

Comunidades, monjas y teatro en Nueva España, siglo XVIII

Por Octavio Rivera Krakowska y Abel Rogelio Terrazas

Resumen

El presente trabajo estudia la imagen de la monja en varias piezas breves de teatro novohispano escritas en el siglo XVIII, pero editadas por vez primera en 2007. Dichas obras contribuyeron a la vida comunitaria conventual, siendo que posiblemente fueron representadas en conventos de monjas en aquel siglo, y quizás ellas mismas fueron las actrices de las piezas (tanto en papeles femeninos como masculinos). Además, son ejemplos de la cultura literaria femenina de la época colonial. El estudio se acompaña de una reflexión teórica inicial, a partir de estas obras, sobre las características del “barroco hispanoamericano”.

Palabras clave: Teatro novohispano, siglo XVIII, conventos femeninos, barroco hispanoamericano.

Abstract

Communities, Nuns and Theatre in New Spain, 18th Century

This paper addresses the representation of the nun in short dramas of New Spain, written in the eighteenth century, yet only published recently, in 2007. These plays arguably contributed to build the conventual community, as they were probably written and performed in nunneries by the nuns themselves, who might have acted both feminine and masculine roles. If this is true, the plays are examples of the feminine literary culture of the Colonial period. The study is accompanied by an initial theoretical discussion on the characteristics of the “Hispanic Baroque”, found in these plays.

Keywords: New Spain drama, XVIII century, nunneries, Hispanic Baroque.

En 2007, María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán publicaron una antología formada por dieciocho piezas breves de teatro, todas inéditas y anónimas, localizadas en el Archivo Manuscrito del Exconvento de Santa Mónica en Puebla, en el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México y en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla. A la selección y estudio le dieron el nombre de *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. Entre las muchas preguntas que se hacen las investigadoras, y a las que buscan dar respuesta, se encuentran las de la autoría de las obras, las razones por las cuales una parte de las piezas se encuentren en un archivo conventual de monjas y la posibilidad de que las obras hayan sido representadas por monjas dentro del recinto conventual.

En 1976, Claudia Parodi publicó la obra dramática de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero (¿?-¿1775-1778?) ilustre escritor novohispano del siglo XVIII radicado en la ciudad de México. La edición incluye varias piezas breves atribuibles a Cabrera (Parodi 1976, LXVIII-LXX) quien quizá las escribió a petición de las autoridades de conventos femeninos y que se representaron en ocasión de festividades organizadas por el convento de capuchinas de San Felipe de Jesús y el Colegio de Niñas de San Miguel de Belén, ambos en la ciudad de México. El interés por el estudio de la escritura femenina y por la literatura novohispana que adquiere fuerza, particularmente a partir del inicio de la década de 1990, impulsa a Parodi a la realización de un breve estudio de título *Teatro de monjas en la Nueva España*, publicado en 2002, que se concentra en las piezas de teatro atribuidas a Cabrera concebidas para los conventos femeninos (ver Parodi 2014).¹

A la dedicación, paciencia y saberes de estas investigadoras debemos hoy el incremento del limitado número de obras dramáticas novohispanas del siglo XVIII que se han editado y que contribuyen significativamente al conocimiento del teatro escrito y producido en Nueva España, al conocimiento de la cultura novohispana y a los aportes de la cultura femenina de este periodo de la historia de México.

Sabemos —y muchos estudios se le han dedicado—, de la producción literaria, y dentro de ella la dramática, de Sor Juana Inés de la Cruz y quizá parezca ocioso decir que había una cultura literaria femenina. Las monjas escribían, sí, pero para hacerlo, normalmente, debían contar con el per-

¹ Sobre el tema del teatro en conventos de monjas ver, entre otros, Luciani 2008 y Rossi de Fiori 2008, entre otros.

miso de sus superiores, o escribir a petición de las mismas autoridades; así, indican Lavrin y Loreto:

Debe tomarse en cuenta que, aun dentro del ámbito conventual, sólo era posible escribir con permiso y bajo la orden del confesor. Esta autorización, más que común fue excepcional. En su proceso de producción, la entrega de los manuscritos al padre espiritual no siempre fue rápida y periódica pues escribir representó una sobrecarga de trabajo a las labores conventuales asignadas a cada religiosa (2002, 15).

