
PANORAMA GENERAL Y ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO, EL PASADO NOVOHISPANO Y LA TRADICIÓN ESCÉNICA EN NUESTRO PAÍS

Horacio Almada Anderson

Hacer la historia de nuestro teatro colonial exige [...] reunir noticias dispersas, perseguir pistas inseguras, apoyarse en obras relativamente escasas.

Pero detrás de la documentación imperfectísima se descubre el cuadro de una extraordinaria riqueza.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Estamos frente a un tema complejo: ¿qué teatro se representaba?, ¿cómo se hacía?, ¿qué lugar tenían los *cómicos* en los tres siglos de la ocupación española en lo que hoy llamamos México? ¿Qué explicación sobre nuestras costumbres, tradiciones, ideas nos revela este teatro? No todas estas preguntas podrán encontrar respuestas en este artículo, pero éste sí ofrece —ahora planteadas— algunas y —si te interesara— bibliografía para seguir estudiando este tema.

Una primera idea: México no sería lo que es sin esta "ocupación" (¿conquista?, ¿encuentro?, ¿colonización?). Por el momento dejemos estos conceptos a un lado, y veamos, desde el teatro, la indudable e incuestionable influencia de la cultura no sólo española, sino europea, en la construcción de nuestra identidad y nuestra mentalidad mexicanas. Hablamos español y México es un país católico, por principio. Desde esta perspectiva, nos hemos construido como habitantes de un territorio vasto, heterogéneo y complejo gracias a las herencias culturales que nos llegan no sólo del "Viejo Continente" y de los pueblos originarios mesoamericanos, sino también de las Filipinas y el continente africano, que se dieron cita en esta aventura histórica mexicana.

Los historiadores, hasta hace relativamente poco tiempo, construyeron la historia —como lo hace ver el historiador Philippe Ariès— con la de los individuos encumbrados, de las capas más elevadas de las sociedades, de los acontecimientos esencialmente políticos o de

las grandes instituciones, para explicarse el pasado. Desde principios del siglo xx se han abierto las consideraciones y los sujetos de la historia; ya no sólo se estudiarían estos elementos, se sumarían pronto los aspectos económicos, sociales, culturales, de género, entre otros. La historia de la literatura, así como la del teatro, la de la puesta en escena, la del actor, son parte ya de nuestros intereses que ponen en perspectiva explicaciones del pasado que nos son no sólo interesantes, sino esenciales para reconocer quiénes somos y qué nos ha hecho lo que somos.

Podemos creer que la base de la cultura en México es resultado de mestizajes (en realidad, ¿qué no lo es en rigor?): es un alegato incuestionable. Así que empecemos por pensar que el teatro que hacemos aquí, ahora, como resultado de este fenómeno, tendría que ser único, con estas características retratadas en su producción. ¿Por qué único? El teatro es mimesis, imitación de la realidad. Cada tiempo (siglo, año, mes, día, minuto, segundo), cada entidad (continente, país, ciudad, colonia, calle) podrá ofrecer sólo la versión de la realidad que mimetiza. Toda manifestación no sólo es única, sino que sirve al representarla, al darle imagen, a la sociedad que la crea; es su espejo. Cuando estudiamos el teatro escrito, producido, escenificado, actuado del pasado, podemos asumir entonces que obtendremos una "radiografía", mejor aún, un "escaneo", una imagen de la realidad que lo crea. Conocerlo es conocer ese pasado; en lo que al teatro novohispano se refiere, nuestro pasado.

En nuestro país desmemoriado, parece no importarnos, parece fácil de ignorar... ¿Hasta cuándo? Y aquí, ahora, paradójicamente, seguimos haciendo teatro, mucho, de todo tipo. Uno de los fenómenos más contradictorios de nuestra cultura teatral es la prolijidad de su producción frente a las desventajas culturales, económicas y sociales a las que nos enfrentamos desde siempre los que nos dedicamos al teatro. A pesar de todas las contrariedades (piénsese en la inseguridad del país, el costo de un boleto, las dimensiones de la ciudad



Vista de la Ciudad de México, Henry Pople, a partir de un grabado de Arnold Montanus (1671).

para desplazarse, la competencia del cine, la televisión o los medios electrónicos, entre otras muchas), vivimos en una de las ciudades, de los países, con más oferta teatral en el mundo.

