

Los Coloquios de González de Eslava Símbolos del teatro criollo

Dolores Bravo Arriaga

Un siglo antes que sor Juana Inés de la Cruz, un hombre de letras llamado Fernán González de Eslava escribió en la Nueva España piezas teatrales en las que la difusión del dogma religioso va de la mano de una percepción moral de la realidad de su momento, así como del ritual de cortesanía con un prelado poderoso, como demuestra la autora de este texto, catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El investigador español Teodosio Fernández, al referirse a esta modalidad dramática, expresa: “el teatro criollo iba destinado a los españoles y a sus hijos, aunque también los indios cristianizados pudieron integrarse sin dificultad en los festejos”.¹

Se ha hablado mucho de la labor pedagógica y catequística del teatro de evangelización en náhuatl; es sabido, y causa admiración y sorpresa, cómo los frailes tomaron conciencia de que era por medio del idioma como se podía entablar un verdadero diálogo para adentrarse plenamente en la muy compleja, desconocida y aterradora mentalidad de los indígenas —lo que no hicieron ni los militares ni los funcionarios—; y no solo eso: lograron penetrar en la visión del mundo de esta nueva humanidad.

Como bien sabemos, el teatro de evangelización en náhuatl fue una estrategia didáctica que utilizaron los frailes para avivar la atención de los neófitos cristianos;

fue un instrumento más como lo fueron las danzas, las cartillas, la música, las imágenes y las representaciones pictóricas de la doctrina católica. Fue a través de los sentidos como se logró transmitir para los indios lo obtuso y complejo del dogma. Del teatro de evangelización como instrumento pedagógico ya se ha hablado mucho. Para los frailes, eso sí, verdaderos súper hombres en el heroísmo apostólico, instruir era evangelizar. Sin embargo, debemos añadir otro elemento: el enseñar incluía necesariamente el factor del entretenimiento.

Asimismo se ha mencionado el potencial didáctico del teatro criollo, es decir, el escrito en castellano. Creemos que es necesario insistir en esta cuestión, pues ambas modalidades dramáticas —la de lengua náhuatl y la de lengua española— guardan en el fondo una profunda intención didáctica que cumple con el circuito de comunicación emisión-recepción, cometido que coincide con la enseñanza del catecismo. En ambos tenemos tres figuras esenciales: el maestro, que generalmente es un religioso; la materia, que es la doctrina cristiana vuelta sustancia dramática; y el discípulo, que en este caso son respectivamente los indígenas y los criollos. Es obvio

¹ Teodosio Fernández, “Sobre el teatro de Fernán González de Eslava” en *Anales de Literatura Española*, número 13, año 1999, Universidad de Alicante/Departamento de Literatura Española, p. 41.