Los textos de las monjas, así como cualquier otro texto que entrara al convento, evidentemente pasaban por la escrupulosa revisión de las autoridades religiosas y, en muy pocas ocasiones —como en el caso de sor Juana—, llegaron a publicarse en su momento. Gran parte de esta producción literaria, particularmente la de los siglos XVII y XVIII, no escrita originalmente para ser publicada, permanece inédita y en muchas ocasiones se trata de textos biográficos, autobiográficos y epistolares, de diarios que hablan de la experiencia espiritual individual; también hay poesía, ejercicios espirituales, tratados místicos, obras teatrales (Lavrin y Loreto 2002, 9). En lo que se refiere al teatro de convento femenino novohispano, insistimos, hoy tenemos noticias de él, gracias a los trabajos de Parodi, Sten y Gutiérrez Estupiñán.

En la edición de *No solo ayunos y oraciones...*, Sten y Gutiérrez Estupiñán presentan una clasificación de las obras por temas, en donde el primero de ellos es aquel en donde “Aparecen monjas como personajes, o el asunto se relaciona con monjas” (18). En este apartado se incluyen seis obras. Una de ellas, el *Entremés de Marcialito de Casia*, está formada por dos partes. Cada una de estas partes se localizó en un archivo distinto. El hecho de que ambas incluyan al personaje de Marcialito y a monjas, así como temas en común, hace posible que una pueda ser continuación de la otra; algo así como dos capítulos de la historia del payo Marcialito y de su hija Ana. De este modo podemos hablar de siete obras en este apartado.

En la historia del teatro y la literatura en lengua española, nos parece útil mencionar que la primera obra dramática cuyo texto conocemos, después de un vacío de dos siglos y medio —que se inicia con la fecha aproximada de escritura que se le da al *Auto de los Reyes Magos* (mitad del siglo XII)— es la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (ca. 1468) que escribe Gómez Manrique a petición de su hermana María Manrique, vi-

caria en el monasterio de clarisas de Calabazanos, para ser representada por las monjas en el interior del convento con motivo de las fiestas de Navidad.² De esta noticia se desprenden varios hechos cuya presencia podemos encontrar en las piezas novohispanas del XVIII:

1. En los conventos femeninos podía haber representaciones teatrales con motivo de fiestas religiosas públicas y privadas.
2. Las piezas dramáticas, cuando las había, podían ser escritas por individuos que no formaran parte del convento.
3. Las piezas podían ser, o eran, solicitadas por las propias monjas para la festividad.
4. Las piezas podían ser representadas por las monjas (serían las primeras actrices de teatro en la cultura hispánica).
5. Las monjas podían representar personajes masculinos.

Tengamos en cuenta, sin embargo, que la representación teatral en el convento es un acontecimiento especialmente extraordinario, que se debía tener el permiso de la autoridad correspondiente y que las restricciones y prohibiciones para hacerlo fueron múltiples y dependían también de la regla de la orden.

Los textos que ahora revisamos no tratan de experiencias religiosas individuales, ni tocan temas religiosos y mucho menos asuntos teológicos. La imagen de las monjas y la comunidad del monacato que estas obras ofrecen es estereotipada y se insiste en ella, sin menoscabo, para la conveniente edificación de la propia comunidad conventual y para el concepto en el mundo (fuera del convento) de la monja enclaustrada; expone —de modo superficial— un modelo de vida que busca convencer al espectador de las virtudes de esta forma de existencia y entretenerlo, generalmente, mediante situaciones y personajes chuscos, propios de la cotidianeidad ‘urbana’, que muevan a la risa. Ausentes están los conflictos personales o comunitarios, las turbulencias del alma de la mujer enclaustrada.

Las piezas estudiadas siguen los modelos de las piezas de teatro breve hispánico (coloquios, entremeses, sainetes, loas), su extensión es de entre 200 y 800 versos y se desarrolla, por supuesto, un asunto cómico que suele apoyarse, entre otros aspectos, en las condiciones de marginalidad de los

² Salvador Miguel supone que la obra se escribió y representó aproximadamente en 1468 (2012, 141-142); Pérez Priego cree que fue en 1478 (1997, 51-61).

personajes de las que surgen las situaciones o los conflictos dramáticos. Las obras incluyen personajes de diversos sectores sociales y entre ellos, con frecuencia, encontramos individuos ignorantes, marrulleros, estafadores, rústicos, viejos, mentirosos y, en el caso de las monjas de una de las piezas, miedosos. Nos interesa ahora acercarnos a la imagen que las monjas tienen de sí mismas y lo que dicen otros personajes acerca de ellas.