¿Cómo explicarlo? La educación que recibimos en el sistema educativo de nuestro país (si es que existe alguno) no fomenta la educación del espectador. Nadie nace sabiendo hacer teatro ni cómo ser espectador de una obra de teatro. Eso es una construcción cultural. Así como la cultura de la música y la danza lo son. Todos bailamos, todos tenemos ritmo o podemos tararear una melodía que inventemos en el momento de hacerlo; todos podemos hacernos pasar por alguien que no somos, pero eso no es ni la danza ni la música ni el teatro. Eso es tradición. Y en México la tenemos. Se trata de un fenómeno extraño: aunque no nos eduquen para esto, pareciera que lo conocemos antes de experimentarlo. Podría explicarlo tal vez Jung y el *inconsciente colectivo* o Sócrates y la *mayéutica*.

Pensemos: los españoles al llegar al territorio, ahora mexicano, debieron cumplir con la tarea casi imposible de convertir una religión, que no tenía ningún antecedente entre los pueblos que lo habitaban, en la religión oficial. De hecho, ésta era la conquista a la que estaban obligados: la *conquista espiritual*. Si bien no hay pruebas que nos den la certeza de prácticas teatrales en las culturas mesoamericanas, sus ritos, sus ideas y organización —que reconoceríamos hoy como un mundo construido a partir de un ideario fundado en metáforas de la existencia— fueron territorio fértil y propicio para incorporar la tradición de la representación y de la construcción de ficción en los pueblos sometidos.

En los pueblos originarios mesoamericanos, en los que la fiesta incluía sacrificios humanos, danzas rituales y sacerdotes vestidos con complicados atuendos para invocar o representar a sus dioses, ¿les habrían parecido atractivas, fáciles de reconocer y aceptar, las representaciones hechas por los frailes franciscanos que les enseñaban la nueva religión y les imponían el respeto a una iglesia fundada por un hombre sacrificado por su propio pueblo, clavado a una cruz, defendida y perpetrada por fieles que estaban dispuestos a morir como

mártires con sacrificios que incluían desmembramientos, prácticas de tortura espantosas, y mantenida en la memoria por ritos en los que un pedazo de pan y un poco de vino (el trigo y la uva, desconocidos por los naturales, llegados con estas tradiciones europeas al “nuevo” continente) eran transfigurados en el cuerpo y la sangre de la víctima del sacrificio que los salvara del mal y les prometiera una vida feliz y sin dolor después de la vida? Así lo parece.

La primera producción teatral novohispana —catequizadora por necesidad, heredera del teatro moralizante y del auto sacramental español— daría sus propios frutos *mexicanos* más adelante, como en la pastorela, a la que aun sin la necesidad de que el público tenga fe en lo representado (tal como en el siglo XVI nuestros antepasados no la tenían), sea capaz de divertirlo, de suscitar alguna identificación o reflexión sobre el mundo que retrata. En el teatro el mundo se crea y se interpreta para reinventarse a los ojos de los nuevos espectadores que lo observan, lo explican y acaban creyéndolo... en el mejor de los casos.

Además del teatro catequizador y del teatro colegial y de convento, existió el teatro secular: el teatro profano, hecho o para efectos moralizantes o como divertimento de los primeros conquistadores. Éste invadiría las calles, los corrales, el Coliseo y hasta las casas particulares a lo largo de los siglos XVI a la primera década del XIX. El primer poeta dramático que sabemos que llegó a la Nueva España fue Fernán González de Eslava, nacido en Toledo en 1534 y muerto en la Ciudad de México en 1601. De su obra profana sólo nos queda el *Entremés de los rufianes*, además de algunos poemas de tema vario, sus 16 *Coloquios espirituales y sacramentales*, y más de 50 poemas “a lo divino”. Podemos observar en estas primeras obras representadas en una Nueva España en construcción un elemento propio de esta dramaturgia que reconoceremos de ahí en adelante, como en el caso de Juan Ruiz de Alarcón, o del teatro breve satírico del siglo XVIII: el tonto haciéndose pasar por listo. Otro importante y olvidado autor del siglo XVI, llegado de España, es Juan de Cigorondo, jesuita quien naciera en Cádiz en 1560, inmigrara a la Nueva España probable-

mente en 1568 y muriera en la Ciudad de México en 1611. Escribió comedias, églogas y canciones, propias del teatro representado en los colegios y conventos, en las que figuran ya *pastorcitos mexicanos* y personajes poblanos, zacatecanos o de la Ciudad de México; algunos de ellos, ejemplos de sabiduría y prudencia. Algunas de sus obras se han editado en México gracias a El Colegio de México y a la editorial Bonilla Artigas.

