

RESEÑA

Julio Alonso Asenjo, *Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2012, 288 pp. ISBN: 978-84-370-9047-4.

JAVIER SAN JOSÉ LERA (Universidad de Salamanca)

En un estudio pionero del teatro del Siglo de Oro novohispano, el historiador mexicano José J. Rojas Garcidueñas reclamaba a propósito de su objeto de estudio la necesidad de «completar o por lo menos aumentar los datos de modo que haya materia para la crítica» (véase *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, SepSetentas, México, 1935, p. 6). Aquello que en 1935 era un objetivo lejano, se ha convertido en los últimos años en una meta mucho más cercana, gracias al ingente esfuerzo investigador de especialistas en torno a una parcela que interesa directamente al corpus teatral colonial: el teatro de colegio. Entre ellos debemos considerar a investigadores como Jesús Menéndez Peláez (véase, por ejemplo, su «Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: repertorio de obras conservadas y de referencia», *Archivum*, LIV-LV, 2004-2005, pp. 421-563), y al propio Julio Alonso Asenjo, editor responsable de este tomo que reseñamos. El portal digital sobre teatro de colegio, *TeatrEsco*, que dirige Alonso Asenjo, tanto en su revista digital del mismo nombre, como en la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (CATEH), son buena muestra de esta labor de documentación y catalogación. La consulta a ese catálogo ofrece ahora 150 registros de piezas representadas en Nueva España y de otras 124 en Perú y su Virreinato: un corpus importante, sin duda, y en buena parte inédito. De ahí también la importancia del libro que sale ahora a la luz de las manos de Julio Alonso Asenjo y que completa estos trabajos de investigación: a las dos patas de la catalogación y del artículo de investigación, se añade la tercera, tan necesaria para que el edificio histórico literario se eleve, la de la edición crítica y anotada, y el estudio pormenorizado de los textos.

Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile pone a disposición del lector dos piezas del teatro de colegio, de fechas, lugares, intenciones y extensiones diferentes: el *Colloquio a lo pastoril hecho a la elección del Padre Provincial Francisco Baes y a la del Padre Visitador del Pirú, Estevan Páez*, de Juan Cigorondo (México, 1598), y el anónimo *Coloquio de la Concepción* (Santiago de Chile, 1732). Ambas piezas se editan con un texto crítico anotado (paleográfico en el primer caso) y precedidas de un estudio completo de sus circunstancias y características.

El marco general introductorio traza las líneas maestras del concepto de teatro escolar aplicado a las circunstancias de los colegios y universidades del mundo colonial. La organización de espectáculos teatrales en las celebraciones solemnes enmarca las dos obras que se editan en un contexto que se documenta ampliamente, con abundantes referencias al referido *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* alojado en *TeatrEsco*. Hubiese sido deseable, para ayuda del lector no familiarizado con este catálogo, que se explicara en la primera nota del texto, donde se remite ya a referencias específicas de la base de datos, que las marcas «F+ número» corresponden al número de ficha de ese catálogo.

Ambas piezas editadas son tituladas «Coloquios», denominación de género heredada del siglo XVI, en un momento de indeterminación denominativa, cuando confluye el nombre de piezas próximas al género teatral con el nombre del diálogo didáctico humanista, en el común «coloquio». Señala este nombre la débil estructura dramática, más volcada a la celebración a través del discurso dialogado que al desarrollo en tensión teatral de un argumento o conflicto. El coloquio es, según recordaba Díez Borque, un género de confluencia de lo lírico y lo teatral, más fuera que dentro de la teatralidad (véase «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Hispanic Studies, Ottawa, 1989, pp. 101-118). Lo ponía en consideración ya Luis Alfonso Carvallo en 1602, en su *Cisne de Apolo* (f. 130, cap. VI «De la Tragedia, Coloquios y Diálogos»): «El Coloquio especie es de comedia, pero no tiene más de hasta seis personas que disputan y hablan sobre alguna cosa, y no tiene más de un solo acto, porque jamás el teatro se deja solo, que al fin no es más que una conversación, y así se llama coloquio de *colloquor*, que es por hablar algunos entre sí». Por eso es característico del «coloquio», como género cercano a lo teatral pero híbrido, la inserción de piezas líricas dialogadas, de debates académicos a través de personajes

alegóricos, de composiciones de elogio de los homenajeados. De todo ello hay en estos coloquios coloniales que edita Alonso Asenjo.