El *Sainete Noche Triste de las RR MM Capuchinas de Nra. Madre y Sra. Guadalupe* se desarrolla durante la primera noche de las capuchinas en un nuevo edificio conventual. La inauguración de un recinto para monjas era un suceso de enorme importancia en la vida del virreinato. A la inauguración acudían las principales autoridades públicas y eclesiásticas, se realizaba una procesión y podía haber representaciones teatrales. En la primera escena de esta pieza, Pascual, un indio joven, describe lo que ha visto, desde una azotea, en la calle de la nueva estancia para las monjas: un desfile de pelucas, carretas, plumas, flores, telas de terciopelo rojo y demás adornos de la procesión. Baltazar, un indio viejo, pregunta: “¿Y qué también el monjitas / Iban de aquesta manera?”, a lo que Pascual responde:

No, tata, porque los madres / Iban vestidas de jerga, / Amarradas con sos lazos, / Que parecían misioneras. / Al modo que aquestos pagres / Que lo van a nuestra tierra / Y con todos sos cariños / El doctrina nos enseñan. / Mas las madres no lo tienen / Aquellos grandes talegas / Con que los pagres lo tapan / So pescuezo y so cabeza (Sten y Gutiérrez Estupiñán 2007, 32-33).³

Como vemos, el texto parodia —imita— el habla de los indios. El estereotipo en cuanto a formas del habla y hábitos funciona para privilegiar a la comunidad conventual y reducir la del otro. Así, la comicidad de esta pieza se basa, entre otros asuntos, en imitar el habla del indio, en mostrarlo rústico y en el temor de las religiosas ante la posible presencia de seres sobrenaturales que inducen a los pecados en la oscuridad del convento, tema propio de una comunidad católica —no solo la de los conventos—

³ En adelante cuando se citen las obras estudiadas de la edición de Sten y Gutiérrez Estupiñán se hará en el cuerpo del texto con el número de la página o páginas entre paréntesis. En la edición de Sten y Gutiérrez Estupiñán se transcribe el texto con la ortografía original y, en una columna paralela, se añade una versión con ortografía moderna. Citamos la transcripción moderna.

siempre expuesta, según la ideología de la época, a las visiones y seducción del demonio. Entre las mismas monjas se aclaran las confusiones y se desvanecen las siniestras imágenes. Se fortalecen, entonces, los lazos internos de la comunidad religiosa quienes, vestidas con sus pobres y viejos hábitos, cenan con las sobras de comida de la fiesta de la apertura del convento y dan gracias a la Virgen de Guadalupe.

En el *Coloquio al Paseo de Ixtacalco*, el humor se desprende a partir de lo que otros personajes dicen sobre las monjas. Se trata de una pieza dedicada al convento de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de México, una de las órdenes religiosas más rigurosas en cuanto a mortificaciones y clausura (Muriel 1946, 368). En esta pieza intervienen un payo, un soldado, una bodeguera y una mandadera. El coloquio inicia con la indignación del payo que confunde a las monjas con “padrecitos” varones que pasean gozosamente sobre las chinampas del canal de Ixtacalco. Un soldado interviene para explicar que no son “padrecitos” sino unas “monjas exquisitas” dentro de cuyas normas se les permite salir de la clausura una vez al año. En la siguiente escena, una bodeguera mulata y una china mandadera se expresan acerca de las monjas carmelitas. La bodeguera dice que prepara un menú para las monjas que consiste en: “Un burrito en estofado, / unas ratas en adobo, / unas tripitas de lobo, / un tejón muy bien asado; / unas culebras cubiertas, / unos sapos en conserva, / doscientas cargas de yerba, / y unas cuantas zorras muertas” (70). Ante este bizarro menú, el resto de los personajes que la acompañan, se indignan con la bodeguera a quien finalmente todos perdonan cuando ella misma aclara que la risa nutre metafóricamente: “Pues haciéndolas reír / el hambre les he matado / como si hubiera guisado / sin la molestia de freír, / sin fatigarme en moler, / sin tardarme en rellenar / las he hecho comer, cenar, / desayunarse y beber” (77). Con ello, la pieza aprovecha, como la anterior, el motivo de la alimentación monjil, frugal, austera, el cual, al margen de la veracidad o no del asunto, lleva el mensaje de la mortificación del cuerpo, propio de la monja deseosa de trascender mediante el abandono de sí misma.

Todos los personajes, incluyendo esta picara mulata, defienden los principios y dogmas de la comunidad conventual. Su humor los emparenta con la figura del gracioso y cumple el antiguo tópico horaciano: *docere-delectare*, aprender deleitando (ver Alarcón, 190). La comunidad de monjas es burlada de manera artificiosa, ya que los personajes funcionan a manera de espejos con el fin de refrendar sus principios con base en

este ingenioso humor. Se trata, en todo caso, de una autorrepresentación en la que cabe preguntarse hasta qué punto los diversos sectores sociales, además de la comunidad de monjas, empiezan exponer su propia personalidad dentro de la literatura hispanoamericana. Si por un lado se siguen modelos y estereotipos de la pieza breve que fortalecen los principios de la vida conventual, por otro, en la segunda mitad del siglo XVIII, los tipos sociales, en combinación con el estereotipo, ya no pueden soslayar su horizonte político, como veremos más adelante.

