al demonio, que se llevó a cabo en 1585, por disposición de Pedro Moya de Contreras, en la ciudad de México. Con base en la descripción que realiza Gutiérrez de Luna, los autores del artículo deducen la probabilidad de que hubiese títeres de hilos y autómatas, además del espectacular decorado de la boca del infierno con esculturas de demonios que estallan y se queman. Y asientan: “Quizá ésta sea la primera gran fantasía de la hegemonía titiritesca de la que haya noticia en Nueva España” (226). En su interesante “Conclusión” recogen diversos asuntos que pueden desprenderse de los análisis realizados. “Los esbirros de Tontonelo” es el título mediante el cual Ignacio Padilla observa los elementos demoníacos con los que juega Cervantes en su magnífico entremés *El retablo de las maravillas*. Dice el investigador que el autor establece la índole diabólica de los titiriteros, a quienes se entregan los pueblerinos en virtud del demonio, desde una óptica erasmista, de la credulidad y del fanatismo; también, hay “otro demonio más poderoso: la manía persecutoria de los cristianos viejos hacia los conversos” (241). Adriana Azucena Rodríguez, con base en un informado estudio del desarrollo del teatro pastoril de Lope de Vega, demuestra que éste se va alejando de la tradición hispánica en favor de la estilización de los



personajes; que las obras se adecuan a los intereses cortesanos, pues las representaciones se dirigen al público nobiliario, y que los requerimientos escenográficos y espectaculares en general, cada vez más sofisticados, son aspectos que contribuyen a la desaparición del género pastoril en el teatro. Cierra el libro el artículo de Ximena Gómez Goyzueta, quien analiza la afectación de la percepción del público mediante el personaje Finea de *La dama boba*. En síntesis, Lope hace que Finea tenga el papel principal en la trama, que dirija las acciones de los otros personajes y que produzca efectos particulares en el espectador (de distanciamiento en relación con la ficción, a la identificación con la protagonista), no sin ayuda de mecanismos metateatrales.

Como se observa en las líneas precedentes, *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita* reúne artículos sumamente interesantes y no pocas aportaciones académicas rigurosamente sustentadas; es, pues, de imprescindible consulta para los especialistas del fascinante teatro de pasados siglos, en nuestra lengua o cultura.