

Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano

Sara Poot Herrera
University of California, Santa Barbara

El teatro del XVII en la Nueva España

Un siglo tan complejo en lo social y en lo económico como fue el setecientos novohispano no podía sino dar lugar a un teatro complejo además de versátil¹. Al igual que la sociedad de aquel momento, el teatro estaba regido por varias estructuras de poder: desde el gobierno virreinal y el eclesiástico—que dependían a su vez del gobierno metropolitano—hasta la Real Audiencia y los cabildos de la ciudad y de la Iglesia, pasando por el Santo Tribunal de la Inquisición. Estas instancias estratificadas y con una serie de medidas restrictivas posibilitaban o no la lectura y la puesta en escena de obras teatrales españolas o escritas en la Nueva España. Aun así, la vida del teatro fue intensa y dependió de distintos avatares, tanto de orden político como económico. Gran parte de las decisiones y disposiciones fueron de índole personal, según la autoridad en turno, y se hicieron de acuerdo con

1 De mi capítulo, «El teatro del siglo XVII mexicano» (en prensa), sintetizo las características de este teatro. Organizado por un doble eje de prohibición y permisión, dicho capítulo se basa en documentos de la época y en estudios generales y específicos sobre la dramaturgia del diecisiete; el orden de aparición de las obras, de sus representaciones y de su estudio rigió mi trabajo. Aclaro que la historia del teatro del siglo XVII sigue abierta, debido a obras todavía desconocidas y de autoría y paradero inciertos, y debido también a preguntas y cuestionamientos sobre relaciones poco exploradas entre algunas obras y dramaturgos, y entre éstos y su contexto. Documentos del Archivo General de la Nación relacionados sobre todo con procesos inquisitoriales, de los que se tienen noticia desde hace años, los aparecidos recientemente y los aún inéditos, iluminan la historia del teatro en relación con su contexto histórico y cultural. En aquel trabajo anoto la bibliografía citada y que en esta sección utilicé indirectamente.

preferencias y fobias, muchas de éstas inspiradas en las corrientes dominantes en España.

El teatro y las medidas que lo posibilitaron, lo imposibilitaron o lo quisieron imposibilitar, refleja y es reflejado por la estructura de una sociedad regida por un sistema de poder y control. En este contexto, se dieron los primeros pasos del teatro del setecientos mexicano; varias son sus entradas—o varios sus teatros podríamos decir—, según tipo de obras, autores, actores y celebraciones. Cuando se inicia el siglo diecisiete ya el teatro evangelizador, cumplido su propósito fundamental y que distinguió al XVI, cerraba sus puertas. En cambio, a pesar de los problemas económicos de la ciudad—y de los «propios» de la ciudad—, continuó el teatro religioso celebrado durante las fiestas tradicionales de *Corpus Christi*. El pueblo sufragaba los gastos de estas fiestas, organizadas por el cabildo o ayuntamiento. Dicho cabildo nombrada a un comisario por fiesta; éste se encargaba de rematar los tablados y de contratar a las compañías de actores, previa autorización del cabildo y del virrey. Frente a un público que, según rango, posición social y sexo, ocupaba su asiento en los tablados, se representaban autos sacramentales y piezas hagiográficas.

Las comedias de *Corpus* son la primera estación de las jornadas del teatro del siglo XVII y, de alguna manera, dan la pauta del teatro público y «abierto» de este siglo. Generalmente se hacían al final de las procesiones y se llevaban a cabo los jueves de *Corpus Christi*; podía haber comedia también el día de la cuarta—domingo siguiente—y el día de la octava de *Corpus*—último jueves de fiesta. Los tablados históricamente ocuparon distintos sitios: adentro, afuera y en el cementerio de la catedral, así como en las plazas principales de la ciudad y el patio de cabildos². Similar a las comedias de *Corpus*, en cuanto a su representación para todo el pueblo, eran las comedias preparadas para otras fiestas religiosas o cívicas, ya tradicionales en ese momento—como la fiesta de la Virgen de los Remedios y la de San Hipólito, celebradas en la ciudad de México—, y las ofrecidas en ocasión de la llegada de virreyes y arzobispos; en estas recepciones había farsas y fábulas en las que actuaban cómicos de la ciudad. En las bienvenidas oficiales predominaban las loas celebradas en espectaculares arcos triunfales, escenarios efímeros al igual que los tablados, construidos en la plaza de Santo Domingo y en la puerta de la catedral; respectivamente representaban a la ciudad—cabildo o ayuntamiento—y a la iglesia. Además de los tablados y los arcos triunfales,

2 Este trabajo se refiere sobre todo a la ciudad de México; en menor medida a la de Puebla, la segunda ciudad en importancia de la Nueva España.

los carros se seguían usando—aunque se nombran menos que antes—en escenarios de representación abiertos o cerrados. El teatro como espectáculo importante, y pienso sobre todo en las representaciones de carácter público, reunía al pueblo—tablas sociales de por medio—y era un signo importante de la teatralidad que caracterizó al setecientos novohispano.

En el teatro y la teatralidad del siglo, los jesuitas tuvieron una importante función; no sólo participaron de manera espectacular en las fiestas públicas, sino que se distinguieron por las celebraciones especiales llevadas a cabo en sus propios colegios. En 1646, en el Colegio Mayor, los jesuitas estrenaron su propio auditorio que, al igual que sus obras teatrales, era índice y despliegue del poder de la compañía; su teatro tenía un sello estético, literario y moralizante. Similar a este teatro, en cuanto a su tradición en la retórica y la gramática, fue el teatro universitario; como en el caso de los jesuitas, los estudiantes se hacían cargo de las obras y la universidad abría sus puertas a un público interesado por un teatro docente, su característica primordial.

Mientras que en el siglo se llevaban a cabo representaciones teatrales públicas, como las de *Corpus Christi*, o las de los colegios a las que asistía un público más restringido, durante el año los teatros de la ciudad abrían sus puertas; no sólo se representaban allí comedias profanas sino también de carácter religioso. Entre este teatro «fijo» y de paga existió una especie de «casa con dos puertas»—dos casas de comedia en una gran casa particular—y un corral construido en el patio del Hospital Real de los Naturales; mediante una cuota impuesta por el gobierno virreinal, las primeras ayudaban a sobrevivir a los «pobres vergonzantes» y el corral, a los enfermos del hospital.

Para el coliseo de la ciudad de México—relacionado con este corral y reconstruido a principios de los años cuarenta debido a un incendio que lo destruyó—, el cabildo fijaba precios y cuotas, y por los aposentos que ocupaba pagaba una cantidad fija al hospital. Asistían al coliseo autoridades civiles y religiosas, y personas de distintos estratos; las localidades se ocupaban según posición social y sexo de los asistentes. Además de las representaciones de paga, se ofrecían «guanajas», funciones gratis que allí y en algunos barrios tenían lugar un día a la semana. Había funciones también en el corral de San Agustín que, al quemarse el coliseo, ayudó económicamente en su reconstrucción.

De acuerdo con reglamentos específicos, las compañías teatrales actuaban en los teatros de la ciudad. Se reconoce el nombre de algunos autores—es decir, directores de teatro; entre otros, nombres de mujeres que tuvieron un lugar importante en el grupo y su dirección.