En el *Coloquio jocoserio...* la imagen femenina que ofrecen los hombres, normalmente la de su esposa, es la de la mujer grosera, abusiva, ladrona, agresiva (física y verbalmente), arrogante, fiera; imagen que se confirma, en mayor o menor medida, con la aparición en escena de las tres mujeres: Juana Inés, Pachita María —esposas de Juan y de Patricio, respectivamente— y la Beata, así como aquellas a las que solo se alude en la obra: la hermana de Juana y las cuñadas y suegra de Pachita. El retrato de esta mujer urbana se contrapone al de la monja, solo mencionada, a quien se le dedica el coloquio y alrededor de cuya resplandeciente imagen se desarrolla la loa que compone la tercera jornada de la pieza. En esta loa los cuatro elementos son convocados por la música, y de entre ellos El Fuego pregunta: “¿Quién es el sol de quien hablan / las hijas de Apolo excelsas / para celebrar lo heroico / de sus decantadas proezas?” (134). A lo que responde Discurso: “¿Quién puede ser si no es / la que ilumina esta esfera? / La priora de este convento, / ya lo dije: Ana Josefa” (134).

En la pieza se sugiere, entonces, un paralelismo entre las monjas y las musas. Las musas son, a juicio de Patricio el poeta, hermosas, siempre jóvenes, discretas, sinceras, afables, sanas, no piensan en lujos, graciosas, buenas cocineras, maestras, tienen buen carácter y halagan, admiran y no le piden nada al hombre. Con estas cualidades, a las musas les sobra con que hacerse querer. Si las musas desean homenajear a la monja, es porque las excede en virtudes. Esta imagen idealizada de la monja que ofrece el *Coloquio jocoserio...* es, por supuesto, la que conviene a las integrantes de la comunidad conventual dentro y fuera del claustro, la que responde a la que se desea para la monja a partir del Concilio de Trento, ser “[...] un símbolo de pureza y devoción, una mediatrix ante Dios, un emblema de redención de Eva por la madre iglesia” (Lavrín y Loreto 2002, 10). Imagen que, en términos generales, se repite en los dos entremeses de *Marcialito* y en el *Entremés gracioso...* en los que, a diferencia del *Coloquio jocoserio*, sí interviene una monja como personaje activo en la pieza: la

tornera que sostiene conversación con el payo, intenta disuadirlo de sus disparates, le promete oraciones de toda la comunidad del convento por su bienestar, lo orienta por el “buen camino”. El payo busca seguir el camino que le sugiere la monja, a pesar de la penosa carga que son para él las mujeres de su casa. Estas mujeres rústicas, como él, quizá no poseen los defectos de las mujeres ciudadinas pero son una pesada inversión económica, requieren de atenciones por lo delicado de su salud y, de ninguna manera, le ofrecen los deleites de las musas o de las monjas. La mujer es, en estas piezas, indeseable en la convivencia cotidiana y admirable y apetecible en el encierro al que la sujeta el Concilio de Trento y la poesía. Las piezas dramáticas de las que hablamos quieren confirmar, quizá con discreción para la misma monja (en caso de que estas piezas se hayan escrito y representado dentro del convento), a un ser elegido por Dios para ser su esposa, unión mística que la misma profesión prometía a la mujer que entraba a un convento.

Así pues, como hemos visto, nos interesa subrayar que la representación teatral dentro de las comunidades de monjas en Nueva España, en el XVIII, integraba al teatro como uno de los elementos festivos virreinales de las comunidades religiosas; que, en el caso de que las obras de que hablamos hubieran sido escritas por monjas y representadas en el convento, su carácter festivo —la pieza breve— no desdeñaba algunos de los componentes ideológicos que, en general, la caracterizan frente a otros géneros: una dosis prudente, pero significativa, de libertad moral, el protagonismo de los personajes femeninos (presentes y aludidos) y de los personajes marginados (payos, ladrones, indios, viejos, enfermos y hasta las mismas monjas en su exclusión social) y el gusto por el metateatro que descubre la ilusión teatral (ver Huerta Calvo 2004, 476-477).