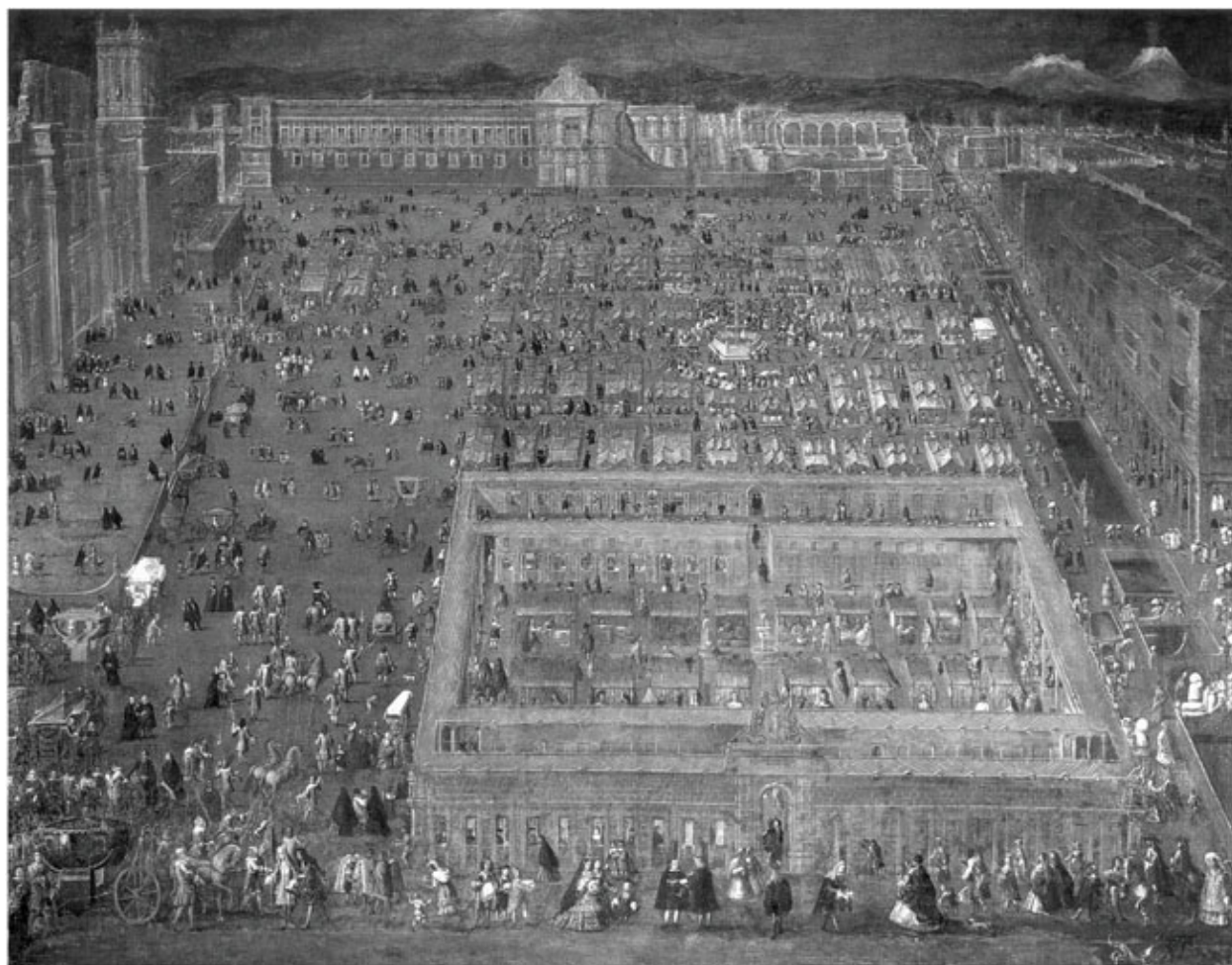
que el teatro en náhuatl estaba destinado a desaparecer ya que al estar escrito en la lengua de los vencidos llenó un cometido de índole temporal efímera que fue la enseñanza del catecismo (mandamientos, sacramentos, liturgia, dogmas, etcétera) a un público sorprendido muchas veces por la novedad y complejidad de estos contenidos religiosos tan distantes y distintos de los suyos.

En ambos se buscaba el propósito esencial de la religión: ensalzar el bien y denigrar el mal, alabar la virtud y desterrar el vicio. En el caso del teatro criollo, que por estar escrito en español se prolongó hasta el fin del virreinato, subyace asimismo una fuerte intención pedagógica, aunque de índole diferente a la del teatro en náhuatl. Es claro que los españoles venidos al Nuevo Mundo eran católicos, por lo menos estaban bautizados y la empresa de conquista les infundió una fuerte inclinación de verse a sí mismos como elegidos de la Providencia para llevar a cabo la magna empresa de ofrecerle a Dios y al monarca tierras desconocidas hasta ese entonces que formaban parte del nuevo e inédito continente.