Del dinero de las entradas al teatro salía el pago de los comediantes y la ayuda al hospital. Estas compañías eran las mismas que se contrataban para las fiestas oficiales de la ciudad y, además, hacían otros recorridos. Participaban, por ejemplo, en las comedias de palacio, otro tipo de teatro importante que se desarrolló en el siglo XVII. Para un público expresamente invitado, la sede virreinal abrió sus puertas al llamado teatro palaciego, que también se celebraba en casas cortesanas. Hay noticias además de comedias representadas en casas particulares, las llamadas comedias caseras; tenían lugar en las bodas, algún festejo familiar, o en reuniones sociales. En las comedias palaciegas actuaban actores de oficio y en ocasiones criados de palacio; en las caseras, además de los primeros, que eran comediantes e itinerantes dentro y fuera de la ciudad, era común encontrar actores aficionados. Las compañías de teatro iban y venían de la ciudad de México a la de Puebla; lo que sucedía en un lugar—y la economía y la reglamentación eran fundamentales—repercutía de inmediato en el otro. Al mismo tiempo, la cultura teatral—obras, actores, escenarios—era rica en las dos ciudades.

Como podemos notar, es muy amplia la escenografía del teatro del diecisiete novohispano, a la que pueden sumarse otros espacios de representación. Uno de estos lugares, sorprendentemente, era la Sede del Santo Oficio de la ciudad de México. Los inquisidores, además de censurar las obras de teatro próximas a su representación, también veían comedias el 29 de abril, día de San Pedro Mártir; la puesta en escena de una comedia era parte de la celebración anual de su santo patrono. Este teatro y sus comediantes no sólo llegaban al público inquisitorial sino que también tocaban otras puertas; al parecer, y a pesar de las restricciones impuestas, se hacían representaciones teatrales en algunos conventos, y hay pruebas de la actuación de sus moradores y moradoras. La diversidad de escenarios—abiertos y públicos, gratis y de paga, jesuita y de colegio, palaciego y caseros, en la sede de la Inquisición y conventuales—, además de algún escenario ocasional, dio lugar a diversos públicos, y los actores y actrices, profesionales y no profesionales, actuaron en comedias de diversas características y distinta calidad.

Llegaban obras de dramaturgos famosos y menos famosos, había otras de escritores novohispanos o no, que vivían o habían estado en México. Las piezas teatrales de algunos de ellos, así como sus loas, fueron publicadas y representadas en México y en España. Las obras pasaban—y se suponía que pasaban todas—por un proceso de censura previo a la puesta en escena. Pero el control de calidad—del texto y su representación—era ejercido para las obras que oficialmente se pro-

gramaban, sobre todo para las anuales de *Corpus Christi* y las de la cartelera del coliseo. A pesar de estas restricciones y censuras reprobatorias—de características históricas y cambiantes—, hubo títulos que lograron circular y obras que lograron representarse. Además de libros de comedias—consignados en listas de libros que llegaban a la Nueva España—también había sueltas impresas y manuscritos de obras teatrales; circulaban entre gente interesada en el teatro y su representación, y allí era casi imposible que la censura oficial ejerciera su control, al menos antes de las representaciones. Sólo en casos de haber alguna acusación, se informaban las autoridades y actuaban en consecuencia.

Las restricciones y prohibiciones impuestas al teatro, así como el proceso de su censura aprobatoria o reprobatoria, en primer lugar dependieron internamente del virrey y del arzobispo; a veces predominaba una autoridad y en ocasiones otra, pero siempre las medidas reflejaron la estructura vertical y represiva que distinguió a la sociedad novohispana del siglo XVII. Mientras tanto, el Santo Tribunal de la Inquisición, representado por personas de cargo y peso en los dos gobiernos virreinal y eclesiástico, no cesaba de vigilar y castigar el teatro que, a pesar de todo, tuvo excelentes y muy dignos representantes y representaciones.

La documentación de aquel siglo—actas de cabildo, diarios de época, denuncias y procesos inquisitoriales, entre otros papeles importantes—informa que en escritos a veces poco explorados aparecen nombres y títulos reconocidos que, relacionados entre sí, ofrecen nuevas preguntas y respuestas sobre aquel siglo: una vieja Nueva España que presenta con documentos otra Nueva España; su historia se escribe en la historia de la censura en que a veces el sí se convierte en no, o el no es burlado por el sí. Fue éste el gran teatro del mundo novohispano, un teatro hecho de teatros y unos teatros que, como espejos, aún reflejan las aguas del siglo XVII.

Me interesa en este contexto de lo prohibido y de lo permitido—como lo hice anteriormente—enfocar ahora una función, la de las mujeres involucradas en el teatro del siglo XVII—específicamente en la actuación, la creación y la impresión y venta de obras—, con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz en el centro³. Primero veremos algunos ejemplos indicativos de la presencia femenina en la dramaturgia del XVII mexicano y después, recorridas algunas décadas para reconocer diferentes muestras del paño teatral, marcar un momento en el que tres mujeres conviven en el teatro de aquel siglo.

3 Sobre el teatro de Sor Juana y su siglo, ver Paz, 1983.

Presencia femenina en el teatro del XVII novohispano

Aunque la participación de la mujer estuvo limitada y ésta fue muchas veces blanco de ataque y represiones en un siglo autoritario como el XVII, de varias maneras se marca el signo femenino en el teatro del setecientos mexicano, tan contradictorio como su época. Y esto sucede desde la veneración a la Virgen a quien se ofrece fiestas y dramas, así como las fiestas y piezas dedicadas a vidas de santas, hasta la importancia de algunas virreinas, la alusión a las mujeres en las regulaciones teatrales, los personajes femeninos de algunas obras, la asistencia de las mujeres al teatro. Más que insistir en las dificultades de la participación femenina en el siglo y en el teatro, partimos de esa realidad y nos asomaremos aquí a algunas muestras de la diversidad ahora mencionada para, finalmente, marcar una coincidencia temporal y teatral entre una actriz, la gran escritora del siglo y una impresora y «mercadera» de libros.

Antecede al siglo la declaración del arzobispo Fray Juan de Zumárraga sobre las procesiones de *Corpus*: «Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos»⁴. Con el Tercer Concilio Mexicano de 1585 se prohibieron las representaciones. El 24 de enero de 1601 el virrey Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, advertía que en el teatro no se debía «representar mujer en hábito de hombre [...] ni que estén juntos ni entren los hombres con las mujeres sino de por sí, teniendo en ellas celosías»⁵. La prohibición del arzobispo y la del virrey ubicaban sin ninguna ambigüedad a uno y otro sexo.

El 17 de abril de 1602, en reunión del cabildo de la ciudad para organizar la fiesta de *Corpus*, el representante de una compañía de actores acepta el pago de mil seiscientos pesos por la representación de dos comedias: la de Santa Leocadia, con pasos y entremeses; para la octava, la de Santa Theodora Alexandrina⁶. Tanto la comedia del primer día como la del último—fiestas dedicadas al Santísimo Sacramento—eran sobre dos santas. En las actas de cabildo de Puebla en 1603, respecto a los tablados, se anota: «han de ser cuatro, el uno para el Cabildo y el otro para los ciudadanos, otro para las damas y otro para

4 «Apéndice de Zumárraga al Tratado de Dionisio Cartujano», en García Icazbalceta, 1897.

5 Jiménez Rueda, 1944, p. 111.

6 *Actas de cabildo*, México, Imprenta de Aguilar e Hijos, 1900, Libro décimo quinto; del 11 de febrero de 1602 al 31 de diciembre de 1604, p. 49.

los farsantes»⁷. Curiosa anotación; por una parte, a las mujeres no se las considera entre «los ciudadanos» y, por la otra, era tal su asistencia que todo un tablado era para ellas. En octubre de 1603, a la llegada a México de los marqueses de Montesclaros, éstos—marqués y marquesa—pidieron que las comedias de su recepción fueran en la ermita de Guadalupe; entre los festejos, hubo un coloquio escrito para la ocasión y se representaron dos comedias en dos días diferentes⁸.