Habrà que recordar que el teatro de este tiempo estaba integrado en una *fiesta*. Sea en el terreno de lo sagrado, en el que esta *fiesta* era popular, callejera, enmarcada por procesiones, carros alegóricos, tablados callejeros, música y danza; o una *fiesta palaciega*: la llegada, los logros, los nacimientos, los bautizos, las bodas o cumpleaños de un virrey o de un nuevo arzobispo o alguna figura importante española se festejaban con bailes, música, fiestas callejeras para el pueblo, arcos triunfales, certámenes literarios y alguna obra de teatro representada en el salón de algún palacio, en las calles, los corrales o los atrios de una iglesia. Esta práctica permanecerá vigente hasta la ascensión de los Borbones al trono español en el siglo XVIII, quienes prohibirían, en cambio, el teatro religioso: los autos sacramentales, las comedias de santos.

A finales del siglo XVI sabemos que se construyó un primer corral de comedias en la Ciudad de México. Lo sabemos por una disposición del virrey Luis de Velasco, quien accedió a la construcción de un corral de comedias en Lima, en el Virreinato del Perú, con las mismas características que las que tenía el de la Ciudad de México. En 1601 los primeros reglamentos del virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo establecen que la representación de comedias se permitía "a fin de entretener al pueblo ocioso y divertirlo de otras malas ocupaciones y más perniciosas".

Las compañías de actores eran numerosas. Representaban potencialmente ganancias económicas considerables, a pesar de las restricciones con las que se les quería controlar (funciones una solo vez a la semana, prohibiciones para tener espacios propios de representación, permisos para representar en espacios privados). En esos años se le otorgó el monopolio de la representación de comedias a Cristóbal Pérez en la Ciudad de México y a Juan Gómez Melgarejo en la ciudad de Puebla. Sabemos que existieron en ambas ciudades varias compañías más comandadas por *autores* españoles. Aquí vale la pena señalar que la palabra *autor* no sólo tiene la misma definición que le damos ahora. Un *autor*, además de poder ser quien escribe obras de teatro, es quien organiza la compañía, la administra, recluta y prepara a los actores, y está a cargo de lo que llamamos la *puesta en escena*; la figura del *director de escena* no existirá sino hasta finales del siglo XIX.

En los primeros años del siglo XVII, en el Hospital de Indios, se construyó un primer teatro. Se sabe por documentos de la existencia de otro, el de San Agustín, aunque no tenemos ningún dato particular documentado sobre él, ni siquiera su ubicación, sólo algunas referencias indirectas. Además de Puebla, pocos años después, el teatro se representó en Veracruz y Zacatecas. La asistencia de público y los ingresos no dejaron de crecer de manera sorprendente. Se convirtió en la diversión social más solicitada. Nuevos reglamentos y una censura y control estrictos fueron lo común a lo largo de éste y del siguiente siglo.

Es curioso que, con estas condiciones, sean muy pocos los autores dramáticos de origen novohispano. Éstos tenían que competir con

los autores españoles que eran los que más se representaban, casi todos dramaturgos españoles que nunca visitaron la Nueva España; otros, como Agustín de Salazar y Torres, vivieron un tiempo en tierras americanas antes de regresar a España. Las obras con mayor éxito eran las de Lope de Vega y Calderón de la Barca; don Pedro se convirtió en el autor canónico del teatro. Además de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, sabemos muy poco de autores teatrales novohispanos del XVII. Las obras de autores nacidos y educados en la Nueva España estaban obligadas a pagar impuestos, mientras que las de la metrópoli estaban exentas.

