

Los firmes orígenes del teatro universitario

I. Síntesis juglaresca y clerical

Es justo recordar que el teatro peninsular surge en los inicios de la Edad Moderna, con los impulsos que le imprimen autores de la talla de Bartolomé Torres Naharro (1530...), el portugués Gil Vicente y Juan del Enzina (1469...). Poco tiempo después habría de llegar el sevillano Lope de Rueda (15.../1565), con sus candorosos *pasos* como muestra de teatro *naif*, que arrancarían con su carreta —a la manera del buen griego Téspis— por la fisonomía geográfica de España con lo que primariamente habría de llamarse *teatro trashumante*. Haciéndolo igual que las parvadas, los rebaños del pastoreo original y tantas otras comunidades más recorriendo la tierra en busca del pasto nutricional.

Estos autores, orígenes plausibles del oficio de dramaturgo, concurren en la síntesis afortunada que surgiría de los dos *mesteres* (o menesteres) que caracterizaron la tarea literaria durante la Edad Media: el *mester de juglaría* (trabajo de juglares) y el *mester de clerecía*, como antítesis culterana del primero, practicado desde el claustro conventual o universitario por los monjes; y que se elaboraba en torno de cuestiones de carácter sagrado, sin excluir la posibilidad del toque profano y de sabor finamente picaresco —como en el caso del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (XIII/XIV), creador de la sátira social en el medievo y provisor eminente de personajes “teatrales” deliciosos— como pudieron llegar a serlo la *Trota-conventos*, *Doña Endrina*, *Don Melón de la Huerta*, la panadera *Cruz Cruzada*, el alcahuete Ferrand García y tantos otros.

La dramaturgia de los creadores del siglo XVI, dramaturgos originales del teatro peninsular lusitano-español —Torres Naharro, Gil Vicente, del Enzina y Lope de Rueda (que no Vega)— revela caracteres de síntesis juglaresca y clerical. Algo que llegaría a identificarse, a futuro inmediato, con lo claramente *universitario*. Eso pasó en la España peninsular y conquistadora y, probablemente, también pasó en la Nueva España conquistada y aprendiz. Vayamos con tiento.

II. Otro probable antecedente

Quedemos de acuerdo con los investigadores y especialistas en que el teatro evangelizador, como recurso político,

queda *institucionalizado* (extraña palabra) por los franciscanos misioneros hacia el año de 1533; recurso teatral favorecedor a su impresionante catequesis. Este teatro, además de facilitar la información, consagraba objetiva y visualmente las costumbres tanto precolombinas como las nuevas que llegaban de allende el mar. Podemos decir que el sincretismo cultural al cual correspondemos, se empezó a dar precisamente en los escenarios públicos a los que llegaban, con abierta y justificada avidez, las masas indígenas al conocimiento de las señales de la nueva cultura. En torno de las plataformas de cal y canto —*momoxtli*— se situó el hombre americano para empezar a generar lo que llegaría a llamarse Nueva España y —primero y posteriormente— México.

Consumada la conquista material, los misioneros franciscanos, agustinos y dominicos cayeron en *estado de gracia* para llevar al cabo la conquista celebrante del espíritu. Eso que recientemente circuló con el título de moda: *el encuentro de dos mundos*. Dice el corrido:

*De la relación se avista
desto que ahora les cuento,
que primero fue Conquista
y después vino el encuentro.*

Este “encuentro” se dio precisamente —no podría haberse dado en otra parte— en los *Colegios: de San José de los Naturales* y en el *de la Santa Cruz de Tlatelolco*. Para entonces, se había establecido la *cartilla* alfabetizadora y doctrinal; Sahagún se reúne con los *huehues* y dialoga con ellos al través de sus intérpretes trilingües (náhuatl, español y latín) indígenas; la imprenta se funda y se erige la Real y Pontificia Universidad de México (1554)... Cualquiera celebración encontró entonces en el teatro los ductos infalibles para comunicar ideas y sentimientos, para “hacerse entender” y dejar, con ello, constancia de que el teatro es el *padre de los medios audiovisuales de comunicación masiva*. El teatro se insertó en la vida social de la Colonia y el espíritu de fiesta de toda celebración pasó a constituir parte inherente al ser del mexicano original (sic). Queda sobreentendido que, tanto el fondo como la forma del acto teatral, contenían el anhelo *religador* (era teatro religioso) del interés espiritual unido en

sí propio ante la lucha contra el demonio, encarnado en el contrario *Luzbel*.

Durante el último cuarto del siglo XVI predomina la acción jesuítica, cuyo punto de actividad inicial fue el *Colegio de San Pedro y San Pablo*, probable espacio en el que habría de caer —venturoso caldo de cultivo— el germen primero del teatro universitario en América, ya que, mediante obras con cierto carácter diferencial de las anteriores franciscanas, los jesuitas empezaron a dotarlas de determinados valores humanos, que más de una vez pusieron a la congregación en entredicho ante la dignidad eclesiástica y el Santo Oficio. Algunas piezas que hablaban en voz alta de la injusticia, de la falta de libertades, de la explotación, etc., etc., sin olvidar que la Orden de Jesús (*Iglesia militante*) obtuvo autorización para venir a América con el propósito particular de fundar colegios para “instruir y convertir” al pueblo de Dios.