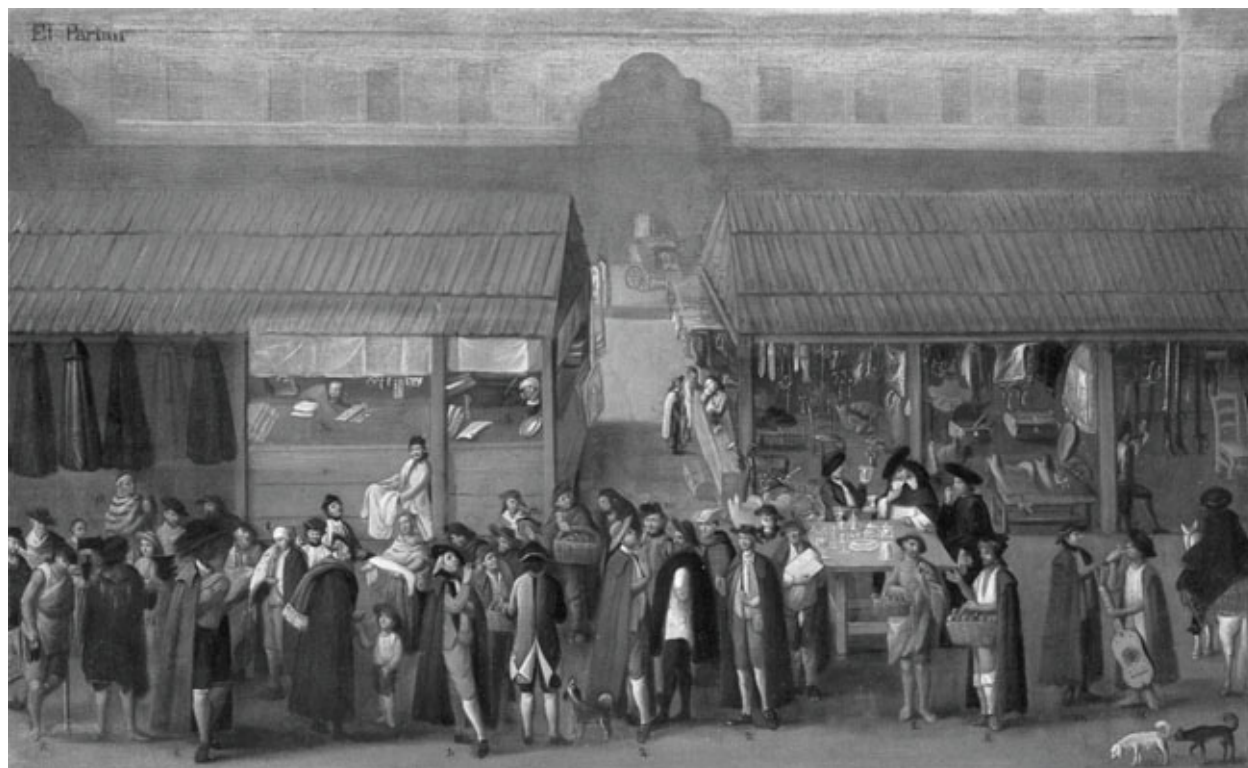
Tan fue así que reiteradamente, en cada una de las grandes batallas, anuncian que sin el auxilio divino habría sido imposible vencer en la contienda. Sin embargo, esta fe a ultranza, pese a la profunda convicción de que Dios está detrás de cada hazaña cristiana, no corresponde necesariamente a una sólida formación doctrinal y teológica.

Junto con los soldados vinieron funcionarios, comerciantes, intermediarios entre la Corona y los conquistadores, en suma, hombres pragmáticos que, a excepción de los miembros del clero regular y secular, carecían de una profunda instrucción doctrinal religiosa.