El público habría visto ficciones propias para la metrópoli; no para ellos, los naturales, criollos, mestizos, indios o esclavos negros. No sólo eso. Son muy pocas las obras, tanto españolas como americanas, si se toma en cuenta la enorme producción teatral de los Siglos de Oro, que retrataron la realidad, la vida, a los habitantes de los virreinos. Pareciera que no se hubiera podido hablar de ello, de lo propio de Nueva España o del Virreinato del Perú o de la capitania de Guatemala. ¿Por qué no abordarlo? ¿Eran temas menos interesantes o importantes que los que trataban las obras españolas? ¿Afectó esto al público, es decir, a la población, a los habitantes de estos territorios? A los criollos y a los peninsulares seguramente no, pero a los demás... ¿ciudadanos de segunda?, ¿gente sin historia? ¿O se trataba de un problema puramente económico? Las mercancías eran vendidas por los peninsulares a los americanos, no a la inversa: si las obras de teatro hubieran sido consideradas como mercancía, podrían haber tenido este tratamiento.

El caso de Juan Ruiz de Alarcón es interesante para seguir con esta discusión: escribió y representó su teatro en España, no en su tierra natal. Tuvo la oportunidad de hacerlo a su regreso a la Nueva España después de haber ido a estudiar a Salamanca, y no sólo no hay trazas de que lo hubiera intentado, sino que son además muy pocas las referencias americanas en su obra. ¿Estaría tratando de borrar sus orígenes americanos?, ¿evitando más burlas de sus contemporáneos españoles?, ¿ajustándose al gusto del público peninsular? No hay nada en las investigaciones que conozco que me haya respondido a estas preguntas.

A diferencia de Juan Ruiz, Sor Juana Inés de la Cruz —a quien le interesó el teatro, aunque no fuera el centro de su producción— no abandonó nunca el territorio novohispano y sus comedias fueron todas escritas y representadas en tierras americanas, para fiestas palaciegas, para "eventos oficiales"... para españoles. Sin embargo, hay particularidades en las que podríamos ver la realidad novohispana. Es significativo que escribiera un auto sacramental, que para entonces ya no se representaban en la Ciudad de México, y lo mandara a España para su representación. Un auto que integraba a las creencias católicas la cultura del maíz. *El divino Narciso* no se representaría, hasta donde tenemos noticia, en vida de su autora. Aún en el siglo XVIII, muy poco teatro "local" fue representado, y no gustaba a los peninsulares. A pesar de autores interesantes, dignos de ser estudiados y representados ahora, como Manuel Zumaya, Cayetano de Cabrera y Quintero, Francisco Soria, José Antonio Pérez y Fuentes o Manuel Castro Salazar, los españoles querían seguir viendo a Calderón.

El Coliseo construido en el Hospital de los Naturales en el siglo XVII se quemó en 1722, y se ordenó la construcción de uno nuevo, que se estrenara en 1725. El Coliseo Viejo, instancia pública, debía ser una



La Catedral y el Parián (ca. 1780), óleo sobre tela.

empresa de "honestidad y moderación, destinada a la corrección de vicios, a la instrucción del pueblo, al alivio de la frágil naturaleza humana, mediante honesto recreo, que lleve al auditorio al ejercicio de mayores virtudes", como lo consigna Germán Viveros en su texto *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*.¹ La popularidad y el éxito crecientes provocaron que fuera vigilado cercanamente por la Inquisición, que confiscaba obras, censuraba temas y veía por el cumplimiento de los reglamentos en funcionamiento.

Armando de María y Campos estudió la vida y la obra de un autor nacido en Toledo en 1688, que llegó a la Ciudad de México en 1713, Eusebio Vela, del que comenta: "... un extraordinario hombre de teatro —autor y actor, empresario también— Eusebio Vela del que se sabe todavía muy poco, pero lo de que de él ya se conoce, es suficiente para considerar a este criollo nativo de Nueva España, como eminencia en la vida teatral de México".² Se conocen tres obras de Eusebio Vela: sobre Hernán Cortés, *El apostolado en Indias y martirio de un cacique*; de Telémaco en la isla de Calipso, *Si el amor excede el arte, ni amor ni arte a la prudencia*, y *La pérdida de España por una mujer*, que trata del rey Rodrigo y La Cava, en la época del último rey goda y la conquista árabe de España.