El de los jesuitas fue un teatro culto de sobrada naturaleza humanista y por ende preocupado por los problemas sociales, que se encontraban al alcance de la mano en la gestión de una nueva idiosincracia.

III. González de Eslava, primer dramaturgo novohispano

La década tercia del siglo XVI en Nueva España, es generosa en formas que, a futuro, van a transformar la dramaturgia novohispana. En la nota anterior apuntamos que en 1532 se consolida el teatro evangelizador y el jesuítico aporta formas —el teatro religador de intereses y finalidades didácticas— que propiciarían la evolución de la dramaturgia con mayor rapidez aún que en la Península. En esta época, también surgen los *coloquios* en cuyo carácter y estructura encontramos las condiciones de un teatro que se aventuraba a ser *moderno*, ya que el propio inicio de la Edad Moderna favorecía que así lo fuera; entendiendo las precisiones del término *modernidad* como aquello que viene de lo cosmogónico esencial (teocentrismo medievalista) anunciando el antropocentrismo que habría de caracterizar el paso a *lo moderno*.

Y si de *coloquios* se trata en el siglo XVI, es imprescindible la mención del insigne Fernán González de Eslava, quien nacido en 1534, en alguna parte de España —en el reino de Toledo, precisa con sobrada autoridad Margit Frenk—, llega a la colonia americana hacia 1558, en donde recibe las órdenes mayores para morir en los primeros años del siglo XVII. El presbítero González de Eslava, poeta y dramaturgo, consagra en *16 coloquios* el mundo real-suprarreal de la transición religadora sustitutiva: paganismo / cristianismo. En estos coloquios aparece la *loa* conteniendo alegóricamente señales que habrán de conducir al espectador por los caminos que el propio coloquio recorrerá con delicadeza y gracia, para que teatro y público lo agradezcan, ya que les conceden luces en el deambular por el laberinto barroco que empezaba a anunciarse.

De acuerdo a la forma interna del teatro que en ese tiempo se escribía en España y empezaba a trasladarse al Nuevo Mundo, el drama del teatro hispano se caracterizaría por la



sustitución de la naturalidad emanada de lo real y sus crueldades por aquello severamente dogmático. Del influjo de obras fundamentales como *La Celestina* poco o nada quedará (Juan Tovar), pero sí se habría de pasar al teatro estrictamente sacramental, dictado al oído dramático por la monolítica estructura del poder representado por el Santo Oficio. Todo había de ser en torno de la Eucaristía y eso, en tierra de ciegos, determinó que los *autos sacramentales* —también llamados misterios, milagros, moralidades, coloquios, alegorías...— no fueran más que meras exégesis del material bíblico buscando el lenguaje teatral que satisficiera a la mayoría... intelectual y primitivamente piadosa; convirtiéndose así el drama en instrumento de fuerza ancilar y festejante que aspira a darle forma concreta a los asuntos del espíritu y la fe.

Los *16 coloquios* de Fernán González de Eslava —recopilados primeramente, en 1610, por el padre agustino Fernando Vello de Bustamante, amigo cercano de González de Eslava— son actos en los que predomina la alegoría y el simbolismo propositivamente popular puesto en boga. No concluyamos esta nota sin referirnos a las relaciones conflictivas

que nuestro autor provocó con la representación de una de sus obras. Conflictos que González de Eslava padeciera y que son cumplidamente estudiados por Margit Frenk y consignados en su reciente publicación: *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, de El Colegio de México, 1989. En este volumen, fundamental para conocer aspectos de la personalidad de este primer autor novohispano, Margit subraya asuntos de la vida de la naciente sociedad novohispana que recién había visto inaugurar su Real y Pontificia Universidad de México. Las pesquisas de Margit Frenk agrandan las investigaciones primarias acerca de los *coloquios de Eslava*, iniciadas por García Icazbalzeta, por el Bachiller Rojas Garcidueñas, Amado Alonso, Juan Tovar, Octavio Rivera y otros más; a partir de esa edición —“hecho insólito”— que hiciera el agustino Vello de Bustamante, en 1610. Sólo falta buscar —y encontrar— alguna posible liga del dramaturgo y poeta novohispano con la Real y Pontificia, pues sus *coloquios*, mirados a distancia, presentan coincidencias obedientes a una teoría teatral de raíces universitarias.