Sin embargo, es también notable que el nombre tiene autorizada estirpe teatral, ya que es la forma en que Joan de Timoneda edita, por ejemplo, en 1567 los *Tres Coloquios Pastoriles* de Joan de Vergara y Lope de Rueda (*Colloquio de Selvagia* y *Colloquio de los Discordantes*, de Vergara, y *Colloquio de Gila*, de Lope de Rueda). Por eso no podemos desdeñar el hecho de que esos elementos líricos y de debate dialogado se mezclen con componentes propios del espectáculo teatral, como la música, incorporada en loas y villancicos para estructurar la representación (obertura, intermedio o cierre); o con el uso de mecanismos de ilusión, como las apariencias (tal es el caso de la aparición «de repente», tras las cortinas encubridoras, de Apolo en su trono en el *Coloquio a lo pastoril* de Cigorondo, p. 104); o con la voluntad de construcción de un espacio lúdico típicamente teatral desde el movimiento escénico de los personajes y sus gestos, señalados en las didascalias, elementos del texto que ponen ante los ojos del lector la naturaleza performativa de las piezas («habla dentro», «dexa la corona», «toma la corona», «Siéntase y se caiga», «Sale por el otro lado», etc.).

Por eso considero una buena decisión del editor el incorporar en el estudio de ambos coloquios coloniales un análisis de las circunstancias de realización del espectáculo: espacio escénico (el tablado montado probablemente en el interior de la iglesia), público asistente (colegiales y sus maestros, autoridades eclesiásticas, representantes de órdenes religiosas y público curioso). E igualmente la incorporación en el estudio de los componentes de la puesta en escena: de los movimientos de los personajes con su función lúdica (la interacción entre ellos o el juego para provocar la risa del auditorio —caídas, por ejemplo, manotazos y gestos—), de la creación de un espacio escenográfico a través de elementos de utilería y vestuario, y de los componentes básicos del espectáculo como la música o los ruidos, con una función estructuradora introductoria (a modo de obertura en busca de silencio y atención del auditorio) o de cierre festivo de la celebración. De todas formas, ambas representaciones y los textos que formaron parte de ellas fueron, como advierte el editor, sobre todo espectáculos de la palabra, sin grandes alardes espectaculares y con pocos medios de ilusión escénica (p. 50 y p. 182).

La primera de las piezas estudiada y editada es el *Colloquio a lo pastoril*, de Juan de Cigorondo, gaditano trasladado de niño a la Ciudad de México, donde ingresará en la Compañía de Jesús. Representada en fecha no precisa de 1598 (p. 27),

celebra la elección del nuevo padre provincial Antonio Báez y el nombramiento de su antecesor, Esteban Páez, como visitador del Perú. Destaca en ella la estructura simbólica que integra lo pastoril de las bucólicas de trasfondo virgiliano y ovidiano con la huella de pastorales renacentistas, con la celebración festiva y panegírica de los homenajeados, provinciales entrante y saliente, reflejados en personajes protagonistas de la obra. El prestigio de la égloga en el mundo humanista y el desarrollo del teatro pastoril en Italia y España crean un caldo de cultivo adecuado para la floración de la égloga en Nueva España (p. 39). La combinación de hexámetros latinos, distribuidos en cinco Églogas (convenientemente traducidas por el editor), y de versos castellanos de variada métrica genera una estructura compleja cuyas unidades de acción son establecidas con solvencia en el estudio de la pieza; quizá por eso habría sido útil un cuadro de versificación que recogiera la distribución métrica y los porcentajes de uso, que se señalan en el estudio (p. 51). El carácter convencional de la representación y el préstamo de formas, nombres y expresiones tópicas de la bucólica virgiliana invitarían a rebajar el entusiasmo por «la maestría dramaturgica del autor» (p. 42) para dejarlo en buen oficio de componedor de la fiesta; pero esto es materia opinable. Lo que queda fuera de duda, gracias al diligente esfuerzo de Alonso Asenjo, es la deuda que el *Coloquio* de Cigorondo adquiere con el primero de los diálogos en forma de églogas del padre Bernardino Llanos, representado en 1585 (*Pro Patris Antonii de Mendoza adventu*), y al que Cigorondo pudo asistir como espectador (p. 35). Ambos comparten estructura, nombres pastoriles, citas de intertextos... «demasiados elementos compartidos como para que se deban a mera coincidencia» (p. 36).

Más que teatro, este coloquio es plena fiesta áulica religiosa, ceremonia alegórica de representación de las cualidades y virtudes de los homenajeados, que se completa con la ceremonia real de besamanos de las autoridades, que es, creo, el sentido al que remiten los últimos versos del coloquio: «y enviarnos han ufanos / si, reçiviendo el don, nos dan las manos» (p. 120), y no tanto a la convencional petición de aplauso, como sin embargo anota el editor.