En marzo de 1612 un jesuita censura la comedia *Santa Juana de la Cruz*; opina que no debe representarse porque, dice, la obra no es biográfica, mezcla invenciones y es sospechosa por los milagros y sucesos extraordinarios que allí suceden⁹; sólo si se enmiendan algunas de sus partes podría aprobarse su representación. Al alcanzar San Ildefonso el rango de Colegio Real en 1617, los jesuitas escenificaron ante la corte una comedia; tuvo dos funciones porque el virrey pidió que la presenciara la virreina. En diciembre de 1618 un jesuita, a petición de «Su Señoría», censura una comedia con el tema de la Concepción de María Santísima; sugiere correcciones y da su voto a favor de la obra¹⁰.

En 1620 el bachiller Francisco Bramón publica su novela pastoril *Los sirgueros de la Virgen*, cuya tercera parte es el *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*¹¹. El arco de los festejos es de Marcila, personaje femenino de *Los sirgueros*; zagalas, música y flores acompañan a la Virgen, de quien está enamorado el poeta y sabio Anfriso, personaje del libro. Esa misma década, en 1621, desde Madrid Felipe III escribe una carta al arzobispo de México, porque «en algunos con-

7 *Libro de cabildos de Puebla*, núm. 13, foja 222f.; cit. por Johnson, 1946, p. 301.

8 *Actas de cabildo...*, Libro décimo quinto, p. 241.

9 Jiménez Rueda, 1944, pp. 115-16. No hay información sobre la autoría. Los datos de Barrera y Leirado, 1860, pp. 583, 587 y 589, son que *Santa Juana de la Cruz* fue representada a SS. MM. en Madrid a fines de junio de 1614. La *Santa Juana de la Cruz, o el prodigio de la Sagra* de José de Cañizares es muy posterior. De Tirso de Molina es la famosa *Santa Juana*, con una primera, segunda y tercera partes; manuscritos e impresiones de 1613, 1614 y 1635.

10 *Catálogo de textos marginados. Inquisición: siglo XVII. Archivo General de la Nación (México)*, 1997. AGN, *Inquisición*, caja 168, carpeta 3, expediente 26, fol. 59r-59v. Con los datos del *Catálogo*, busqué la documentación correspondiente. Agradezco el apoyo de su coordinadora, María Águeda Méndez, y también a ella y a José Luis Vera Castrejón la transcripción. Cito por versión paleográfica.

11 Imprenta del licenciado Juan de Alcázar, México, 1620. Ver Bramón, 1944; se incluye en *La teatralidad criolla del siglo XVII*, ed. Maldonado Macías, 1992.

ventos de esa ciudad se an hecho algunas representaciones yndezenes por monjas y que en algunas os habeis hallado»¹².

En los años treinta las compañías de comediantes y comediantas, que iban y venían de un sitio a otro, presentan un vacío en la ciudad de México ya que había poco trabajo para ellos; era más fácil encontrarlas en la ciudad de Puebla, donde en ese momento estaba Ana María de los Ángeles, directora de una compañía teatral. En 1632 Hernando Ramos, director de otra compañía, no sólo compete con la directora por los contratos que ella consigue en Puebla sino que, cuando Ana María acepta un contrato en México, él también decide irse a trabajar allí. El virrey—aconsejado por Gonzalo Jaramillo, director importante en aquel momento—aboga por la de los Ángeles¹³.

Es importante la función femenina en la *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor Marqués de Villena, Virrei desta Nueva España. Compuesta por el padre Mathías de Bocanegra, de la Compañía de Iesvs*, representada en 1640 en el Colegio de San Pedro y San Pablo¹⁴. La conversión del duque de Gandía—Francisco de Borja, quien había estado en la corte de Carlos V—se debe a su dolor y desengaño de la vida al ver descompuesto el cadáver de Isabel de Portugal, que él transportó a Granada; ya viudo, Borja ingresa en la orden jesuita. En la misma década, la abadesa de Santa Clara en Puebla permitió que las monjas de ese convento gustaran desde la azotea, y con el decoro de su estado, de la «maxcara» que por la calle se representaba¹⁵.

En mayo de 1651 el Secretario de la Orden de los Carmelitas escribe desde Madrid a los descalzos mexicanos «que en las fiestas y Pascuas no se permitan comedias profanas [...] y que no se vistan los religiosos de mugeres»¹⁶. En la procesión del último día de la fiesta de *Corpus* de 1651, «llevaron a la Reina de los Ángeles de los Remedios en sus andas en hombros de sacerdotes, y estuvo en el tablado, donde se representó la comedia del lado izquierdo de las andas donde estaba

12 *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, ed. Smith Ramos, 1998. Documento 7, p. 250.

13 Son tres documentos; Jiménez Rueda, 1944, pp. 116-20.

14 Arrom informa sobre esta comedia y su representación. Ver, 1953, pp. 79-103; y 1959, pp. 27-49; Rojas Garcidueñas edita dos comedias y Arrom la *Comedia de San Francisco de Borja*. Arrom ofrece los datos de la edición original: *En la Imprenta de Francisco Robledo, impresor del Santo Oficio: Por Juan Fernández de Escobar, Año de 1641*.

15 *Censura y teatro...*, Documento 45, p. 364.

16 *Censura y teatro...*, Documento 9, p. 252.

el Santísimo Sacramento»¹⁷. Por la carta que en enero de 1653 el comisario inquisitorial escribe en la Villa de Lagos a «Su Ilustrísima»¹⁸, nos enteramos que Santa Catarina Mártir era la patrona de la villa y que cada año se llevaba a cabo su fiesta tradicional, muy frecuentada por gente de fuera; según la carta, el festejo comenzó con una comedia el 21 de noviembre de 1652. A fines de octubre de 1653 un edicto inquisitorial prohibió, entre otras, las *Obras* «impresas» de Gerónimo de Cáncer y Velasco y la comedia *Desagravios de María*¹⁹. En esos mismos años el teatro en palacio tuvo un gran auge con los virreyes duques de Alburquerque. El 8 de abril de 1654, para festejar los 49 años del rey Felipe y 33 de gobierno, celebraron, según el *Diario* de Guijo (t. 1, p. 249), «grandes saraos a todos los caballeros y damas del reino en su palacio [...], y a todas las señoras principales de la ciudad, que convidó la duquesa; y continuó el sarao y comedia el día siguiente [...] asistió el tribunal de la inquisición, el consulado y la otra mitad del cabildo eclesiástico, y caballeros y damas». El jueves 28 de noviembre de 1658, «el virrey volvió a palacio, a donde aquella tarde ocurrió la audiencia y damas de la nobleza del reino a la comedia y sarao que hizo celebrar el virrey» (*Diario*, t. 2, p. 110).