El siglo XVIII, con sus ideas neoclásicas arraigadas en las tradiciones francesas de la Ilustración, hizo regresar la mirada a la cultura

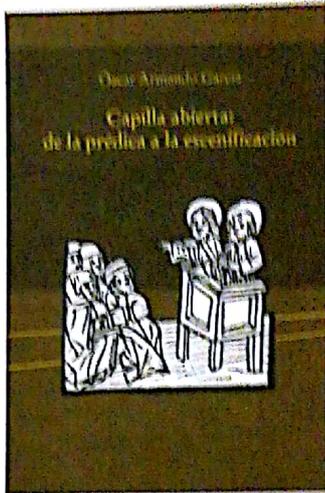
¹ Germán Viveros, *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*, UNAM, México, 2005, p. 54.

² Armando de María y Campos, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*, Ediciones Populares, México, 1944, pp. 11-12.

griega y latina. Las obras se escribieron según los preceptos de la *Poética* de Ignacio de Luzán: las obras dramáticas debían, ante todo, "divertir y educar". Las Reformas Borbónicas ilustradas tamizaron las creencias y concibieron un mundo ya no movido únicamente por la mano de la divinidad, sino entendiéndolo por sus preceptos científicos. Fueron prohibidas todas las obras de santos, y la producción teatral provocaría un tipo de dramaturgia naciente que utilizaba los desarrollos de la ciencia y la técnica en efectos espectaculares en la tramoya: las obras de maquinaria o con tema mágico.

Además de este género de obras apegadas a la *Poética* de Luzán —que buscaba moralizar, representando héroes mitológicos, personajes modelos, que se servían de un lenguaje ficticio y grandilocuente y, por lo que se ve, reflejado en las críticas y los comentarios de la época, no tuvo gran aceptación popular—, hubo otro: el teatro de raigambre popular. Obras cortas, sainetes, entremeses, tonadillas, zarzuelas, que se acompañaban de música, canto y baile, que buscaban —con un lenguaje cotidiano— hacer reír al espectador. Se representaban en calles, plazas, o servían para los intermedios del primer tipo de obra descrita. Al gozar este género de gran aceptación, se ve un incremento, después de estrenado el Nuevo Coliseo en México en 1753, de músicos, cantantes y alambristas (así se les llamaba a los volatineros —trapeceistas—, equilibristas y titiriteros) contratados para las nuevas temporadas. Hubo incluso cómicos venidos de Europa y de otras colonias americanas para probar fortuna.

La vida del teatro no podría haber estado, hasta la guerra de Independencia, en mejor forma. Fue tal el éxito de la representación



de estas obras cortas populares que llegaron a representarse en casas particulares; lo que provocó una prohibición por parte del arzobispo Lizana y Beaumont en los años 1809-1810, para "no perjudicar las finanzas del Coliseo". Ésta sí dramaturgia "mexicana", se representó a pesar de todo. Las obras moralizantes con las preceptivas de Ignacio Luzán no dejaron de llevarse a los tabladros, pero a veces servían sólo como excusa para poder ver las obras cortas de corte humorístico que se presentaban en los entreactos.

El teatro se convirtió en una diversión popular, no sólo para la élite intelectual y de los gobernantes, también para "la plebe" que asistía a representaciones todo los días del año en el Coliseo, las calles, plazas y casas particulares. El teatro era portador de ideas y comunicaba los ideales que los Borbones habían impulsado, en detrimento de su propia influencia, coadyuvando a tejer una mentalidad autónoma y una identidad propia, "mexicana". Los actores se profesionalizaron, las compañías crecían en número y se instalaban en todo el territorio novohispano. Se dejaba ver así una imagen de la sociedad que era mimetizada en escena. Entonces nos independizamos de España. ¿Casualidad?

Es verdad —como lo establecen los estudios de Germán Viveros, Juan Pedro Viqueira, entre otros— que hay mucho por esclarecer e investigar en este mundo que ya Henríquez Ureña vislumbraba como "de una extraordinaria riqueza". Las obras y los dramaturgos deberán ser puestos bajo la lupa de la perspectiva histórica para expandir nuestro conocimiento del teatro novohispano. El gusto por la fiesta, el teatro breve popular, los personajes bobos aparentando ser listos, la figura del maricón por primera vez aparecida en una obra de finales del periodo (*El alcalde Chamorro*), la denuncia de la ineficiencia de la autoridad, la incorporación de tradiciones mexicanas como los tamales, que le dan título a otra de estas obras breves, provocaron el arraigo de un teatro que seguiría gustando, al que el público seguiría asistiendo, en el México independiente, en la época de la Revolución y los años subsiguientes (piensen en la carpa). Y hoy, aquí, ¿qué teatro estamos haciendo?