Consideraciones teórico-contextuales

Con base en el panorama anterior, es posible presentar algunas consideraciones que permitan definir el teatro breve de monjas en el horizonte propio de la época y con base en el género al que pertenece. A diferencia del teatro evangelizador o misionero y del profano y religioso, el teatro de monjas posee características propias que es necesario considerar en el contexto de la Nueva España y desde la perspectiva de su circulación y representación, como se ha avanzado en este trabajo. Cabe, pues, proponer ahora una definición integral: es propio de los conventos para monjas novohispanas, por lo que es pertinente diferenciarlo, en primer lugar,

del teatro humanístico-colegial de los jesuitas varones.⁴ Se trata de piezas breves de carácter cómico en las que algunas veces aparecen monjas en situaciones propias de la vida conventual, la trama es relativamente simple y se recrean tipos del suelo americano: indios, payos, mulatos y mujeres haciendo el papel del gracioso. Esto último resulta interesante, en particular si lo anterior se articula con una perspectiva teórica propia del género breve y el contexto de su representación.

Claudia Parodi, por ejemplo, considera este teatro en relación directa con el teatro colegial aunque, señala, se trata de un tipo de teatro con características propias, sobre todo la de ser un arte de circunstancia y cuyo fin era conseguir donaciones para los conventos (2014). No obstante, el nexo entre los textos y el entorno donde circulaban, exige acercarse a estudios sobre vida social novohispana,⁵ así como al teatro breve áureo de donde toma algunos de sus modelos y personajes. Como se verá, los modelos responden a la tradición hispánica del teatro áureo, pero en Nueva España se refuncionalizan, es decir contribuyen a conformar lo que Mariano Picón Salas llamó, hace ya más de setenta años, “barroco de indias” (1994, 137). Sería útil el análisis que observe la poética de los géneros breves y el contexto americano para saber en qué medida se genera una poética mestiza, híbrida y rica de amalgamas que no son visibles a primera vista.

En esta segunda parte de este trabajo es importante destacar cómo algunos rasgos estéticos de la preceptiva hispánica se refuncionalizan en el continente americano debido a las necesidades y posibilidades de algunos contextos para la recreación. La conexión entre los centros educativos jesuitas y los conventos, ocurrió en un plano cultural y debido a las interacciones sociales; recordemos que los conventos funcionaron como instancias donde el patrimonio y el abolengo eran celosamente resguardados. Tales vínculos quedaron registrados en las crónicas de los conventos, donde las monjas señalan su propia jerarquía espiritual bajo jesuitas y por el hecho de contar con cronistas que tienen, dentro de su propia orden, contacto y formación con otros centros educativos. El conocimiento acerca de la circulación de textos dramáticos entre estos diversos espacios es todavía una tarea pendiente, pero podemos saber que siempre hubo inte-

⁴ Sobre este tema, véanse, entre otros, Asenjo y *Catálogo del antiguo teatro escolar hispánico* (CATEH).

⁵ Véanse los estudios de Josefina Muriel (1946), Manuel Ramos Medina (1997) y de Lavrín y Loreto (2002), entre otros.

rés, como lo hay hasta ahora, por lo que ocurría dentro de los conventos y por las representaciones dentro del claustro.

Así pues, en América, algunos personajes y tipos del teatro breve hispánico se configuran de acuerdo con la representación de lo propiamente americano: imitación de ritmos, sinestesia de colores, parodias del habla popular, la toponimia y, con todo esto, podemos decir que existen rasgos expresivos de una conciencia social frente al poder de la metrópoli. Entre la preceptiva y el afán de adecuar un teatro a las necesidades del contexto, surge la conciencia criolla, cuya lectura es posible gracias al concepto de “barroco de indias” o “barroco hispanoamericano”, recientemente articulado como propuesta de análisis del periodo del virreinato.⁶ Se trata de un arte dependiente y diferenciado a la vez, en el que las ambigüedades, las antítesis y las paradojas adquieren pleno sentido de superposición entre lo propio y lo ajeno. En este cruce se encuentran también las relaciones de producción y circulación que iban de los conventos a la universidad, y en medio estaban los dramaturgos encargados de adecuar algunas obras para cada espacio educativo. Adecuarlas significa, en este caso, crear obras nuevas a partir de los modelos ya establecidos y, al mismo tiempo, generar una poética americana, que se transformaba y mezclaba en sus aspectos formal y temático.

Para advertir todo esto, el concepto de ‘desplazamiento semántico’ de Maria Grazia Profeti (1987, 34-37) resulta bastante útil a la hora de analizar esa doble vertiente de movimiento de las obras de un espacio a otro y de su composición formal, donde algunas figuras y moldes de la preceptiva cobran vida con una caracterización híbrida. Las Jornadas de Almagro de 1987 se dedicaron de manera exclusiva a la reflexión sobre el teatro breve del Siglo de Oro (ver García Lorenzo 1987). En la primera jornada, Huerta Calvo, Grazia Profeti y Evangelina Rodríguez enmarcaron teóricamente el tema. El primero presentó las coordenadas básicas de la poética de los “géneros menores”, tal como se denominaba en aquella década a las piezas breves dentro de la estructura de las comedias. Tal contraposición