Con esto queremos decir que muchos de estos españoles, en su mayoría incultos, desconocían a fondo la sustancia y contenido del credo apostólico. Creían, y eso muchas veces era suficiente. Sin embargo, conforme fue evolucionando la sociedad peninsular y criolla en la Nueva España, y sobre todo en la capital del virreinato, los eclesiásticos fueron paulatinamente comprobando cómo los superficiales conocimientos religiosos de los soldados “hacían agua” en cuanto a la solidez catequística del dogma. Esto se dejó ver en los primeros casos inquisitoriales en los que los conquistadores y sus descendientes infringían constantemente la pureza de la fe católica con acciones prohibidas como la blasfemia, la bigamia, el incumplimiento puntual de mandamientos y la casi nula práctica de los sacramentos. Esto hizo que se intentara intensificar la relación entre los sacerdotes (seculares y regulares) y los fieles. Se vigiló la asistencia más frecuente a los servicios litúrgicos, se establecieron las sesiones periódicas para enseñar la doctrina, y se buscaron, al igual que con los indígenas, nuevas formas atractivas para inducir a los fieles a la instrucción religiosa.



Cristobal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor*, c. 1695



Anónimo, *El Parián*, c. 1770

También se aprovechó utilizar el escenario como tablado de celebración de los más sonados acontecimientos eclesiásticos y civiles, y mostrar así los hechos más relevantes que sucedían en la Ciudad de México y que denotaban la presencia lejana, pero muy vigente, de los poderes al otro lado del Atlántico. En muchos aspectos este teatro demostró su eficiencia para anunciar las llegadas de virreyes, arzobispos, ejemplificar dogmas, festividades y algo más profundo: un contenido doctrinal entre la falibilidad de los hombres y la enorme misericordia del Creador para olvidar sus culpas y redimirlos.

Por lo anterior, se constata que un factor determinante para el desarrollo del teatro en la sociedad del siglo XVI fue el ámbito urbano:

Con el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de unas clases medias que aspiraban al ascenso, se ha ampliado el público de la literatura y el número de quienes escriben [...]. En las fiestas cívicas y religiosas, la poesía convive con las corridas de toros, las peleas de gallos, [...] las procesiones engalanadas, la música de chirimías y atabales... La poesía, como el teatro y junto con él, forma parte de los espectáculos públicos, montados para divertir al pueblo.²

Por ello, en el caso concreto de Eslava y de los otros dramaturgos, especialmente los del teatro jesuita, por medio de los artificios dramáticos, de la conjunción vi-

sual y verbal, de los distintos registros genéricos que oscilan desde el entremés hasta el auto sacramental, el cometido de este teatro fue, en gran proporción, el reforzamiento de las creencias y de la moral de una sociedad que se estaba formando, además de cumplir con el objetivo de entretener y divertir. “Lo sorprendente [...] en Eslava es la capacidad para dar a la forma retórica del sermón doctrinal la vida de pieza dramática, breve y sustanciosa, desde el punto de vista del mismo género dramático que elige como medio”.³ Era preciso que este teatro siguiera los lineamientos dogmáticos y que los explicara en su cabal comprensión, y despertara en los fieles-espectadores un fervor y un entusiasmo por la visión católica del mundo que, sobra decirlo, era la impuesta por la monarquía hispánica.

Algunos de los críticos más notables de Eslava, como son Othón Arróniz y Margit Frenk, lo suponen “cristiano nuevo”. En 1564, Eslava sostuvo un alegato con otros poetas, entre ellos Francisco de Terrazas y Pedro de Ledezma, sobre la validez o no de la Ley de Moisés. Como señala Frenk, en este tipo de disquisiciones era muy frecuente que participaran judíos conversos. Entre los argumentos que se esgrimieron, señala Othón Arróniz:

Francisco de Terrazas responde con buen sentido ortodoxo: a) Dios instituyó la ley mosaica —en su tiempo— porque fuese corregida la ley natural, entonces ya corrom-

² Margit Frenk, introducción a Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989, p. 65.

