

## Teatro novohispano del siglo xvi: escenografía y fiesta pública

Beatriz Mariscal Hay

—¿Ya te haces coplero? Poco ganarás a Poeta, que hay mas que estiércol; busca otro oficio; más te valdrá hazer adobes un día que quantos sonetos hizieres en un año<sup>1</sup>.

Con esta irónica recomendación, tantas veces citada, que hace *Murmuración a Remoquete* en el Coloquio «*Del bosque divino donde Dios tiene sus aves y animales*», Fernán González de Eslava no sólo hace referencia a una realidad sociológica de la Nueva España en la segunda mitad del siglo xvi —la abundancia de poetas que pugnaban por premios y favores de autoridades civiles y eclesiásticas—, sino que nos da una importante pista relativa a la particular motivación que lo llevó a componer esa obra tan compleja desde el punto de vista textual y dramático: la dura competencia a la que se enfrentaba quien pretendiera obtener el contrato para elaborar la principal pieza dramática que habría de representarse durante la fiesta de *Corpus Christi*.

Las noticias que tenemos sobre la representación de la mayor parte de los dieciséis *Coloquios espirituales* de González de Eslava son escasas y, en general, poco precisas, pero por su naturaleza y por datos internos a los textos podemos asumir cuáles fueron escritos para las celebraciones que se hacían en la ciudad de México el día de *Corpus*. Eslava era un poeta profesional que componía piezas dramáticas con miras a su representación pública, si bien sus coloquios llegaron a la imprenta pocos años después de su muerte, publicados por su amigo, el agustino Fernando Vello de Bustamante<sup>2</sup>.

¿Con quién competía Fernán González de Eslava como autor dramático para las fiestas de *Corpus Christi*?

Al abultado número de poetas a vecinados en Nueva España en la segunda mitad del siglo xvi, habría de sumarse en 1585 el iluminador Luis

1 González de Eslava, Fernán, *Coloquios Espirituales y sacramentales*, ed. Othón Arróniz, México, UNAM, 1998. Todas las citas de los Coloquios se basan en esta edición.

2 La edición de Vello de Bustamante fue publicada en México en la imprenta de Diego López Dávalos en 1610.

Lagarto, que llega a México para trabajar en la obra de renovación de la catedral mexicana, después de haber trabajado en la catedral de Granada con el iluminador Lázaro de Velasco. Lagarto contaba además con el patrocinio nada menos que del Virrey Villa Manrique, quien llegó a México igualmente en 1585 y lo nombró Maestro de Primeras Letras y Examinador Sinodal del colegio de San Juan de Letrán, en 1586. Su cercanía con las autoridades políticas y eclesiásticas y su doble actividad profesional como pintor-iluminador y maestro de letras habrían de situar a Luis Lagarto en una posición privilegiada para competir con González de Eslava y demás aspirantes a los contratos para las representaciones de las fiestas de *Corpus*.

El hecho es que el recientemente llegado Luis Lagarto, «cristiano viejo» como lo exigía el puesto de maestro de escuela que ocupaba, iluminador y poeta, obtuvo en 1592, 1593 y 1594 el encargo de componer los autos, comedias y danzas de gigantes para las fiestas de *Corpus* patrocinadas por el ayuntamiento de la ciudad de México<sup>3</sup>.

No conocemos los textos de las obras que presentó en esas fiestas, y podrían no ser originales, pero sabemos que escribía poesía. Pérez de Salazar señala que era «autor de coplas a lo divino y a lo humano», algo que está confirmado por el registro del pago que le hizo el cabildo de Puebla en 1606 por «componer las chanzonetas que se han de cantar a la llegada del Sr. Obispo»<sup>4</sup>. En lo que concierne al diseño de la escenografía, un aspecto muy importante de la representación de esas piezas, Lagarto seguramente echaría mano de su experiencia como pintor e iluminador de letras y retablos en los que predominaban figuras emblemáticas, duendes, dragones y querubines. Una muestra de lo que hacía como iluminador nos la proporciona el libro con los emblemas del arco triunfal que comisionó el ayuntamiento de Puebla de los Ángeles en 1603 para recibir al Virrey marqués de Montesclaros<sup>5</sup>.