La década de los años sesenta fue muy movida respecto a acontecimientos relacionados con el teatro y su representación. En 1660, Luis de Sandoval y Zapata dio cuenta de la representación de dos comedias suyas sobre la ilustre virgen y mártir Santa Tecla²⁰. Ese año el dramaturgo Agustín de Salazar y Torres volvió a España; ya para entonces había escrito su *Drama virginal para la Universidad de México*²¹. Con un coloquio, los jesuitas agradecieron a Juan Luis de Rivera y a su esposa la construcción de la Casa de la Profesa. En septiembre

17 Gregorio de Guijo, *Diario. 1648-1664*, ed. Romero de Terreros, 1986, p. 216.

18 AGN, *Inquisición*, vol. 437 (1a. parte), sin expediente, fols. 42r-43v (numeración a lápiz). Versión paleográfica.

19 *Censura y teatro...*, Documento 82, p. 440. Se trata de las obras de Gerónimo de Cáncer y Velasco, impresas por Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1651. De los *Desagravios de María* se dan los inicios y los fines de las tres jornadas. En La Barrera y Leirado, 1860, p. 541, la misma comedia aparece—«*jinédita?*»—bajo autoría de Calderón. El mismo autor informa que en noviembre de 1650 Agustín de Castro y Pedro Calderón de la Barca aprobaron las *Obras* de Cáncer (p. 63); en 1653 se prohibieron en México. Por la cercanía de Calderón y de Cáncer y la «misma materia» de las comedias podría ser que, junto a las *Obras* de Cáncer, se estuvieran prohibiendo los *Desagravios de María* de Calderón.

20 «Memorial de D. Luis Zapata al Santo Tribunal de la Inquisición», «Documentos para la historia del teatro en la Nueva España», pp. 121-129, AGN, *Inquisición*, vol. 497, exp. 1, fols. 2r-10r. Versión paleográfica.

21 H. Maldonado Macías, 1992, pp. 75-116.

de 1661 el exconfesor del Recogimiento de Santa María Magdalena, preso en las cárceles secretas de la Inquisición por solicitante, narra una anécdota de dicho recogimiento²². Cuenta que un día que ofició en la iglesia del Recogimiento había mujeres «vestidas de hombre arrimadas a la misma reja oyendo la missa»²³; esa tarde iban a tener una comedia. Cuenta el exconfesor que, habiendo avisado al arzobispo sobre dicha función, éste lo mandó con un notario al lugar de los hechos teatrales. En la iglesia seguramente habría más gente que por la mañana; los hombres «señoreaban con la vista todo lo que en dicho choro había», que eran aquellas «mujeres de la mala vida», y Jusepa la de Vilches, «en habito de hombre con un pañuelo en las manos valiando el Puerto Rico chiqueador, vaile tan deshonesto y con tantos quebrantos de cuerpo». No hubo más remedio que suspender la comedia de las recogidas en Santa María Magdalena.

Con los virreyes de Baños tuvo una temporada importante el teatro palaciego. El jueves 25 de mayo de 1662 cumplió años la condesa y, anota Guijo que «le hicieron grandes fiestas en palacio [...] convidóse a todas las damas y señoras del reino que fueron a palacio costosamente aderezadas, y asistieron a la comedia que se les representó por los criados y criadas de los virreyes» (*Diario*, t. 2, pp. 169-170). El domingo 11 de junio de 1662, infraoctava de *Corpus*, «hizo el virrey que la comedia que se había de representar en el teatro del cementerio de la catedral, según costumbre, la representasen sobre tarde, en el patio de palacio [...], para que la virreina y criados la viesen, por estar la virreina preñada; y allí le dio la ciudad los dulces» (*Diario*, t. 2, p. 172). El 6 de julio de 1662 el capellán del convento de San Pedro Mártir²⁴ envía a «Su Señoría» un breve sobre la Inmaculada Concepción y un libro de comedias y pide que se revise; lo hace un jesuita y no le halla problemas de ningún tipo²⁵. En la procesión de la fiesta de *Corpus* de 1663, los sacerdotes también llevaron a la Reina de los Ángeles en sus andas; estuvo en el tablado junto con el Santísimo Sacramento y allí se representó la comedia. En la fiesta de la beatificación de Santa Rosa de Santa María de Lima, del 12 al 19 de marzo de 1671, hubo dos comedias en Santo Domingo²⁶.

22 *Censura y teatro...*, Documento 46, pp. 364-66.

23 *Censura y teatro...*, Documento 46, p. 365.

24 AGN, *Inquisición*, vol. 585, exp. 62, fols. 518r-518v. [fol. 518r]. [Apostilla]: Sobre con breve de la Inmaculada Concepción y un libro de comedias. Versión paleográfica.

25 AGN, *Inquisición*, vol. 585, exp. 62, fols. 521r-521v. [fol. 521r]. Versión paleográfica.

26 Robles, ed. Castro Leal, 1972, p. 95; Vargas Lugo, 1983.

Respecto a la representación teatral, es de sumo interés saber que en 1668 «María de Rivera, Bernarda de Villegas, Juana de Espinosa, María de Almazán y Nicolasa Toledo, comediantas [...] piden a esta ciudad se sirva darles ayuda de costa por los gastos que tienen hechos para las comedias del día de *Corpus Christi* y su octava»²⁷. Con pequeñas supresiones y adiciones en la nómina, se denominarán después «Damas de la comedia»; en 1672 solicitan de nuevo ayuda al cabildo para representar las comedias de *Corpus*. La ciudad de Puebla se particulariza por la existencia de esta compañía teatral femenina entre la década de los años sesenta y la de los setenta.

Y respecto a la creación, las loas son piezas clave del teatro y la Nueva España del XVII; son fundamentales en la espectacularidad de la época, de su teatralidad y su teatro. En la loa de la comedia *Elegir al enemigo* de Salazar y Torres²⁸, compuesta en 1664 en España, está presente América. Sor Juana escribe la «Loa de la Concepción, que celebrando la de María Santísima, se representó en las casas de don José Guerrero, en la ciudad de Méjico»; sería en los primeros años de 1670²⁹; el «Culto» habla de «los anuales festejos» dedicados a la Virgen. También de Sor Juana es la «Loa, en celebración de los años del Rey Nuestro Señor» (374); Méndez Plancarte la ubica entre 1670 y 1675³⁰.

Además de ser nombres imprescindibles del teatro del XVII, Salazar y Torres y Sor Juana se relacionan entre sí por la comedia *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*. Al morir Salazar y Torres en noviembre de 1675, dejó sin acabar esta comedia³¹. Tiene dos finales, el de Vera y Tassis, editor de la *Cithara de Apolo*³², y uno atribuido

27 Schilling, 1958, p. 80.

28 Maldonado Macías, 1992, pp. 75-116.

29 *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (373), ed. Méndez Plancarte, 1955, pp. 259-279. Para los textos de Sor Juana, utilizo esta edición: cito por OC, número de tomo y numeración de los textos. Méndez Plancarte edita los ts. 1, 2 y 3 (1951, 1952 y 1955) y A. G. Salceda, el 4 (1957).

30 Méndez Plancarte, OC, t. 3, p. 652, sugiere que esta loa se escribió entre 1674 y 1678—posiblemente en 1675—, mientras Fray Payo de Rivera era virrey y arzobispo de México. Se dice en la loa «... Eclesiástico el logro, /... Político el acierto» (vv. 316-317). Sor Juana escribió varias loas para celebrar el cumpleaños de Carlos II (376, 377, 378), una a la primera esposa del monarca (379) y una «Loa a los años de la Reina Madre» (380).

31 Aparece en el t. 2 de la póstuma *Cithara, de Apolo, loas, y comedias diferentes que escribió D. Agustín de Salazar y Torres*, ed. de Vera y Tassis, 1681, pp. 239-279 (2a. ed., 1694, pp. 229-279).

