

## Directoras de escena novohispanas del siglo XVII\*

### Jaime Chabaud Magnus

Contrario al pregón de los lugares comunes, la mujer posee un sitio importante en la historia del teatro mexicano. Dentro del arte dramático colonial la única figura que conocemos--o más bien mencionamos--hasta la actualidad es Sor Juana Inés de la Cruz. Del siglo XVII en que vivió la autora de *Los empeños de una casa*, los historiadores dan un salto inconmensurable a la segunda mitad del decimonono, cuando México ya gozaba de su independencia. Mencionan a Luz María Servín, de la cual proporcionan brevísimos datos--más referidos a su actividad actuarial que dramática--y la espléndida Isabel Prieto de Landázuri, escritora que, "aunque nacida en España, fue traída a nuestro suelo en edad bien temprana, pudiendo decir que nos pertenece por completo, pues mexicanas fueron las influencias bajo las cuales maduraron su corazón e inteligencia,"<sup>1</sup> según palabras de José María Vigil en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana en diciembre de 1881.

La recurrente actitud de los investigadores hacia las mujeres, negándolas críticamente o en forma simple no mencionándolas, hace imperiosa la necesidad de ubicarlas dentro de nuestro pasado escénico sin emitir juicios de valor maniqueos o peyorativos como ha sucedido con frecuencia.<sup>2</sup> En ocasiones se busca, cuando se habla de la condición femenina en el teatro en México, antes que nada, algunas anécdotas escandalosas de actrices con un *curriculum vitae* "pecaminoso nada grato" a la sociedad o al Santo Tribunal de la Inquisición. Las páginas de Enrique de Olavarría y Ferrari, de Antonio Magaña Esquivel, de Armando de María y Campos y de los innumerables tomos de los acervos del Archivo General de la Nación conservan esas "historias de conductas relajadas" que tanto ofendieron a las "buenas conciencias" de aquellos tiempos.

Es de gran dificultad reconstruir la cronología de la dramaturgia femenina del presente siglo, ya no digamos del siglo XVI al XIX. Más escabrosa e irrealizable resultaría la pretensión de rescatar una memoria de la impronta de la mujer en la dirección escénica. En toda historia del teatro de nuestro país--con sus honrosísimas excepciones--se intuye una vaga idea de que la

mujer sólo podría desempeñar sobre las tablas el papel de diva, de actriz anhelada por los "cócoras" espectadores, de tiple coqueta, de cómica o de vieja, que únicamente logra papeles de "carácter"; pero rara vez es considerada con posibilidades en la creación dramática y prácticamente nunca en la dirección.

La dirección--por una especie incomprensible de acuerdo tácito--es aceptada como una actividad privativa del hombre. Claro que después de los años cincuentas del siglo XX esa concepción ha cambiado y podemos anotar junto a los nombres de directores como Luis de Tavira, Julio Castillo, Héctor Mendoza, y, por no hacer larga la lista, Enrique Pineda, los talentos de la talla de Marta Luna, Alejandra Gutiérrez, María Alicia Martínez Medrano, Lola Bravo y Jesusa Rodríguez.

Del Boletín del Archivo General de la Nación<sup>3</sup> nos llaman la atención algunos documentos que Julio Jiménez Rueda--a quien, aunque postergado, debe mucho el teatro mexicano--publicó en 1944. En ellos aparecen dos "autoras de comedias" del siglo XVII. El término de *autor* no sólo era utilizado en aquel entonces para designar al que escribía las obras sino también, como dice Armando de María y Campos, "equivalía a director o jefe de la compañía, encargado también de proporcionar repertorio de obras, vestuario y apliques de pelo, salvo que se especificara en contrario."<sup>4</sup> Muy a menudo la misma persona cumplía la función dramática, tal y como lo hizo en España, por ejemplo, Lope de Rueda.

Los nombres de las *autoras* que cita el Boletín son Ana María de los Angeles y María de Celi quienes figuraban--tal y como se puede discernir en los documentos--como cabezas y directoras de compañía. En un memorial fechado el 28 de julio de 1632 nos enteramos de un conflicto entre dos compañías de "representantes": la una bajo el mando de Hernando Ramos y la otra bajo el de Ana María de los Angeles. Esta última trabajaba en la ciudad de Puebla desde ocho meses antes de la fecha en que aparece el primer documento. Hernando Ramos partió a esa ciudad y entonces el tablado del Hospital Real de los Naturales de la de México quedó vacío, dejando en desamparo a los pobres que se curaban en la institución, ya que, a la usanza de la península, un gran porcentaje de las entradas de los Corrales--en Nueva España siempre se llamaron, como curiosa particularidad, "Casas de Comedias"--, era destinado a su manutención. También es importante esta serie de documentos sobre estos dos "autores de comedias" porque proporcionan referencias de la efervescente vida teatral imperante en la provincia de la Colonia, sobre todo en los grandes centros comerciales y urbanos.