³ Octavio Rivera, “Texto y representación teatral: el Coloquio primero de González de Eslava” en Lillian von der Walde y Serafín González García (editores), *Dramaturgia española y novohispana (Siglos XVI-XVII)*, UAM, México, 1993, pp. 138-139.

pida (la ley natural es el derecho que la naturaleza enseñó a todos los seres vivos [...]); b) pero era una institución provisional, hasta que lo en ella prefigurado —la llegada del Mesías— se cumpliera; c) no hay reprobación de Dios a su obra anterior, pero ésta terminó cuando nació la ley evangélica. Aquella era promesa, y ésta realidad.⁴

Otro aspecto importante de Eslava como escritor es su permanencia en la escuela jesuita de Alcalá de Henares; se sabe que el poeta estudió con los ignacianos, lo cual se percibe por la relación que hay del teatro del Colegio de los miembros de esa Orden y las obras de nuestro dramaturgo. Por ejemplo, la fusión de “lo erudito y lo popular [...], la imitación clásica del drama humanístico (tragedias de Séneca y comedias de Plauto y Terencio), la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas [...] y las manifestaciones más ínfimas de la dramática popular (entremeses, villancicos, danzas)”.⁵

Con las dieciséis obras que su amigo el agustino fray Fernando Vello de Bustamante recogió en los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (1610), Fernán González de Eslava ocupa un lugar de extraordinario relieve en el ámbito del teatro colonial. Nadie como él representa el nacimiento del teatro criollo novohispano, que mediado el siglo XVI pasó al primer plano de la vida cultural.⁶

Otro argumento de su vínculo con el teatro jesuita es que es el único de sus contemporáneos que llama a sus obras “coloquios”, mientras los otros usan los títulos: “farsas”, “autos”, “comedias”, etcétera. No hay que olvidar que esta designación provenía del teatro de la Compañía de Jesús.

Como señalamos anteriormente, en los coloquios de Eslava se reflejan los principales sucesos de su tiempo, sobre todo la llegada de los gobernantes: virreyes y arzobispos. Es necesario enfatizar dos aspectos fundamentales y relativamente poco estudiados que vinculan al dramaturgo peninsular con sor Juana Inés de la Cruz. El primero, que es el menos tratado y que sorpresivamente los acerca, es la actitud cortesana que ambos guardan hacia los poderosos. “Porque Eslava escribe fundamentalmente para un determinado público, a veces para un grupo, y en ocasiones para un individuo. Claro: el virrey o el arzobispo. De cualquier manera, sus espectadores son los habitantes de

la Nueva España, entre los que se hallan ya muchos descendientes de los conquistadores”.⁷

La cortesanía es el servicio que los poderosos reciben de las figuras más destacadas de su contexto cultural; por un lado los artistas, músicos, poetas, pintores, escultores y también intelectuales importantes como confesores, predicadores, profesores de universidad y funcionarios eclesiásticos.

Dentro del amplio sistema de correspondencias entre los señores y los vasallos se manifiestan las composiciones escritas por cultivadores de diversas artes y géneros, como pueden ser los poetas, los dramaturgos y los músicos. El rito de cortesanía recorre dos direcciones: la protección amplia que da el señor al favorito en diversos estadios de la creación artística: mecenazgo económico, aceptación en su espacio privilegiado, defensa contra la censura e incluso contra la autocensura, prestigio del creador ante los demás artistas; todo esto en muchas ocasiones no exento de un cariño sincero del vasallo hacia el señor y de este hacia el subordinado. Al mismo tiempo, es un orgullo para el señor rodearse de los mejores ingenios de la corte. Es decir, ambos salen ganando, el prestigio y la fama que dan los artistas e intelectuales a los poderosos muchas veces los salva del olvido y de una mediocridad que ejercieron como funcionarios.