Lo que sí está muy bien documentado son los pagos que recibió por las representaciones de las fiestas de *Corpus*. En acta del Cabildo de la ciudad de México del 27 de febrero de 1592 se registra el acuerdo de que «se dé libranza al mayordomo de ochocientos cincuenta pesos que

3 Véase Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México, Fomento de Cultura Banamex, 1988, p. 29.

4 No considero atinada la propuesta de Guillermo Tovar de Teresa de que el desconocido poeta «Lagareo», autor de dos sonetos que aparecen en el cancionero recopilado en Nueva España (*Flores de baria poesía*), sea Luis Lagarto, ya que el manuscrito está fechado en 1577 y Lagarto no llegó a México hasta 1585. Cfr. Peña, Margarita, *Flores de baria poesía*, ed., México, UNAM, 1980.

5 Véase Tovar de Teresa, *op. cit.* (nota 3), p. 27.

pagó a Luis Lagarto por orden de Andrés Vásquez por la comedia de la fiesta del corpus christi atento que la pagó por orden del dicho que era comisario desta ciudad»; el 14 de mayo de 1593, el cabildo acuerda que: «Se dé razón a la ciudad del parte del señor Alonso Domínguez como está concertado por el señor Visorrey y por él de hazer los tres autos para la fiesta del corpus christi lo qual haze y se obligó a Luis Lagarto en mil pesos de oro común». En este mismo año se le otorgan seiscientos pesos de oro común para hacer los carros para la fiesta del *Corpus*, además de que se le encargó la danza de los gigantes, lo que le aportó otros trescientos pesos, las sedas para el vestuario y «la herramienta de los carros». Finalmente, el 2 de mayo de 1594 se acuerda: «Que se libre a Luis Lagarto los mil y trescientos pesos de oro común que los señores comisarios concertaron [para] la fiesta del corpus christi deste año...»<sup>6</sup>.

Contratos bastante interesantes para cualquier poeta profesional que seguramente vería en las puestas en escena de Lagarto fórmulas exitosas que bien valdría la pena tomar en cuenta a la hora de hacer sus propias propuestas.

Antes de que Lagarto llegara a México, González de Eslava había tenido que competir con otros autores como el bachiller Arias de Villalobos, que fue el beneficiado con el contrato de la representación de *Corpus* en 1589 y quien, a pesar de no haber salido bien librado debido a que no cumplió cabalmente con el compromiso, no cedió en la contienda, y en 1594 solicita, sin éxito, ser el encargado de las fiestas de *Corpus* y de San Hipólito, alegando que las que se habían venido representando los últimos años eran «obras malas y ya vistas en otras partes, además de que han costado más de 1,300 pesos por año y hasta 1,700»<sup>7</sup>.

El caso es que para 1595, con la llegada del nuevo virrey, el conde de Monterrey, el beneficiado sería Gonzálo Riancho, actor sevillano, quien alega a su favor haber compuesto muchas comedias divinas y de historia, examinadas y aprobadas por el Santo Oficio de la Inquisición. A partir de ese año, Riancho será también un poderoso contendiente.

La producción dramática de Fernán González de Eslava abarca desde 1565, cuando se representa su «Coloquio Segundo», hasta su muerte, con el fin del siglo, con mayor presencia en las décadas de los setenta y ochenta, si bien él también tiene sus tropiezos<sup>8</sup>.

6 *Ídem*, pp. 33-34.

7 *Ídem*, p. 38.

8 Las dificultades de Eslava no resultaron de su incumplimiento de contratos, sino de que se le acusó de ser el autor de un «libello» en contra del Virrey Martín Enríquez, que apareció en la puerta de la catedral mexicana. A pesar de que Eslava alega no ser el au-

Aunque la última noticia sobre la representación de un coloquio de González de Eslava es de 1588, es muy probable que sus coloquios XIII, XV y XVI sean de los años noventa<sup>9</sup>, años de madurez en los que continuaba desempeñándose como poeta y compitiendo con otros dramaturgos por los contratos para la representación de la fiesta de *Corpus*. Una apretada competencia que, en mi opinión, lo lleva a componer su ambicioso «Coloquio Diez y Seis»: *Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales*.

El tema del coloquio son los Siete Sacramentos, un tema que ya había utilizado en el «Coloquio V» *De los siete fuertes*<sup>10</sup>, representado muy probablemente entre 1572 y 1574<sup>11</sup>.