32 La Barrera y Leirado copia las palabras de Agustín Durán: «Esta comedia [*El encanto es la hermosura*] es la misma, hasta una parte del segundo acto, que la escrita por

a Sor Juana; Salceda hace la relación entre Salazar y Torres y Sor Juana a partir del inventario de Castorena y Ursúa donde éste mencionó «[u]n poema, que dejó sin acabar Don Agustín de Salazar y perficionó con graciosa propiedad la Poetisa»³³. Es el poema relacionado precisamente con *La segunda Celestina*; Salceda refuerza la relación, como veremos, desde una pieza menor de *Los empeños de una casa*.

De Salazar y Torres, María y Campos informa que entre 1677, 1678 y 1679 se presentaron en el coliseo de la ciudad de México *Elegir al enemigo*, *Los juegos olímpicos* y *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, «una especie de segunda parte de 'La Celestina'»³⁴. El título es *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, conocida también como *La segunda Celestina*. No se sabe con exactitud, al menos hasta ahora, cuándo, cómo y qué se representó en esa «especie de segunda parte de 'La Celestina'»; sería interesante saber en qué documentos se basó María y Campos para su afirmación sobre la comedia representada en 1679; ¿habría alguna relación entre esta comedia y la que se supone concluyó Sor Juana?

La década de los años ochenta abre una nueva etapa tan fundamental como contradictoria en la historia del teatro del siglo. En el proceso inquisitorial que, a partir del 12 de septiembre de 1680, se sigue a la comedia *El estudiante de día y galán de noche* representada como comedia casera en casa de un comerciante³⁵, el apuntador de la comedia Hernando Lechuga dice que se presentó porque así lo quiso María González, esposa de Nicolás. Esto fue el 10 de septiembre de 1680, día de San Nicolás. Al fraile que denuncia la comedia le consta que en la tercera jornada hay un paso donde el gracioso—en complicidad con el galán—hace el papel de confesor y confiesa a una dama

Salazar y Torres, con título de la *Segunda Celestina*. Sin duda, Vera Tassis, que es autor en *El encanto*, desde parte del segundo acto hasta el fin, no sabiendo la identidad de la una y la otra, creyó que Salazar la dejó por acabar y la concluyó él de otro modo. La equivocación debió proceder de haber hallado incompleto el manuscrito original de la *Segunda Celestina*, con el título de *El encanto es la hermosura*, entre los papeles de su amigo», La Barrera y Leirado, 1860, p. 561. La Barrera supone que aun enfermo Salazar y Torres pudo concluir la obra. También dice: «Debe advertirse que existen dos ediciones de esta *Segunda parte*, hechas en el mismo año y lugar, y por el propio impresor, aunque con tipos diversos y diferente papel. En la mejor se observan corregidas algunas de las erratas que anota la fe de la otra. Por lo demás son absolutamente idénticas» (*id.*). Hasta aquí las palabras de La Barrera; habría que ver esas dos ediciones «hechas en el mismo año y lugar».

33 Palabras de Juan Ignacio Castorena y Ursúa en la *Fama y Obras pósthumas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Castorena y Ursúa, p. 125. Ver la ed. facs., introd. Alatorre, 1995.

34 María y Campos, 1959, p. 98.

35 AGN, *Inquisición*, vol. 667, sin expediente, fols. 379r-393r. Versión paleográfica.

que se ha desmayado; el «confesor» finge no oír para que ella levante la voz y el galán pueda escuchar lo que se dice. El dueño de la casa informa que los papeles de la comedia se sacaron del libro *Los monjes de Guadalupe. Soledades de la vida y desengaños del mundo*, compuesto por el liz[encia]do don Gaspar Lozano» [fol. 284r]³⁶. El libro, según un calificador que participa en el proceso—el jesuita Antonio Núñez de Miranda—, había sido prohibido por edicto inquisitorial desde 1673.

Se reprende a los involucrados en la comedia y se ordena a las librerías del Santo Tribunal que presenten sus inventarios de libros. En el que presenta en enero de 1681 Paula Benavides, viuda de Calderón, impresora y «mercadera» de libros³⁷, aparece el título *La segunda Celestina*. Los calificadores de la memoria piden ver la tragicomedia, según ellos, mandada a corregir anteriormente; en el texto—dicen—todavía se puede leer una cláusula que se mandó quitar y que no consta haber sido expurgada por mano de inquisidor. La memoria de libros atribuye a «Fernando de Roxas, *La segunda Celestina*, Madrid, Imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1632». Sin embargo, al parecer este dato no aparece en la lista «oficial» de las ediciones de *La Celestina* de Rojas; tampoco corresponde a ninguna de las segundas Celestinas³⁸. Es muy curioso, en cambio, que el título se relacione con el de la comedia de Salazar y Torres; al parecer—y si María y Campos está bien documentado—ésta ya era reconocida en México en 1679, dos años antes de la impresión de Madrid³⁹.

Cuando en septiembre de 1680 se inicia el proceso contra *El estudiante de día y galán de noche* aún no habían llegado a la Nueva España los virreyes marqueses de la Laguna; sí cuando concluye en enero de 1681. En la recepción virreinal de noviembre de 1680, el *Neptuno Ale-*

36 La Barrera informa que *El estudiante de día y galán de noche* es una de las cinco comedias de las *Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano; su primera edición es de 1658 y salió con el nombre de Gaspar Lozano, su sobrino; las siguientes, con el verdadero nombre del autor, La Barrera y Leirado, 1860, p. 225.

37 AGN, *Inquisición*, vol. 645, sin expediente, fols. 196r-239v. [fol. 196r] [Apostilla]; Memoria de los libros que por mandato deste Santo Officio ha hecho Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora deste Santo Tribunal este año de 1681. Versión paleográfica.

38 Feliciano de Silva es autor de una *Segunda Celestina*. Ver Lida de Malkiel, 1962. Ver también Cotarelo, 1926; Buceta, 1931; Alonso Cortés, 1933.

39 Entre *Los impresos del siglo xvii* de José Simón Díaz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, lo más relacionado con este título es la *Cithara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió [Agustín de Salazar y Torres] y saca a luz D. Juan Vera y Tasis y Villarroel, sv mayor amigo...Primera parte*. Francisco Sanz, Madrid, 1681. Allí está la comedia *El encanto es el hechizo y El hechizo sin hechizo*.

górico (402) de Sor Juana Inés de la Cruz⁴⁰ iluminaba la puerta de la catedral y de la gran plaza de la ciudad de México⁴¹; la monja jerónima había sido elegida para ofrecer, con su gran arco triunfal, la bienvenida de la Nueva España al virrey y a la virreina⁴².

El 17 de diciembre de 1680, informa Maria y Campos, los alumnos de la Real y Pontificia Universidad de México representaron un auto virginal costeadado por su rector y dedicado a los virreyes de la Laguna. Y si de estudiantes se trata, en la loa del auto *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*⁴³ Sor Juana juega con el espacio de la representación y los actores: el Estudiante 3, dirigiéndose a los dos estudiantes que discuten sobre la fineza mayor, les dice (vv. 310-119):

y como vuestro ardimiento
os sacó del *General*,
y os condujo a aqueste puesto
donde está la *compañía*
con que el Auto represento
me fue fácil el sacar
de los personajes mismos
de la *compañía*, quien
representase el suceso
de Hércules y de Colón.

El «General» era el salón de actos de San Ildefonso⁴⁴; los estudiantes de la *Compañía* serían la «*compañía* teatral» que representa la loa y el auto.