El estilo de vida de los virreyes y las aspiraciones de la oligarquía local, al fomentar la integración entre el palacio y la sociedad criolla, contribuyeron al surgimiento de un entorno cortesano que logró sobrevivir a las periódicas mudanzas de gobernante y a las turbulencias políticas, y del que saldrían múltiples y brillantes manifestaciones festivas, religiosas, artísticas y literarias.⁸

Como prueba fehaciente, observamos que de los 16 coloquios escritos por González de Eslava, diez están explícitamente dedicados a los gobernantes, la mayoría de ellos, civiles. Entre las figuras eclesiásticas de poder está el arzobispo Alonso de Montúfar, por quien el poeta manifiesta un profundo afecto y a quien dedica varios versos del tercer coloquio. No obstante, la figura eclesiástica con la que más se relaciona es el Ilustrísimo Pedro Moya de Contreras, protegido del soberano Felipe II, quien lo nombra primer inquisidor de México. La influencia acumulada por este personaje se refleja en los importantísimos cargos que ocupó: además del ya men-

⁴ Othón Arróniz, estudio introductorio a Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, UNAM, México, 1998, p. 26.

⁵ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 41.

⁷ Sergio López Mena, “Visión del indio y de la vida social en el teatro de Fernán González de Eslava” en José Quiñones Melgoza (editor), *Tres siglos. Memoria del Primer Coloquio “Letras de la Nueva España”*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2000, p. 24, *Letras de la Nueva España*, 6.

⁸ Iván Escamilla, “La corte de los virreyes” en *Historia de la vida cotidiana en México*, El Colegio de México/FCE, México, 2005, p. 372.



Teatro náhuatl

cionado, fue tercer arzobispo de México, visitador general enviado por el monarca y, por último, virrey.

Lo anterior se constata en la dedicatoria del coloquio tercero, que celebra la entrada bajo palio del prelado a la catedral metropolitana: “A la consagración del doctor don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor de esta Nueva España, y Arzobispo de esta santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que Ella y él contrajeron este día”.⁹

Es una de las obras más extensas, dividida en siete jornadas. El abigarramiento de personajes refleja el carácter totalitario que quiere dar Eslava a este dichosísimo suceso. No obstante, nos detendremos solo en algunos momentos de esta pieza. Aquí encontramos una modalidad de la cortesanía que existía en la época: la de servir a un príncipe eclesiástico que en ocasiones podía brindar mayor protección que un señor civil. Además, por la organización piramidal de una catedral sabemos que el arzobispo contaba con una serie de colaboradores que podía ser equivalente a los miembros de una corte civil: entre otros, deán, chantre, racionero, medio racionero, penitenciario, prebendado, etcétera. Como vemos, es toda una estructura jerárquica al servicio del príncipe de la Iglesia; esto denota, como ya habíamos señalado, un ámbito exclusivamente urbano, ya que la sede es la catedral de la gran Ciudad de México.

Uno de los pastores expresa: “para consolarlos de la muerte del gran Prelado pasado [Alonso de Montúfar], y que los trajese a las bodas entre nuestro Pastor [Moya de Contreras] y la Iglesia Mexicana”.¹⁰

Para esta misma ocasión, Juan Pérez Ramírez, considerado el primer dramaturgo criollo, compone una obra con el mismo tema: *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*. En las dos obras se aprovecha una triple significación en cuanto al nombre del nuevo prelado: Pedro se llama el fundador de la Iglesia romana, primer Papa y primer obispo; coincidentemente, Pedro es también el nuevo arzobispo mexicano y por último en ambos aparece la vocación de pastor.

Parece designio del destino que la relación entre González de Eslava y Moya de Contreras vislumbre la que casi cien años después tendrá sor Juana con el arzobispo-virrey Payo Enríquez de Ribera.