La segunda pieza, muy posterior (1732), es el anónimo *Coloquio de la Concepción*. Anónimo, cierto, si bien la solvencia investigadora del editor permite asediar tal condición del texto para dar como bien fundada la propuesta de autoría de un estudiante del colegio de San Miguel que compone la pieza bajo la dirección o supervisión del padre Francisco Joaquín Villarreal, o de este mismo padre, enmascarado

en la categoría de «estudiante» (p. 150) y quizá en el personaje del Poeta. No obstante, no debe olvidarse que el hecho de ser una pieza de circunstancias inserta en una solemnidad festiva de la orden confiere al anonimato un carácter diferente al del mero desconocimiento circunstancial del nombre del autor, para pasar a ser una opción voluntaria de ocultamiento como contribución humilde, quizá colectiva, al esplendor de la fiesta colegial.

La circunstancia parece ser en este caso doble: la celebración el 8 de diciembre de 1732 de la fiesta de la Inmaculada Concepción (fiesta celebrada ampliamente con espectáculos teatrales escolares en muchos centros de enseñanza, como en la propia Universidad de Salamanca, como recuerda el autor) y la ocupación plena de la sede episcopal de Santiago por un nuevo obispo, celebrada, como era también costumbre, con una representación colegial. De esta doble circunstancia deriva la estructura y traza de la obra, que se analiza en detalle y que saca a la luz el papel intertextual que desempeñan algunas obras de sor Juana Inés de la Cruz, como la *Loa de la Concepción*, adaptada a la circunstancia celebrativa con la incorporación de versos en loor de la Compañía y de enaltecimiento de la figura del nuevo obispo. También se señala el papel que desempeñan el *Sainete segundo* de *Los empeños de una casa*, y los villancicos de sor Juana, de los que se destaca, con toda justicia, su componente escénico. La combinación de personajes alegóricos y personajes tipo, sostenedores estos últimos de la comicidad al modo de graciosos de comedia, muestra igualmente la característica hibridación del coloquio como género y del teatro escolar en esta pieza, así como la «especificidad de los recursos del teatro de colegio: bromas y burlas de estudiantes, jerga estudiantil y uso del latín macarrónico, aprecio de la dialéctica y aplicación de sùmulas con argumentación silogística» (p. 168). Añadiría a esta serie de elementos prototípicos el componente alegórico en la construcción de personajes y situaciones, heredado de una costumbre de interpretación de los textos bíblicos desde el sentido figurado y en consecuencia de una interpretación del mundo *more theologico*.

Los criterios editoriales adoptados para el establecimiento de los textos críticos de ambos coloquios son explicados con claridad y aplicados con rigor modélico; la construcción de un aparato crítico donde se deja constancia de las variantes e intervenciones del editor, resultado de la colación de testimonios o de la actuación *ope ingenii*, garantiza para el lector la condición de «crítica» de esta edición, cuando con tanta ligereza se usa el adjetivo en no pocas ocasiones. Hubiese sido preferible,

en mi opinión, la separación en doble cuerpo de las anotaciones de carácter textual para la construcción del aparato crítico, de las notas informativas al pie, históricas, lingüísticas o literarias. La edición se mantiene atenta también, y es otro de sus aciertos, a las circunstancias especiales que concurren en la puesta en página del texto teatral: numeración de versos, identificación completa de interlocutores, sangrado de versos partidos, e incluso algo más problemático y discutible, pero que comparto, como es el añadido (convenientemente señalado) de la partición de los textos en escenas, que marcan transiciones que pueden resultar evidentes en la representación de la obra, pero que ayudan al lector individual y silencioso del texto que carece en su lectura de elementos escénicos de apoyo. Otro aspecto de controversia habitual es el modo de fijación del texto a través del conservadurismo ortográfico o de la modernización. Se opta aquí por una modernización matizada, manteniendo rasgos de caracterización lingüística de los personajes, o formas conscientemente arcaicas propias del lenguaje académico. En todo caso, se justifican y explican las soluciones adoptadas para las formas modernizadas del seseo meridional y de otras grafías atribuibles al copista.

En conclusión, los textos editados contribuyen al conocimiento del teatro colegial en la América colonial en un marco cronológico y geográfico amplio. La solvencia con la que se ha llevado a cabo la edición de los textos y el estudio de las circunstancias celebrativas que acogen las representaciones, así como de la naturaleza literaria y teatral de los mismos, merecen la alabanza y la recomendación del trabajo de Julio Alonso Asenjo, que una vez más se confirma como uno de los más solventes especialistas en este terreno tan complejo que es el del teatro de colegio.