PARA SEGUIR LEYENDO...

Bien documentado, el libro de Martha Julia Toriz Proenza: *Teatralidad y poder en el México antiguo, la fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*

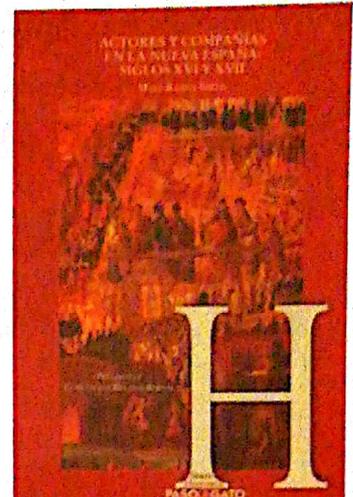
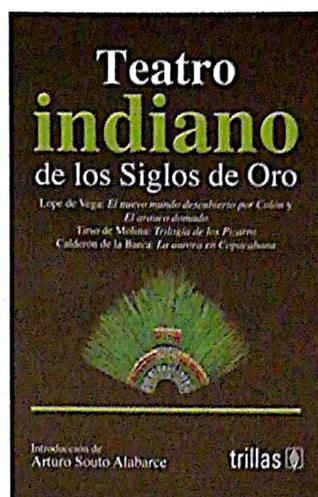
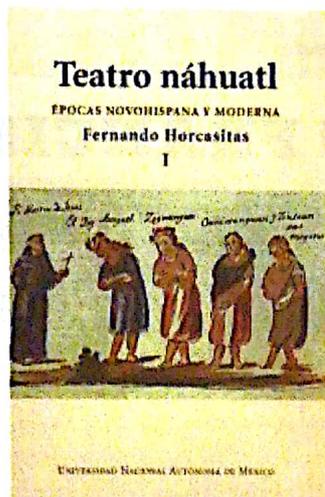
(CITRU-INBA, México, 2012), para estudiar algunos ritos y concepciones del mundo que se encontraron los españoles a su llegada.

Asimismo, se reeditó el clásico: *Los libros del conquistador*, de Irving Leonard (FCE, México, 2006), que sigue siendo interesante. Para los estudios de la literatura, el teatro y algunos otros aspectos novohispanos se puede consultar los ensayos sobre literatura de la Colonia: *Prodigios novohispanos*, de Margarita Peña (UNAM, México, 2005); también *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, editado por Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2009); la Universidad Autónoma Metropolitana puso en circulación *Plumas, pinceles y acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, en 2011.

Para una visión que incluya los otros virreinos (del Perú, Nueva Galicia, Río de la Plata y la capitánía de Guatemala), Adam Versényi publicó en 1993 para Cambridge University Press *El teatro en América Latina*; los primeros capítulos tratan el contacto con Cortés, los franciscanos y el Imperio español. Y muy atractivo también: *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, editado por Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2008).

La editorial Trillas, en su colección Linterna Mágica, publicó en 1988 el título *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, con una introducción de Arturo Souto, en la que se publican obras de Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca, y se tratan temas americanos: América en la literatura española. Un estudio más amplio, que incluye a España y a la Nueva España, es el libro editado por José María Ferri y José Carlos Rovira para Iberoamericana Vervuert, publicado en 2010, *Parnaso de dos mundos, de la literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*.

Existen varias ediciones para el estudio del teatro evangelizador del siglo XVI. Si le interesa la lectura o saber más de ello, puede consultar: José Rojas Garcidueñas, *Autos y coloquios del siglo XVI*, UNAM, México, 1989 (Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 4); Carlos Ripoll y Andrés Valdespino, *Teatro hispanoamericano: Antología crítica. 1. Época colonial*, Anaya-Book, Nueva York, 1972; José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid, *Teatro indoamericano colonial*, Aguilar, Madrid, 1973. Existen dos tomos de Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl*, 2.ª edición, UNAM, México, 2004. Asimismo, "Aquestas son de México las soñas": *la capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*, de María José Rodilla León (Iberoamericana, Madrid, 2014).