40 Se publica por primera vez en edición aislada, Juan de Rivera, en el Empedradillo, México, s. f. Aparece en *Inundación Castálida*, Juan García Infanzón, Madrid, 1689. Hay una ed. facs. de *Inundación Castálida*, present. S. Fernández, México, UNAM, 1995.

41 A Carlos de Sigüenza y Góngora se le encargó el texto para el arco de Santo Domingo; escribió el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe, advertidas en los monarcas antiguos del mejicano Imperio*, impreso ese mismo año; un soneto de Sor Juana aparece como elogio a este *Panegírico*, OC (204), 2, pp. 308-309.

42 Sería el primer paso en su relación con los virreyes y el paso definitivo de la ruptura con su confesor, el Padre Núñez. Ver Alatorre, 1987.

43 *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, 1692; ed. facs., 1995. Ver OC (369), t. 3, pp. 97-115. Con sus respectivas loas, en el *Segundo volumen* también se publican *El cetro de José* y *El divino Narciso*. Este auto se había publicado en los *Poemas*, Madrid, 1691; en 1690 apareció en México como impresa suelta.

44 Dice Méndez Plancarte: «*El General*: el salón general, o 'Aula Magna' de la Universidad, o de cada una de sus Facultades, donde se había tenido esa 'disputa' solemne [...], que ahora se se prolongaba fuera [...]. Todavía en nuestra Escuela Nacional Prepa-

Entre 1681 y 1683 Sor Juana escribe una «Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora Condesa de Paredes» (382)⁴⁵. Podría llamarse una loa femenina: dedicada por su autora a la virreina, el público y los representantes serían también mujeres. El martes 21 de abril de 1682, dice Robles en su *Diario* (t. 2, p. 17), «fueron los años de la reina; no hubo comedia porque malparió la virreina». El 6 de noviembre de ese mismo año—o tal vez de 1681—el público de palacio vio *En esta vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón, antecedida por una loa de Sor Juana, «Loa al mismo asunto (A los años del rey [II])» (375)⁴⁶. En 1683, se representó ante el virrey y la virreina de la Laguna *El mayor triunfo de Diana*, atribuida a Alonso Ramírez de Vargas y parece que hoy perdida⁴⁷.

En 1683—o después de 1683—se representa *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz⁴⁸; su personaje Leonor es paradigma de personaje femenino y de la propia autora. Salceda sugiere que la comedia se representó en casa de Fernando Deza el 4 de octubre de 1683⁴⁹; lo hace relacionando el *Diario* de Robles (t. 2, p. 56)⁵⁰ con el segundo sainete: «¿Quién sería / el que al pobre de Deza engañaría / con aquesta comedia / tan larga y sin traza?» (vv. 27-30). Por el diálogo de los actores de este mismo sainete de *Los empeños de una casa*, Salceda planteó también los primeros indicios de la coautoría de Sor Juana y Salazar y Torres en *La segunda Celestina*. Arias le comenta a Muñiz que estuvo muy gracioso en el papel de Celestina, y Muñiz le aclara (vv. 61-66):

Pero la *Celestina* que esta risa
os causó, era mestiza
y acabada a retazos,
y si le faltó traza, tuvo trazos,

ratoria (el antiguo Colegio de San Ildefonso, de los Jesuitas) conserva dicho nombre *el Generalito*», *OC*, 3, p. 556.

45 Méndez Plancarte sitúa la loa después de noviembre de 1680 «fecha de la llegada de los virreyes a México» y antes de que naciera el hijo, que fue en julio de 1683, *OC*, 3, p. 707.

46 Acerca de las fechas posibles de representación, ver nota de Méndez Plancarte sobre la «Loa a los años del rey [II]», *OC*, 3, p. 658.

47 Ver Maldonado Macías, 1992, pp. 170-71.

48 Cierra la sección de «Poesías cómicas» del *Segundo volumen* de Sevilla.

49 Salceda, 1953, y «Cronología de los festejos», *OC*, t. 4, pp. XVII-XX.

50 «Entrada del señor Arzobispo. Lunes 4, día de nuestro padre San Francisco, hizo su entrada pública el señor arzobispo por el arco: asistieron los virreyes en casa del contador de tributos D. Fernando Deza; se colgaron los balcones de paño de corte de Flandes»; no se dice nada de ninguna representación.

y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio.

Salceda concluyó: «puede esperarse que alguien más afortunado dé con ella algún día»⁵¹.

La mención a Deza, que resalta Salceda, enlaza la loa y el segundo sainete de *Los empeños de una casa*; Muñiz dice jugando graciosamente que Acevedo es el autor de la comedia y de los sainetes. Monterde relacionó a este Acevedo con Francisco de Acevedo, autor de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, comedia representada en el coliseo el 4 de octubre de 1684; por lo tanto, para Monterde, la representación de la obra de Sor Juana fue posterior a la de Acevedo⁵² y no en 1683 como sugiere Salceda.

Es muy importante lo que dicen los actores del segundo sainete de *Los empeños de una casa*: si creemos que Muñiz representó el papel de Celestina en una comedia «mestiza», entonces al parecer sí se representó en México *La segunda Celestina*—¿con este título?—y esto fue antes de *Los empeños*; y si era una *Celestina* formada «de un trapiche y de un ingenio», como se sugiere en *Los empeños*, entonces, al parecer también, sería la comedia comenzada por Salazar y Torres y concluida por Sor Juana. En el segundo sainete de *Los empeños*, no sólo se menciona a Celestina sino también a Acevedo, autor de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. ¿Cuándo entonces se representaría *Los empeños de una casa*?, ¿en octubre de 1683 como sugiere Salceda o después de octubre de 1684 como sugiere Monterde? Pudo ser incluso en otro momento. Además, ¿todo el festejo—comedia y piezas menores⁵³—se representaría el mismo día y en el mismo lugar?⁵⁴

Es innegable que la loa y el segundo sainete de *Los empeños de una casa* dan pistas sobre su relación con otras obras, como es el caso de *La segunda Celestina* y *El pregonero de Dios*. Autor, personajes y «realidad» de *El pregonero* entran juguetonamente en *Los empeños*. Al escribir su segundo sainete, Sor Juana tenía que haber conocido el texto de Acevedo; pero la representación de *El pregonero*—procesada de inme-

51 En 1990 se publica una edición con autoría de Salazar y Torres y Sor Juana, Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, ed. Schmidhuber, 1990; fue muy controversial. Ver Sabat de Rivers, 1992; O'Connor, 1992, y su edición de Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel, Sor Juana Inés de la Cruz, 1994. Ver también Poot Herrera, 1994.

52 Ver Poot Herrera, 1994.

53 Con el título *Festejo de «Los empeños de una casa»*, aparece en *Obras completas* (388), t. 4, pp. 3-184; ver Poot Herrera, 1993.

54 Ver Hernández Araico, 1996.

diato—¿se haría antes o después de la de *Los empeños*? Hay aún mucha pieza teatral de donde cortar.

Quien dirigió la representación de *El pregonero de Dios* de Acevedo fue Bartolomé de la Cueva, nombrado director teatral ese mismo año de 1683, después de un período en que los comediantes actuaban por su cuenta⁵⁵ debido a la renuncia de su director anterior. En este grupo de cómicos eran importantes María de Celi y Felipa Jaramillo; la opinión de María de Celi y la de José Corona—su esposo—fueron decisivas en el nombramiento oficial de Bartolomé de la Cueva como director de la compañía teatral. El 5 de octubre de 1684, un día después de su representación a cargo de *De la Cueva y compañía*, la Inquisición recogió *El pregonero de Dios*⁵⁶ y la guardó en sus archivos bajo prohibición total; Julio Jiménez Rueda la dio a conocer en 1945⁵⁷. *Los empeños de una casa*, *La segunda Celestina* y *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* reclaman una edición triple; las tres comedias relacionadas entre sí ofrecerían un mapa de los tabladros teatrales y sociales del siglo XVII.