IV. Universidad, Renacimiento y Barroco

En la dramaturgia de Fernán González de Eslava se empiezan a insinuar las características de la propia dramaturgia hispana llamada *áurea* con sobrada razón. Características como signos de los tiempos que habrían de figurar como marcadores de lo que se conoce e identifica como Renacimiento —vitalización de las mortecinas luces medievales para hacerlas crecer a alturas de renovado clasicismo; y, dentro ya del marco renacentista, su estilo peculiar y esencial: *lo barroco*. Nuestro primer dramaturgo novohispano permanece como una referencia inicial que adelanta estilos, mismos que, en el siglo XVII, habrían de quedar consagrados por las plumas sobrenaturales de Alarcón y Sor Juana, amén de otros recientemente descubiertos a la luz pública.

La Nueva España del siglo XVI ha conocido la grata novedad del *teatro religioso* a la manera occidental escrito en lengua náhuatl; teatro que inaugura para ventura escénica la fusión de la *te* y de la *ele*, en fonema vedado a la pronunciación peninsular. Sus autores fueron los misioneros y los clérigos seculares llegados de España. Su temática, la medievista y bíblica predicadora de las Sagradas Escrituras y sus incomprensibles prodigios. Anotamos el conocido *Auto del Juicio Final* de Fray Andrés de Olmos, escrito en náhuatl; sin ignorar la muchedumbre de textos escritos en maya, en mixteco-zapoteca, en otomí...

Las provincias indianas se transforman humana y urbanísticamente con asombrosa rapidez, al punto de convertirse en extensiones que trataban de prolongar la vida de la metrópoli de un imperio que empezaba a fincar su grandeza en los yacimientos metalúrgicos de América. El ejercicio absolutista del coloniaje impuesto por una cada vez más creciente clase burguesa, da lugar a la emergencia de una pseudoaristocracia de aficiones y desplantes de pacotilla: el aventurero reclutado en las tabernas de los puertos hispa-

nos, se sorprende ahora investido de títulos y heredades cuya nobleza espiritual nunca llegó a alcanzar; el “nuevo rico” suplanta al viejo pobre que había venido siendo, en la gratificación inesperada a su arrojo aventurero. Esta rampa aristocracia —sembradora de generaciones de pisa-y-corre— propició la creación de las universidades del Nuevo Mundo, así como la instalación de los primeros teatros construidos en América: los célebres *corrales de comedias* (*corrales* porque a ellos asistía el *corro*, el *corrillo* de amigos, la gente, el público en fin) en los que se empezaron a dar las primeras representaciones teatrales.

La propia teatralidad de la vida diaria —el hecho común aprehendido en las máscaras de la felicidad o del dolor— surtió de un abigarrado repertorio popular, el que casi siempre iba a dar al fuego del siniestro Santo Oficio. Juegos, celebraciones, festividades profanas que, quíerose o no, ofendían gravemente (sic) la pacata moralidad pequeño-burguesa que, aún ahora, sigue presente con su nefasta acción mutiladora. Una fecha funesta del siglo XVI: el 10 de diciembre de 1574, cuando la Real Audiencia de la Nueva España prohíbe terminantemente presentar comedias sin autorización eclesiástica. Punto de partida, también, de la feroz antipatía que los prelados obispaes sufrieron por el teatro. Entre ellos, los obispos Palafox y Mendoza, en Puebla, y Landa, en Yucatán.

El primer *corral de comedias* de que se tiene noticia, es el instalado en el Hospital Real de Indios; en este *corral* se introduce en Nueva España el concepto de *teatro comercial*, muy desarrollado a la sazón en España; aunque vale la pena aclarar que el producto de taquilla contribuía al sostenimiento del hospital donde se encontraba. En la segunda mitad del siglo XVII, la Real y Pontificia Universidad de México también estimula la práctica teatral entre sus maestros y sus alumnos. Primeramente, el teatro religioso, como era de esperarse, inicia lo que ahora vendría a ser reconocido como *teatro oficial*, cultural o institucional. Pero, además, habría que tomar en cuenta todas aquellas festividades celebrantes de la recepción de sus graduados, lo que venía a constituir las *pompas* de la propia celebración, en las que el beneficiario —*Bachiller, Licenciado y Doctor*— costeaba la pompa y circunstancia en la que figuraba como protagonista; eso que concitaba tanto la admiración popular como la envidia de sus compañeros pobres. Me refiero a esas *pompas* que no disfrutó Juan Ruiz de Alarcón, para graduarse de *licenciado* en la Universidad de la tierra donde él nació.

Otras festividades, si no teatrales sí sobradamente teatralizadas, eran las que hacían los estudiantes con canciones, danzas, letrillas, mascaradas... conducidas por el *bedel* universitario —especie de antiguo pregonero que lo mismo anunciaba la hora de entrada y de salida a clases, que los acuerdos y mandatos del rector, y que autorizaba o no la organización de mitotes y saraos saineteros. Mas... ¡Ay de aquellos años que nos fue propicia la bedelía del teatro universitario tan amado! *Hèlas!* ◇