Sobre el teatro que se hacía en los conventos y colegios religiosos o que está vinculado con las fiestas religiosas o civiles y los espacios de culto, se pueden revisar: *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, de Dalmacio Rodríguez Hernández (UNAM, México, 1998); *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, de María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán (UNAM, México, 2007); *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, de Hugo Hernán Ramírez (Iberoamericana / Universidad de los Andes, Madrid, 2009); también *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, de Judith Farré Vidal (Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2013); *Espacio escénico y poder, fiestas novohispanas en los siglos XVI y XVII*, de Luis Conde (Libros de Godot, México, 2014), y de Óscar Armando García, *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación* (INBA, México, 2015).

Para estudiar la obra de Eslava existen varias ediciones; vale la pena recordar el texto de Alfonso Reyes, "Letras de la Nueva España", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XII (FCE, México, 1960); la edición de Rosalíe Gimeno, *Obras dramáticas* (Ediciones Istmo, Madrid, 1975), y los estudios de Margit Frenk, entre ellos, "Fernán González de Eslava, poeta", editado en las *Actas del VII Congreso de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL): Homenaje a Pedro Henríquez Ureña*, t. I (ALFAL, Santo Domingo, 1987), y "La poesía de Fernán González de Eslava entre la Vieja España y la Nueva", *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 4, núm. 1-2, 1998, pp. 72-85, o "Nuevas aportaciones a la biografía de Fernán González de Eslava", *Anuario de Letras*, vol. 38, 2000, pp. 485-502.

De Juan de Cigorondo está la publicación de *El Colegio de México: Tragedia, intitulada Ocio* (2006) y la de la editorial Bonilla Artigas de su *Comedia a la gloriosa Magdalena* (2016).

El texto *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, de Maya Ramos Smith, Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid y Xabier Lizárraga Cruchaga (CITRU-INBA / Conaculta / Escenología, México, 1998), es —además de un estudio amplio— una colección de documentos que dan cuenta de la actividad teatral, de textos perdidos... de la censura religiosa y civil, México. Siguen siendo referentes indispensables la edición de las *Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón, de Millares Carlo, publicada por el Fondo de Cultura Económica, así como de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, también del Fondo de Cultura Económica.

Para el desarrollo del teatro y los espacios escénicos del siglo XVII, es importante el texto de Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Gredos, Madrid, 1977), en particular el capítulo 4, "El Teatro en Nueva España". Se puede conseguir en facsímil *Historia del Teatro Principal de México, 1753-1931*, de Manuel Antañón, editado por Conaculta en 2010.

Para ver el teatro del siglo XVIII, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela* fue publicado en México por la Compañía de Ediciones Populares en 1944; difícil de conseguir, para recordarnos a los autores del XVIII, podría reimprimirse esta biografía del teatrero asentado en la Nueva España por Armando de María y Campos. Del mismo autor, en la misma situación, está la *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)* (Costa-Amic, México, 1959).

Asimismo, el estudio de Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces* (FCE, México, 1987).

La obra de Germán Viveros es indispensable; dos de sus títulos: *Manifestaciones teatrales en Nueva España* (UNAM, México, 2005), y *Escenario novohispano* (Academia Mexicana de la Lengua, México, 2014).

Para el estudio de las compañías teatrales, *Actores y compañías en la Nueva España: Siglos XVI y XVII*, de Maya Ramos Smith (Conaculta / CITRU / Paso de Gato, México, 2011).

No se cuenta con ediciones que estén a nuestro alcance de los autores novohispanos del siglo XVIII. Germán Viveros ha publicado algunas obras que están disponibles en la página electrónica de Cervantes Virtual. La UNAM podría hacer una nueva impresión de la obra de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. La primera y única edición de su obra dramática salió en 1976. Urgen ediciones de las obras cortas, los entremeses y el teatro de raigambre popular del siglo XVIII y de las vísperas de la guerra de Independencia. ○

HORACIO ALMADA ANDERSON. Profesor de asignatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fundador de la compañía independiente Espacio: Teatro, que funciona desde 1995. Se ha desempeñado desde 1983 como actor, director, profesor e investigador de teatro y ópera.