En la década de los años ochenta, Sor Juana escribió la «Loa a los años del Revmo. P. maestro Fray Diego Velázquez de la Cadena» (385), representada el día de San Diego en el Colegio agustino de San Pablo; fue un 13 de noviembre de la segunda mitad del XVII⁵⁸. A principios de 1687 se presenta una crisis de actores—escasean en la ciudad de México—y, por lo tanto, el Hospital Real de los Naturales recibe las consecuencias de carácter económico. El mayordomo del hospital comunica la situación al virrey. Cuando el virrey responde se refiere a María de Celi como «autora de comedias», quien había solicitado la dirección teatral:

Excelentísimo señor: —María de Celi dice que como es notorio, ha representado en esta ciudad tiempo de doce años, haciendo los más y mejores papeles que se han ofrecido, así en el hospital Real como en este Real Palacio, manteniendo a costa de su trabajo las comedias sin embargo de ser el estipendio corto; y reconociendo el mísero estado a que han llegado las comedias, siendo en perjuicio de la suplicante y mayor al hospital, faltándole lo principal y en que

-
- 55 González Obregón, 1945, p. 337; Olavarría, 1961, pp. 14-15, publican la lista de comediantes.
- 56 AGN(M), *Inquisición*, vol. 1508, exp. 8, fols. 166r-169r. Versión paleográfica.
- 57 Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, ed. Jiménez Rueda, 1945; ver también Maldonado Macías, 1992, pp. 121-167.
- 58 Para Méndez Plancarte, la loa es de 1687 o 1688; para Salceda, incluso entre 1684 y 1686; ver nota de Méndez Plancarte, *OC*, 3, p. 726.

tienen librado la curación y sustento de los pobres de él, al presente sea animado con la sombra de nuestra excelencia, impetrando su auxilio y haciéndole merced de nombrarla por autora⁵⁹.

El oidor de la Real Audiencia y superintendente de hospitales asesora al virrey y apoya la solicitud de la de Celi: «En suposición de estar tolerada la representación, que fuera mejor que no estuviese, y de no haber hombre que sea autor, podrá vuestra excelencia, siendo servido, dar a esta mujer el título que pide» (Jiménez Rueda, «Documentos para la historia...», p. 138). El virrey autoriza: «Y por mí visto, en atención a no haber hombre que sea autor, y que de ponerse de forma la dicha compañía de farsantes se sigue utilidad al hospital y sus pobres, pues emana el caudal de las entradas el sustento, por el presente nombro a María de Celi, por autora [...]». Un problema de carácter económico decide la dirección teatral, además de «no haber hombre que sea autor».

El martes 11 de enero de 1689, anuncia el *Diario* de Robles (t. 2, p. 174), «fueron los años del virrey, conde de Galve; tuvo comedia en palacio» Se trata de *Amor es más laberinto*⁶⁰ de Sor Juana y Juan de Guevara; la «Loa a los años del Excelentísimo Señor Conde de Galve, que parece precedió a la comedia, que se le sigue» (396) también es de Sor Juana, autora de la primera y tercera jornadas de la comedia. Robles anota también (*Diario*, t. 2, p. 190) que el 20 de octubre de 1689 hubo comedia en palacio; Sor Juana participó con una loa, el musical «Encomiástico poema a los años de la condesa de Galve» (384)⁶¹.

La última década de los años noventa, al igual que la del ochenta, tuvo hechos teatrales tan importantes como contradictorios; el siglo se abre nada menos que con la impresión, en abril de 1690, de la edición suelta de *El divino Narciso* de Sor Juana⁶². En abril de 1694 el arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seixas, prohíbe mediante edicto rotundo las comedias y espectáculos paganos de las fiestas de la Santa Cruz en Querétaro⁶³. Otras comedias, al parecer, siguieron su curso; según Robles, «la tarde del lunes 31 de enero de 1695 fueron el virrey y la virreina a la Santísima Trinidad a una comedia que les tuvo el abad» (*Diario*, t. 3, p. 10). En noviembre de 1696, el comisario inquisi-

59 Jiménez Rueda, 1944, p. 137.

60 Está en la sección última de «Poesías cómicas» del *Segundo volumen* de Sevilla; OC, 4, pp. 185-352.

61 Se publica también en el *Segundo volumen*; ver nota de Méndez Plancarte, OC, 2, p. 717.

62 México, Imprenta de la Vda. de Calderón, 1690.

63 *Censura y teatro...*, Documento 11, pp. 255-56.

torial de Sombrerete, Zacatecas, envía a «Su Señoría» unos libros de comedias y una memoria con apuntes de sus denunciantes⁶⁴; entre otras comedias, «*La presumida y la hermosa; Cuantas veo, tantas quiero*, de don Sebastián de Villavicencio [*sic*] y don Francisco de Avellaneda [...], *Lo que son mujeres*, de don Francisco de Rojas» (*Censura y teatro...*, Documento 96, p. 471). En 1699, también desde Sombrerete, de nuevo se denuncia *Lo que son mujeres*⁶⁵. Se cierra el siglo XVII, lo que habían sido las mujeres en el teatro de la Nueva España fue muy importante.

La presencia femenina está casi a cada momento—muchos deslumbrantes—en el calendario teatral del diecisiete. Las mujeres lograron sobresalir a pesar de los avatares de una sociedad autoritaria y sexista. Las piezas diversas y dispersas aquí reunidas pueden ayudar a armar el rompecabezas que es el teatro del XVII mexicano y leerlo desde un aparte y un apartado diferentes.

Tríptico teatral femenino

La ciudad de Puebla se distinguió por sus comediantas de 1668 y por sus «Damas de la comedia»; en 1672 seguían participando en las fiestas de *Corpus* de la ciudad. Cuarenta años antes, en 1632, Ana María de los Ángeles era directora de una compañía también en Puebla y competía por los espacios de representación escasos en aquel momento. El año que a María de Celi se le concede en la ciudad de México ser «autora de comedias»—1687—, informa que lleva actuando 12 años; podemos imaginarla en obras representadas desde 1675, entre otros escenarios, en el coliseo y en palacio. Formaba parte de la compañía que representó *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*; recordemos que su voto pesó para que fuera director de la compañía Bartolomé de la Cueva, quien dirigiría la comedia. Recordemos también que ésta fue denunciada y recogida el 5 de octubre de 1684. Por los mismos años de *El pregonero*—antes o después—se representó *Los empeños de una casa* de Sor Juana. Dos actores de *Los empeños*—¿actores de la compañía?—hablan de una Celestina «mestiza» que podría ser *La segunda Celestina*, de Salazar y Torres y Sor Juana, y hablan de Acevedo, que podría ser Francisco de Acevedo, el autor de

64 AGN. *Inquisición*, vol. 697, exp. 45, fols. 414-416r. Versión paleográfica. También en *Censura y teatro...*, Documento 96, p. 471.

65 Es una de las piezas de la *Segunda parte de sus comedias*, impresa en Madrid en 1645 y reimpresa en 1680.

El pregonero de Dios. María de Celi está cerca, y en medio a veces, de los actores y el escenario de estas representaciones.