Hay múltiples datos de representaciones con carácter evangelizador en lugares muy retirados de la capital colonial, pero noticias de montajes de obras profanas son más bien escasas. Del conflicto mencionado arriba entre dos "compañías de representado" que se encontraron en Puebla de los Angeles en ese año de 1632 se conservan tres documentos: el ya citado del 28 de julio que lleva por título al margen: "Para que el Alcalde Mayor de la ciudad de los

Angeles, compela a la compañía de Hernando de Ramos, autor de comedias, a que donde estuviere se venga a esta ciudad, enviando persona a su costa que la traiga, y se saquen cincuenta pesos de multa al arriero que la llevó a la de Puebla, y le deje representar en aquella ciudad la compañía de Ana María." El texto menciona cómo "con siniestra relación obtuvo la dicha licencia" Hernando Ramos para encaminar su compañía a Puebla, mintiéndole al Marqués de Cerralavo, del General de Parte, con respecto a que Ana María deseaba arribar a México para representar en el escenario del Hospital Real de los Naturales. Sin embargo, la *autora* apeló a la autoridad mediante la intercesión de Gonzalo Jaramillo para no cumplir la orden del Marqués por hallarse enferma y su compañía sin comedias nuevas que traer a la capital del virreino. Así, el firmante mandaba a Tristán de Luna y Arellano, Alcalde Mayor de esa ciudad, que prohibiese a Hernando Ramos presentarse ante el público poblano y cumpiese los requerimientos comprendidos en el título.

El segundo documento, fechado el 20 de agosto, reza al margen: "Para que el Alcalde Mayor de la ciudad de los Angeles guarde y cumpla el mandamiento de V.E., acerca de que le compelan a la Compañía de Hernando Ramos, autor de comedias, a que donde estuvieren, se venga a esta ciudad, enviando persona a su costa que la traiga, y se saquen cincuenta pesos de multa al arriero que la llevó a Puebla, y deje representar en aquella ciudad la compañía de Ana María." No obstante que el título no dista mucho del primer memorial, el contenido de éste diverge en varios puntos que vamos a señalar. En él se dice que Francisco de Mier, en nombre de Hernando Ramos, hizo relación de que Inés de Espinosa, esposa del *autor* de comedias, estaba a punto de parir:

. . . tanto, que si se pusiese en camino para venir a esta ciudad [la de México], correría muy grande riesgo su vida, como constaba por la información, declaraciones de médicos y comadres de parir, de que hacía presentación, por lo cual está imposibilitada de cumplir lo que le está mandado, de más de que la dicha Ana María, autora de la otra compañía tiene muchas comedias nuevas que poder representar en esta ciudad, donde venía para el dicho efecto, y encontrando a [la] del dicho Hernando Ramos, les pidió quinientos pesos para venirse, y como no se los dieron no quiso pasar adelante, pidiéndome que, atento al impedimento referido, mande que el dicho mandamiento inserto se entienda con la compañía de la dicha Ana María de los Angeles, por estar más dispuesta a venir a esta dicha ciudad por las comedias nuevas que puede representar y por haber ocho meses que falta de ella, que estando la dicha Inés de Espinosa libre del dicho embarazo, está presto a cumplir lo que está mandado . . .

De la anterior cita sacamos en conclusión que los pleitos entre gente de teatro en nuestro país son ancestral herencia del Viejo Continente. En este texto, cuyo síntesis es el párrafo que reproducimos, quien queda como el malo del cuento es la *autora* Ana María, a la cual se le imputa la acusación soslayada de mentirosa (por su declaración, en el memorial fechado a 28 de julio, de no tener montadas comedias nuevas) y extorsionadora. En un tercer documento sobre el caso, del día 6 de diciembre del mismo año de 1632, nos enteramos de las "siniestras relaciones"--como las llamaron en el primero--y artilugios de que se valió Hernando Ramos para conseguir sus propósitos. Al margen dice: "Para que cualquier escribano público o real notifique a Hernando Ramos, autor de comedias, no traiga su compañía a esta ciudad sin licencia particular de V.E., en consideración de lo que pasó cuando se fue de ella." El documento narra brevemente los avatares por los que tuvo que pasar la directora de escena por habersele obligado a venir a la ciudad de México en tiempos de lluvias, enfrentándose además al inconveniente de encontrarse, por una de las casi rutinarias inundaciones que padeció y padece aún hoy en día la capital, sin público para representar en provecho de su compañía y de los pobres del Hospital Real de los Naturales; Casa de Comedias la de esta institución de beneficencia, que fue la primera en edificarse en la Nueva España.