En ese Coloquio, Eslava aprovecha una importante acción de gobierno del Virrey Enríquez, la construcción —en la ruta de la plata— de siete fuertes para la defensa de quienes pretendían extraer las riquezas de las minas zacatecanas y eran atacados por los indios Chichimecas, como despectivamente se llamaba a las tribus nómadas y semi-nómadas de indios guachichiles, zacatecos, guamares, cazcanes, pames y otomíes que habitaban lo que ahora son los estados de Zacatecas, Nuevo León, San Luis Potosí, Guanajuato y Aguas Calientes.

Como se señala en la «loa» con la que se inicia el coloquio, los fuertes dedicados a la defensa de la integridad física de quienes transitaban el camino a Zacatecas eran la equivalencia escénica de los siete sacramentos, dedicados a la defensa del alma humana. Para establecer visualmente el paralelo, cada uno de los fuertes estaba adornado con una imagen relativa al respectivo sacramento: el fuerte del *Bautismo* debía tener a «San Iuán baptizando a Christo», el de la *Confirmación* «la insignia de un Obispo que está confirmando», en el fuerte de la *Penitencia* debía aparecer «una figura vestida de silicio», en el del *Sacerdocio* «un Sacerdote figurado y Obispo que le ordena», en el Sacramento del *Altar* «pintado un cáliz y una hostia con sus candeleros» y en el de la *Extrema Unción* «un sacerdote y un enfermo».

tor del libelo ni de los entremeses que fueron representados pocos días antes —junto con su «Coloquio Tercero», durante las celebraciones por la consagración del arzobispo Moya de Contreras, que también parecieron injuriosas al Virrey—, fue encarcelado durante 15 días en diciembre de 1574.

9 Véase Othón Arróniz, *op. cit.* (nota 1), p. 42.

10 *De los siete fuertes que el Virrey Don Martín Enríquez mandó hazer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para evitar los daños que los Chichimecas hazían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban.*

11 La primera fecha corresponde al año en que se construyen los fuertes, y la segunda a la fecha en que Eslava cae en desgracia del Virrey Enríquez.

Además de conseguir una representación escenográfica de los sacramentos fácilmente comprensible para el público heterogéneo que asistía a las fiestas de *Corpus* en Nueva España, parte del cual estaría muy preocupado por la inseguridad de esa importante ruta, el dramaturgo lograba atraer la atención del Virrey, con quien era importante congraciarse, favor que como ya vimos fue de corta duración.

Años después, cuando González de Eslava toma de nuevo el tema de los siete sacramentos para componer un coloquio, la competencia a todas luces reñida con autores como Luis Lagarto, Arias de Villalobos y Gonzalo de Riancho, lo llevan a crear una obra mucho más ambiciosa en términos poéticos y dramáticos.

El «Coloquio Diez y Seis» tiene nada menos que 1948 versos (además de los segmentos en prosa cuando hablan «los malos»), distribuidos en dos jornadas: la primera con cinco escenas y la segunda con diez y ocho escenas y un entremés.

En cuanto a la representación dramática, el autor pone en escena un elevadísimo número de personajes que deben llevar a cabo numerosas entradas y salidas: *Fe, Esperança, Charidad, Prudencia, Iusticia, Fortaleza, Templança, Buen Zelo, Memoria, Entendimiento, Voluntad, Príncipe Mundano, Princesa Halagüeña, Princesa Carnal, Doña Murmuración, Coxín, Ángel de la Guarda, Sinceridad, Pastor Cuidadoso, Espión, Azechança, Remoquete y Guiñador*, «una gran multitud de caça, aves, y animales, ciervos y corderos, becerros, conejos, liebres, palomas, tortolillas y otros géneros de aves y animales». La más complicada de las acciones es una escena en la que perros, halcones y gavilanes deben cazar a las «avecillas del Señor».

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.

En esta ocasión, Eslava no contaba con el valor referencial de los fuertes de la ruta zacatecana, por lo que opta por «puertas» adornadas con sendos emblemas, completos con sus *picturas* y epigramas, con los que pretendía atraer la atención del público y cumplir con la correspondiente función dogmática. Con sus emblemas podía, además de demostrar su ingenio, integrar el coloquio a la fiesta misma, a las procesiones y a las calles con sus arcos triunfales decorados igualmente con emblemas.