⁶ Mabel Moraña (1998) presenta una propuesta metodológica que incluye articular la emergencia del sujeto social hispanoamericano a través de los discursos de reivindicación y confrontación respecto de la imposición ideológica y cultural de la metrópoli. La dificultad radica en reconocer los elementos de ese discurso reivindicativo a través del análisis del contexto y otros tipos de textos donde se pueda referir la situación y las posibilidades de cada intelectual criollo. Véase, particularmente, en esta obra de Moraña “Para una relectura del Barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos” (49-50).

podía ser comprendida en términos históricos dadas las múltiples arremetidas (valoraciones parciales, políticas y sesgadas) contra el teatro barroco por parte de la tradición crítica española (Huerta Calvo 1987, 18-20). Desde una “perspectiva integradora de la fiesta teatral”, Huerta Calvo intentó clarificar la falsedad de las separaciones entre “teatro breve” y “comedias”; propuso que, en todo caso, la fiesta teatral consiste en una conjunción de elementos dispares de carácter verbal y paraverbal, de estructura variopinta y todo aderezado con música y danzas de la época (20).

Grazia Profeti recontó los avances de Cotarelo y sus seguidores, así como los estudios, más recientes hasta aquel momento, sobre el entremés barroco. Puntualizó la integración articulada entre piezas breves y comedias; así como la importancia de las primeras debido a una condensación de sentido, a manera de *iceberg*, que muestra sólo una parte de la complejidad social ahí representada, en contraste con cierta sencillez estética que la percepción del espectador recibe de manera placentera (1987, 36). Ese carácter expresivo se basa en un lenguaje bajo y familiar, la ausencia de personajes altos y la pérdida del registro lírico, sentencioso, etcétera. Asimismo, Profeti profundizó en los sentidos de la risa en relación con el destinatario y el medio. En cuanto al destinatario, la pieza breve espera un exorcismo que la comedia censura respecto de nobles, adinerados y diversos tabúes; mientras que por el lado del medio, la risa consiste en presentar caracteres a partir de un reconocimiento genérico, en la gestualidad y en ciertos rasgos de deformación física (Grazia Profeti 1987, 41)

La tesis de Grazia Profeti propone el examen de los mecanismos de la comicidad dentro de las estructuras literarias reconocidas como piezas breves: entremés, baile, jácara, mojiganga, etcétera, es decir, las peculiaridades de cada forma y sus relaciones con otros géneros, por ejemplo la poesía burlesca, la erótica, el cuento chistoso, entre otros, y el uso de recursos expresivos como las jergas, retóricas y estilos que son comunes (44). De esta manera, Profeti explica su concepto de desplazamiento semántico entre los géneros a partir de algunos rasgos formales que atraviesan al teatro breve conectándolo con otros. Por último, esta autora señala la ausencia de estudios sobre el emisor en tanto que de un autor a otro, los modos de provocación pueden ser distintos. Esto permitiría conocer el bagaje de peculiaridades de cada uno, sus innovaciones, exclusividades y ‘cierres’ a partir de las posibilidades elegidas. Profeti propone abrir el corpus estudiado a todos aquellos autores menores que todavía esperan un lugar dentro de la crítica (46).

Ignacio Arellano y A. Eichmann, en 2005, publicaron algunas piezas encontradas durante una investigación de archivo en la Imperial Villa de Potosí, ubicada en la ladera boliviana de los Andes. Según los investigadores, las piezas estaban en el convento de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas, dentro de una caja con una leyenda donde se consignaban como parte de las fiestas del Carmelo. Tanto en las piezas andinas como en las novohispanas hay un sincretismo lingüístico, con mayor o menor intensidad y la refuncionalización de los tipos del barroco hispánico. Esta refuncionalización consiste, básicamente, en recrear situaciones y rasgos de personajes exclusivos de las Indias Occidentales, tales como indios, negros, mulatos, payos y mestizos, quienes generalmente tienen parentesco con el personaje del gracioso para parodiar valores oficiales y burlarse de los demás, aparentemente, sin mala intención. Las piezas encontradas por Raquel Gutiérrez y Maria Sten en la ciudad de Puebla, también estaban resguardadas en el archivo de un convento de carmelitas descalzas, por lo que surge la pregunta acerca de la función e historia de esta orden religiosa en relación con su producción escrita, sus formas de circulación y las posibilidades de representación dentro y fuera de estos y otros conventos.

En relación con la dimensión estética de estas obras, lo anterior tiene implicaciones relativas con la censura y, como se dijo antes, con la elaboración de personajes que el público americano podía reconocer fácilmente. Pero como había varios tipos de públicos, el sector de consumo clerical, el popular y el cortesano, los personajes podían también tener variaciones y modificaciones, tachaduras o enmendaduras en algunas líneas, e incluso la supresión de piezas en su totalidad.