Sor Juana, además de ser escritora de célebres loas, del gran arco de 1680 y de los autos cumbre del teatro del siglo XVII, fue autora de dos comedias profanas. Más de una compañía de comediantes tuvo que haber actuado en la obra de la gran dramaturga. En la cartelera teatral de la época estuvieron *Los empeños de una casa*, alguna *Celestina*, *Amor es más laberinto* y, por un día, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*⁶⁶; Sor Juana fue autora de la primera, coautora tal vez de una versión de la segunda, coautora de la tercera y colega del autor de la cuarta; por lo tanto, estuvo relacionada con las comedias, los escritores y de alguna manera con los comediantes y comediantas de la época, esto es, con la puesta en escena de obras propias, compartidas y ajenas.

En 1680 se denuncia *El estudiante de día y galán de noche*, representada en casa de María y Nicolás González. Como fue una comedia prohibida desde años antes, recordemos que dio lugar a que las librerías del Santo Tribunal presentaran su memoria de libros. De una de las librerías era dueña Paula de Benavides viuda de Calderón. Su inventario de libros registra *La segunda Celestina*, una *Segunda Celestina*, según el inventario, bajo autoría de Fernando de Rojas; los calificadores que en enero de 1681 se ocuparon de la librería de la viuda de Calderón dijeron que antes se había pedido que se corrigiera dicha comedia. No sabemos cuándo, cómo, por qué y quién la corrigió; esto último, ellos tampoco lo supieron. La viuda de Calderón, con su imprenta y librería, estaba involucrada como otros libreros⁶⁷ en las comedias que se representaban; las que llegaban de España en esos días y allí se vendían y las que se escribían en la Nueva España y allí se imprimían. Unas y otras comedias pasaban por la censura. La viuda de Calderón, como dueña de una librería, tenía que responder a los mandatos del Santo Tribunal; su inventario de libros de 1681 es memoria, entre otras, de las comedias que circulaban en ese momento en México. Su imprenta se encargó de imprimir en 1690 la suelta de *El divino Narciso* de Sor Juana.

María de Celi en la actuación, Sor Juana en la creación y Paula de Benavides viuda de Calderón en la mercadería de libros y en la impresión, cada una a su manera, hacen realidad muchas de las aparien-

66 Méndez Plancarte recuerda la gentileza de Acevedo al haberle cedido a Sor Juana la *Justa métrica* de 1683; ver su ed. 1945, pp. LVIII-LIXI.

67 Otra impresora de la época fue la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio. En 1691 imprimió el *Sagrado Patrón a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo del glorioso San Bernardo*, ed. A. Ramírez de Vargas.

cias teatrales mexicanas. Este tríptico, resplandeciendo Sor Juana en el centro y en el siglo, es marco de referencia de las mujeres que, aunque reprimidas, destacaron en los teatros del XVII novohispano.

Bibliografía citada

- Acevedo, F. de, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, ed. J. Jiménez Rueda, México, Imprenta Universitaria, 1945.
- Actas de cabildo*, México, Imprenta de Aguilar e Hijos, 1900, Libro décimo quinto.
- Alatorre, A., «La Carta de Sor Juana al P. Núñez», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 1987, pp. 591-673.
- Alonso Cortés, N., «Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 20, 1933, pp. 382-404.
- Arrom, J. J., «Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII», *Revista Iberoamericana*, 19.37, 1953, pp. 79-103.
- , *Certidumbre de América*, La Habana, 1959, pp. 27-49. Se publica en *Tres piezas del virreinato*, eds. J. J. Rojas Garcidueñas y J. J. Arrom, México, UNAM, 1976, pp. 237-379.
- Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1860.
- Bramón, F., *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* y Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, ed. A. Yáñez, México, UNAM, 1944.
- Buceta, E., «Algunas noticias referentes a Feliciano de Silva», *Revista de Filología Española*, 18, 1931, pp. 390-92.
- Catálogo de textos marginados. Inquisición: siglo XVII. Archivo General de la Nación (México)*, M. Á. Méndez (coord.), México, El Colegio de México-Archivo General de la Nación-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, ed. M. Smith Ramos, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.

- Cithara, de Apolo, loas, y comedias diferentes que escribió D. Agustín de Salazar y Torres, ed. J. de Vera y Tassis, Madrid, Francisco Sanz impresor, 1681, (2a. ed., 1694).
- Cotarelo, E., «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 13, 1926, pp. 129-39.
- Fama y Obras pósthumas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. J. I. Castorena y Ursúa, Madrid, Manuel Ruiz de Murga. Ed. facs., introd. A. Alatorre, México, UNAM, 1995.
- García Icazbalceta, J., «Apéndice de Zumárraga al Tratado de Dionisio Cartujano», en *Biografía de D. Fr. Juan de Zumárraga*, México, V. Agüeros, 1897, pp. 436-40.
- González Obregón, L., *México viejo. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, reed., México, Patria, 1945.
- Guijo, G. de, *Diario. 1648-1664*, ed. M. Romero de Terreros, 2a. ed., México, Porrúa, 1986.
- Hernández Araico, S., «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-24.
- Jiménez Rueda, J., «Documentos para la historia del teatro en la Nueva España», *Boletín del Archivo General de la Nación*, 15.1, 1944, pp. 101-140.
- Johnson, N., «El primer siglo de teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del obispo don Juan de Palafox y Mendoza», *Revista Iberoamericana*, 10.20, 1946, pp. 295-337.
- Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1951-55, 3 vols.
- La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, ed. G. Schmidhuber, colab. O. M. Peña Doria, present. O. Paz, México, Vuelta, 1990.
- Lida de Malkiel, M. R., *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- Maldonado Macías, H., ed., *La teatralidad criolla del siglo XVII*, México, CONACULTA, 1992, vol. VIII de la colección *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*.
- María y Campos, A. de, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España*, México, Costa Amic, 1959.

- Méndez Plancarte, G., ed., *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, t. 2, México, UNAM, 1945.
- O'Connor, T. A., «Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», *Literatura Mexicana*, 3.2, 1992, pp. 283-303.
- , ed., Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis y Villarroel, Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina (Beauty is enchanting and bewitchment without witchcraft (The second Celestina))*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994.
- Olavarría, E. de, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 3a. ed., pról. de S. Novo, México, Porrúa, 1961.
- Paz, O., «El tablado y la corte», en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 431-45.
- Poot Herrera, S., «Las prendas menores de *Los empeños de una casa, Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*», en *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 257-67.
- , «*La segunda Celestina, ¿de Salazar y Torres y Sor Juana?*», *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, pp. 395-418.
- , «Sobre el segundo sainete de *Los empeños de una casa*», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. C. Hernández Varcárcel, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 96-110.
- Robles, A. de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, t. 1, ed. A. Castro Leal, México, Porrúa, 1972.
- Sabat de Rivers, G., «Los problemas de *La segunda Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40.1, 1992, pp. 493-512.
- Salceda, A. G., «Cronología del teatro de Sor Juana», *Ábside*, 17, 1953, pp. 333-41.
- Schilling, H., *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVII*, México, UNAM, 1958.
- , *Obras completas*, ed. A. G. Salceda, México, FCE, 1957, vol. 4.

- , *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Imprenta de Tomás López de Haro, 1692; ed. facs., México, UNAM, 1995; pról. M. Glantz.
- Vargas Lugo, E., «La fiesta de beatificación de Rosa de Lima», en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, pp. 85-105.