El éxito de Lagarto seguramente habría inclinado a González de Eslava a poner en escena la emblemática, un género tan de moda en España, cuyo gusto compartían los novohispanos entre los que circulaban libros de emblemas que llegaban constantemente desde Europa, o

bien se imprimían localmente<sup>12</sup>; además de que nuestro dramaturgo, muy probablemente educado en colegios jesuitas<sup>13</sup>, había llegado a Nueva España a la edad de 35 años, por lo que su acervo cultural seguramente incluiría un extenso conocimiento de la emblemática.

Contamos con numerosos estudios sobre la importante relación que se da entre teatro y emblemática durante los Siglos de Oro; en ellos se analiza la utilización de imágenes poéticas derivadas de emblemas ampliamente conocidos por el público o algunos de nueva creación, así como de escenas, personajes o imágenes de carácter eminentemente emblemático en obras de dramaturgos como Calderón, Tirso de Molina, Lope de Vega, Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón<sup>14</sup>. En ese contexto no es de extrañar la aparición de emblemas en el coloquio «*Del Bosque Divino*», pero considero de interés acercarnos a la particular utilización que hace de ese recurso el novohispano González de Eslava.

En primer lugar están los elementos que utiliza en sus emblemas para representar los sacramentos: para el *Bautismo* utiliza un unicornio, para la *Penitencia* una leona bramando sobre su hijo muerto para resucitarlo, para el *Altar* o Eucaristía un carunco con un rubí en la frente, para el *Matrimonio* un águila bicéfala, para el *Orden Sacerdotal* una grulla con una piedra en la mano, y para la *Extrema Unción* un elefante con un castillo sobre el lomo.

Como sería imposible hablar de los siete emblemas de Eslava en el tiempo que corresponde a esta presentación, voy a referirme solamente al primero de ellos, el correspondiente al sacramento del *Bautismo*.

12 En la imprenta de Antón Ricardo se publica en 1577 la *Omnia domini Andrea Alciata emblemata*.

13 Véase Frenk, Margit, ed., *Fernán González de Eslava, Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, México, El Colegio de México, 1989 (Biblioteca Novohispana, 1).

14 Véanse por ejemplo: Cull, John T., «Emblematics in Calderón's *El medico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes* 44, 1 (1992), pp. 113-131; «'Hablan poco y dicen mucho': The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina», *The Modern Language Review* 91, 3, (Julio de 1996), pp. 619-634; «La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Víctor Mínguez, ed. Castelló, Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, pp. 587-602; Egido, Aurora, ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca y UIMP, 1989; Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990; Ruano de la Haza, José María, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994; Shergold, N.D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967; Varey, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

La puerta del *Bautismo* debía tener las siguientes características, según nos indica el autor:

*Puerta del Sacramento del Bautismo, en la qual está la Fe. Avía una fuente y Christo Crucificado, vertiendo agua por sus llagas. Además, en esta Puerta está una figura Hieroglífica, que era un unicornio bendiciendo las aguas, y tenía los siguientes versos:*

*Christo, unicornio precioso,  
Quita por don divinal  
Con el agua material  
El veneno ponçoñoso  
De la culpa original.*

*A las aguas dio virtud  
Su persona sacro santa,  
Y como su Iglesia canta,  
El cuerno de la salud  
Por nosotros lo levanta.*

(vv. 318-327)

Para la composición de su emblema, Eslava utiliza en primer lugar la equivalencia entre bautismo y fuente de agua que se nutre del «agua» que vierten las llagas de Cristo; para la segunda equivalencia, Cristo = unicornio, echa mano de ese símbolo tan ampliamente utilizado en el arte medieval, cuando se creía que no era un animal fantástico, sino real. Recordemos que Plinio lo describe como animal feroz, con cuerpo de caballo, cabeza de venado, pies de elefante, rabo de jabalí, voz profunda y un cuerno negro en medio de la frente de dos cúbitos de largo.

Son muy diversos los atributos que se han adjudicado a través de los tiempos al unicornio, cuya antigüedad simbólica antecede en China y Grecia al período medieval, además de que aparece en artefactos caldeos y babilónicos. Para su emblema Eslava se centra en la alegoría de la Encarnación más utilizada durante el siglo xvi: el unicornio, cuyo cuerno maravilloso hiere solamente para limpiar el veneno de la parte del cuerpo que llega a tocar, es la imagen de Cristo, cirujano y salvador de los hombres<sup>15</sup>. En los versos que aclaran el sentido de la pintura, el poeta señala que Cristo, quien con su muerte en la cruz redimió al hombre del pecado original, del «veneno ponçoñoso», es el «unicornio divino».