Es oportuno comentar una pieza correspondiente a cada latitud —Bolivia y México— para poner de relieve el barroco indiano antes mencionado. Huelga agregar que en este barroco tampoco es forzoso encontrar figuras retóricas antitéticas o tropos de lenguaje refinado, pues al tratarse del género breve la preceptiva es bien distinta y la antítesis debe comprenderse en relación con otros elementos del texto y la representación. En el primer caso, un análisis del texto en relación con el elemento indiano, permite observar el “desplazamiento semántico” en la parodia de las canciones populares vinculadas a la identidad de los negros.⁷ En el segundo caso, se observa una relación antitética entre los sectores sociales representados y la amalgama barroca que los cobija para favorecer a los criollos.

⁷ Es decir “se dice algo alusivo a otra cosa” siguiendo la reflexión de Maria Grazia Profeti, ver García Lorenzo 36.

En la primera pieza boliviana, *Entremés de los compadres*, el argumento consiste en resolver un pleito entre negros e indios, como si la naturaleza propia de ambos fuese el conflicto por unas simples piezas de buñuelos. En efecto, el pleito se resuelve gracias a que es Navidad y el sentimiento de cordialidad los embarga más allá de sus diferencias. Lo interesante es que la pieza no está hecha para ser representada por indios y negros sino por monjas criollas o gachupinas, o bien actores mestizos en espacios populares como las fiestas de Noche Buena. Véase, por ejemplo, el tipo de personajes en el fragmento a continuación:

NEGRA

Ansina pues se catiga
sin que aquestos buñuelito
sen los coman esos indios
sino solo el piqui[ni]no.
Toma, mundili, y comete
y vosotlos, pelos indios,
vengan con este tamboli
a bailá a turu ruiro.

INDIO

Pues guaylandu vamus
el tunus di lus negritos.
Todos. Cantan todos y bailan.

NEGRO

Negritiyo, gente prieto,
de tamboli dirindín,
a servir al piquinini
como escravos hoy vinid.

TODOS

Alele, Alele.

[NEGRO]

Y las neclas ¿pol qué no
al tamboli se han de uni?
que aunque prite gente somo:
Es muy cielto y es ansí.

TODOS

Alele, Alele

LOS DOS NEGROS

Y así vamo a la portali
donde aquella selafín
canta mejó que el nenclito
que hoy está cantanro aquí.

TODOS

Alele, alele (Arellano y Eichmann 2005, 123-124).

El barroco de indias se expresa como parte de una sociedad que pacta sus propios valores, más allá del desprecio por el mestizaje racial y más allá de la propaganda ideológica y religiosa de la pieza. La antítesis entre lo cómico de esta representación y los valores refrendados, da como un resultado una estética donde el estereotipo es una estrategia de representación que será fácilmente reconocible: no se recrea el sector social de manera realista (y por ende, malograda) sino que se elabora una sátira edificante para una sociedad disímbola en su composición social. Esto es evidente debido al léxico empleado: una parodia del habla de los indios y de la jerga de negros, así como el juego discursivo que recrea una danza africana con el *Alele* fungiendo de coro entre los diálogos.

En el *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon* el conflicto radica en la polisemia del símbolo del guajolote, elemento de la cocina mexicana y de connotaciones semánticas sobre el desparpajo de la cultura popular. La pieza corrige moralmente a quienes pretenden aprovechar su puesto burocrático y de poder para abusar de las mujeres pobres, mediante el robo de sus animales domésticos. Esta aparente simplicidad dramática posibilita analizar algunos de sus pliegues internos, por ejemplo, cuando las mujeres se pelean entre sí por el guajolote muerto, blasonan:

Miren a la pingajosa
hocico de molinillo,
cara de mona pelona,
cabeza de espanta niños,
ojos de sapo rabioso...
No, no todas somos unas...
Mi alma, téngase un poco,
que sepa, si no lo sabe,
que el cura de Totalcingo,
es mi pariente cercano
y mi tío muy carnalito (316).