Pero volvamos al rito de cortesanía civil —que, huelga decir, sor Juana tendrá con los virreyes de Mancera y con los Paredes— y ofrecemos algunos ejemplos:

En el coloquio sexto la reverencia al virrey Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de Coruña, se observa en estas palabras: “Por vos, por vuestra virtud, / Príncipe muy excelente, / tendrán ya perpetuamente / sosiego, paz y quietud / estos Reinos de Occidente”.¹¹

La relación virrey-monarca se manifiesta armónicamente en los siguientes versos: “Donde el Rey será servido, / los Reinos bien gobernados, / los vasallos amparados, / y vos de todos querido, / y todos de vos amados”.¹²

La otra correlación entre González de Eslava y la monja jerónima se da en el sistema de símbolos, en el sentido traslaticio que elabora todo un universo alegórico propio del auto sacramental. Como señalábamos, ellos están considerados los dos grandes dramaturgos ale-

⁹ González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, p. 169.

¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹¹ *Ibidem*, p. 284.

¹² *Ibidem*, p. 287.



Arellano, *Procesión de la Virgen de Guadalupe*, 1709

góricos del mundo novohispano. Las pruebas más elocuentes son los siguientes pasajes del coloquio quinto que refiere los siete fuertes que el virrey Martín Enríquez de Almanza mandó construir en el camino de México a Zacatecas para evitar el saqueo que los chichimecos hacían a mineros y comerciantes en el camino de la plata. La trasposición simbólica está muy bien elaborada por el dramaturgo, ya que en los siete bastiones se metaforizan los siete sacramentos: “para que los hombres que caminan de este mundo a las minas del Cielo se acojan a ellos, donde estarán seguros de los enemigos del alma”.¹³

El personaje principal es el Ser Humano, representación genérica de toda la humanidad, en cuyo camino se cruza Estado de Gracia, que le muestra la analogía entre el recorrido de la existencia terrena y los riesgos que constantemente la vulneran. Momento climático de esta obra es cuando aparecen los tres enemigos del hombre, Mundo, Demonio y Carne, “con arcos y flechas como chichimecos”. Recordemos que una de las concepciones de los misioneros es que el Nuevo Mundo estaba dominado por el demonio y que las atrocidades y abominaciones cometidas por los naturales estaban inspirados por él.

Es divertido ver que la Carne aparece como mujer seductora cuando dice a Mundo y Demonio: “Alabo vuestro valor, / vuestras muertes, vuestros robos, / vuestro ser, hambrientos lobos, / mas detrás de mi dulzor / andan los más como bobos”.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 257.

¹⁴ *Ibidem*, p. 268.

El gran desenlace surge con el Santísimo Sacramento del Altar. La didascalia indica: “Donde ha de estar pintado un cáliz y una hostia con sus candeleros”.¹⁵ Socorro Divino expresa estas elevadísimas palabras: “Cualquier fuerte da salud; / mas por modo diferente: está Dios Omnipotente / en los otros por virtud / y en aquese está presente”.¹⁶ La apoteosis llega cuando se hincan Ser Humano y Socorro Divino y se expresan estas palabras como gran final: “Hostia viva consagrada, / mi alma os pide postrada / que seáis el paradero / donde pare su jornada”.¹⁷

Como podemos percibir, asimismo observado perspicazmente por Arróniz, el teatro de Eslava está vinculado con el acontecer de la realidad, por lo que denuncia defectos evidentes como el señoritismo de los recién llegados 30 o 40 años después de consumada la Conquista. Un ejemplo de ello se encuentra en el coloquio décimo, donde se relata uno de los grandes vicios de estos peninsulares: “Quiero salir a esta fiesta, / pues no entiendo en cosa alguna, / porque en aquesta laguna, / la ociosidad está puesta / sobre el cuerno de la Luna. / [...] Señora ya me levanto, / mas la manta se me pega”.¹⁸

Nuevamente se observan las afinidades simbólicas entre los dos poetas, el del XVI y la del XVII: en ambos se refleja la maestría y a la vez la naturalidad con que el mundo de representaciones alegóricas cumple el cometido de ser discurso teológico pero sobre todo gran poesía. **U**

¹⁵ *Ibidem*, p. 280.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 281.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 422-423.