Utilizar en su emblema al unicornio como símbolo de Cristo no era una novedad, pero la figura del unicornio unida a la figura de Cristo y

15 Véase Charbonneau-Lassay, Louis, *The Bestiary of Christ*, trad. D. M. Dooling, Nueva York, Parabola Books, 1940, pp. 365-375.

a la fuente bautismal seguramente tendría un gran atractivo visual para el público de Nueva España en el ocaso del siglo XVI.

La puerta del *Bautismo* entra en juego en la «segunda jornada» del coloquio, que se inicia con un diálogo, en prosa, entre el *Príncipe Mundano*, la *Princesa Halagüeña* y sus emisarios del mal, *Espión* y *Azechança* que tienen como cometido atacar a los animales que están dentro del bosque divino e impedir que otros animales entren en él.

Cuando la acción se centra en esta puerta, se escucha la siguiente canción:

*Beved de la fuente  
del agua de vida,  
que, siendo bebida,  
más sed no se siente.*

*El Rey del altura  
Te da que la pruebes;  
Beviéndola, beves,  
Divina dulzura.*

*Por la criatura  
Tal agua a manado;  
Del sacro costado  
Salió su corriente.*

*Beved de la fuente  
Del agua de vida,  
Que, siendo bebida,  
Más sed no se siente.*

Como es evidente, no se trata de un simple decorado escénico: el emblema que adorna la puerta (y éste es el caso también de las otras puertas), no sólo proporciona una imagen visual y poética de cómo se lleva a cabo el sacramento del Bautismo, sino que da pie a la glosa con la que se explica lo que es el sacramento, explicación que desarrolla la *Fe* en el diálogo con el *Pastor Cuidadoso* (unos 250 versos en total).

Para ingresar en el «Bosque Divino» hay que pasar por la «puerta del *Bautismo*», ser «bañado» por sus aguas:

CUIDADOSO: *¿Aquí, en fin, se han de bañar?*  
FE: *En eso no hay qué decir:  
Si con Dios quieren vivir,  
Por esta puerta han de entrar  
Y por ella no hay salir.*

Y da lugar a una acción que proporciona agilidad dramática a la larga explicación doctrinal. La acotación señala:

*«A esta puerta viene el Pastor Cuidadoso con un nido que se alló fuera del ceto Divino; tráelo con los pájaros a la fuente para que la Fe los bañe y los meta en el Cercado de la ley Evangélica».*

El pastor hace algo más: echa a volar los pájaros y canta una glosa a lo divino de un cantarillo tradicional:

*Pajarico que vas a la fuente,  
Beve y vente, beve y vente.*

*Pájaro de mil colores,  
Vete al Señor de Señores;  
Guarte de los caçadores  
Que andan a caçar la gente,  
Beve y vente, beve y vente.*

Que se trataba de una obra que requeriría recursos importantes, no cabe la menor duda, pero si revisamos las Actas del Cabildo de la Ciudad de México correspondientes a la última década del siglo xvi vemos que en 1599 el Regidor señala que la ciudad había dado «muy grandísima nota... en la falta que hizo en tan solene fiesta y solenidad... que no se representara una obra de importancia...», por lo que declara:

... para esto no a de estar pobre la ciudad ni lo está y pues es tan gran fiesta que el hazerse es de derecho expreso es justo se haga una comedia dos o más el día de corpus y que todo el ochavario haga algunos entremeses y coloquios a lo divino y al fin de la octava se haga otra comedia muy principal sin advertir en que cueste mil ni dos mil pesos sino que se haga muy bien<sup>16</sup>.

Con su propuesta escénica, Fernán González de Eslava lograba esa redundancia significativa tan cara para el teatro barroco al unir, por partida doble, la imagen y la palabra. En un ambicioso despliegue de su talento e ingenio, proponía una pieza «muy principal» que, por medio de la poesía, la música, la acción dramática y la emblemática, podía asombrar y entretener a su auditorio; una obra perfectamente integrada a la grandiosa fiesta del *Corpus* que debía realizarse «de derecho expreso» en la capital de la Nueva España.

16 Actas del Cabildo, México, Imprenta de Aguilar e Hijos, libro 14, 1899. Citado por Poot-Herrera, Sara, en «Cien años de teatralidad» (en prensa).