Para Gutiérrez Estupiñán y Sten, en la obra se encuentran dos programas narrativos confrontados: el del mundo popular y el de las autoridades novohispanas que abusan de los más pobres. El entremés defiende, en su opinión, la libertad de individual para resolver sus propios conflictos sin necesidad de acudir a la rapiña de los alcaldes. Antes bien, lo cómico radica en que los personajes emiten improperios entre sí mediante comparaciones con animales como sapos y monos, o con el espanta niños. El insulto se detiene en una contención moral que delimita la horripilación física frente a la fealdad moral: “No, no todas somos unas...”. El barroco indiano no es la simple presencia del guajolote, sino la demanda de justicia a las autoridades, así como la contradicción implícita de esa demanda al edificar moralmente tanto a los pobres como a los alcaldes. El entremés busca aplanar el conflicto mediante el recurso de la comicidad con la sátira de los malos comportamientos y la burla de los privilegios del aboengo: “el cura de Totalcingo, / es mi pariente cercano”, expresa de manera burlona una de las mujeres. El desenlace es un baile en el que todos participan, tópico del teatro breve barroco.

Conclusiones

Si bien el teatro funcionó como corredor cultural entre diversas instancias de poder, educación y espiritualidad durante el virreinato, así como entre los diversos espacios de representación (la universidad, los centros educativos y los conventos), lo común de estos espacios e instancias fue el precepto “aprender deleitando”. Se puede decir por lo anterior que, en diversos niveles e intensidades, las expresiones populares contenidas en el teatro conventual se desplazaron gracias al poder de atracción de las danzas, las fiestas y las jergas que representaron a sectores sociales marginados, no para ser incluidos, sino para satirizar vicios sociales de nobles y autoridades.

Las obras representadas en esos espacios sufrieron modificaciones literales (tachaduras y enmendaduras) así como adecuaciones, tomando como horizonte el modelo hispánico y los tipos de personajes. Estos cambios fueron consecuencia del hecho innegable de la circulación de piezas debido a las relaciones culturales entre tales espacios.

En estas piezas se recrearon tipos propiamente americanos que sirvieron para privilegiar a los criollos y, al mismo tiempo, para crear un arte si bien dependiente, también gradualmente diferenciado; y en esa diferencia

el mestizaje se presentó como un pretexto donde lo propio cobró fuerza y sentido. Mucho queda por hacer, numerosos y nutridos archivos aguardan a los estudiosos del teatro para dar a conocer y profundizar en el arte dramático producido en México.

Bibliografía

- Alarcón, Ma. del Carmen. 2004. "Teatro en conventos femeninos de Sevilla: un festejo cómico de 1678". *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Vol. 1. Eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, pp. 183-192.
- Arellano, Ignacio y Andrés Eichmann, eds. 2005. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí: (colección del convento de Santa Teresa)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Asenjo, Alonso. 2014. "Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico". *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* [en línea]. Recuperado el 18 de mayo de 2014 de: http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Revista/Revista3/Sobre_el_teatro_humanistico-escolar_del_Ultramar_hispanico.pdf
- _____. 2014. "Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)". *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* [en línea]. Recuperado el 18 de mayo de 2014 de: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm
- García Lorenzo, Luciano, ed. 1987. *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Almagro: Ministerio de Cultura.
- Huerta Calvo, Javier. 1987. "Poética de los géneros menores", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Almagro: Ministerio de Cultura, pp. 15-31.
- _____. 2004. "Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad". *Arbor*. Vol. 177, no. 699-700 (marzo-abril): 475-495.
- Lavrín, Asunción y Rosalva Loreto López. 2002. *La escritura femenina en la espiritualidad barroca*. México: Universidad de las Américas-Puebla-Archivo General de la Nación.

- Luciani, Frederick. 2008. "Fantasmas en el convento: Una 'máscara' en San. Jerónimo (México, 1756)", en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, eds. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert.
- Moraña, Mabel. 1998. *Viaje al silencio. Exploraciones sobre el discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muriel, Josefina. 1946. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago.
- Parodi, Claudia. 2014. "Teatro de monjas en la Nueva España" [en línea]. Recuperado el 13 de septiembre de 2014 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-de-monjas-en-la-nueva-espaa-0/html/14b3595f-0e02-4859-8da2-808e9a6fa0bd_2.html
- _____, ed. 1976. Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. 1997. *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica.
- Picón Salas, Mariano. 1944. *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Profeti, María Grazia. 1987. "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Almagro: Ministerio de Cultura, pp. 33-46.
- Ramos Medina, Manuel. 1997. *Místicas y descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*. México: Centro de Estudios de Historia y Cultura-CONDUMEX.
- Rossi de Fiori, Íride María, Rosanna Caramella de Gamarra, Soledad Martínez de Lecuona y Helena Fiori Rossi. 2008. *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*. Salta: Ediciones de la Universidad Católica de Salta.
- Salvador Miguel, Nicasio. 2012. "Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de Nuestro Señor". *Revista de Filología Española*. XCII, 1: 135-180.

Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán, eds. 2007. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades–Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Fecha de recepción del artículo: 15 de enero de 2015.
Fecha de recepción de la versión revisada: 20 de octubre de 2015.