En el último texto de esta serie hallamos que la *autora* de comedias que nos ocupa se enteró de la proximidad de un fausto festejo que se llevaría al cabo el 18 de enero de 1633. Hizo la obligada petición al Cabildo de la ciudad para que su compañía amenizara la fiesta y de ello obtuviera alguna ganancia. Se extendieron los permisos necesarios en su favor, aprobados por el Marqués de Cerrallavo, Rodrigo Pacheco Osorio. Hernando Ramos, en esos días laborando en la ciudad de Puebla de los Angeles con su *troupe* de cómicos, tuvo noticia de la susodicha festividad e hizo también una petición al Cabildo para representar en ella. Sin embargo, al llegar a oídos del Marqués las pretensiones del director, formuladas "sólo a fin de lograr sus atrevimientos y después de haber sido inobediente a mis mandatos y frustrar la comodidad de la dicha Ana María . . .", ordenó que ". . . no traiga su compañía a esta ciudad de México sin licencia particular mía, en consideración de lo que pasó cuando se fue de ella. . . ."

No sabemos quién sería en realidad el director que mintió y perjudicó al otro. Lo triste es no poseer una memoria del trabajo escénico de esta Ana María de los Angeles, quizá la primera directora de los tablados en la Colonia. No obstante, un pleito casi de tipo jurídico nos ha dado a conocer su existencia y su asidua participación en el medio cultural al frente de su grupo de teatristas. Esta carencia de un registro del acontecer teatral novohispano es precisamente lo que nos lleva a reflexionar sobre las bondades de la aparición de la crítica en los medios impresos de comunicación un siglo más tarde de la fecha en que ubicamos a esta autora de comedias en nuestro país. ¿Posiblemente nacida en suelo mexicano?, ¿quién lo sabe?

Pasemos a la segunda mujer que nos ocupa: ¿quién es esa otra directora, esa María de Celi que el 22 de febrero de 1687 presentaría una petición ante el Conde de Monclova, Melchor Portocarrero Lazo de la Vega, con la finalidad de obtener el nombramiento de *autora*? Este documento reproducido por el Boletín del Archivo General de la Nación no es la primera referencia que haya respecto de la Celi.

Maria y Campos editó en su libro *Representaciones teatrales en la Nueva España* . . . un documento del 12 de marzo de 1683, escrito en la ciudad de México. En él menciona a María de Celi, esposa del actor José Corona. El citado día, Bartolomé de la Cueva, *autor* de comedias, estableció con las autoridades y los miembros de su compañía un contrato por un año a partir del miércoles de ceniza. Las representaciones se llevarían al cabo en la Casa de Comedias del Hospital Real de los Naturales. Ya para entonces, la capital novohispana contaba también con otra "Casa de oficiales del contento," que así les llamó el Bachiller Arias de Villalobos en su *Canto Intitulado Mercurio*<sup>5</sup>: la del Hospital Real de Nuestra Señora (después denominado de Jesús).

Las mujeres, a fin de tomar parte en una representación, requerían permiso de su esposo; no obstante eran inquiridas cuando se les contrataba si no habían sido forzadas por éstos para desempeñarse como cómicas. Por esa característica sexista es todavía más sorprendente encontrar un memorial que al margen dice a la letra: "V.E. nombra por autora de comedias a María de Celi, respecto de no haber hombre que lo sea en la forma y con las cualidades que lo han sido sus antecesores."

Si Sor Juana, siendo monja, una religiosa mimada por la corte, fue sacudida en numerosas ocasiones por el eslogan estigmatizador de "la mujer es un ser de cabellos largos e ideas cortas," ¿con cuánto más rigor no se trataría a aquéllas que de alguna manera u otra tomaron por senda vocacional el arte de la recreación imitativa de lo real sobre un tablado? El simple calificativo de actriz o cómica hasta bien entrado el presente siglo era sinónimo inequívoco de prostituta, casquivana, meretriz en el peor de los casos y en el mejor de ellos, mujeres de "moral dudosa." Claro está que no faltarían defensores de la condición femenina en los escenarios. Por ejemplo, el escasamente estudiado poeta y dramaturgo Luis de Sandoval y Zapata, que en un soneto titulado *Ante el cadáver de una actriz*<sup>6</sup> resumió las cualidades histriónicas de una anónima teatrística:

Aquí yace la púrpura dormida;  
aquí el garbo, el gracejo, la hermosura,  
la voz de aquel clarín de la dulzura  
donde templó sus números la vida.

Trompa de amor, ya no a la lid convida  
el clarín de su música blandura;  
hoy aprisiona en la tiniebla oscura

tantas sonoras almas una herida.

La representación, la vida airosa  
te debieron los versos y más cierta.  
Tan bien fingiste--amante, helada, esquivaa--,

que hasta la Muerte se quedó dudosa  
si la representaste como muerta  
o si la padeciste como viva.

Este poema escrito en el mismo siglo en que se sitúan nuestras dos *autoras* de comedias habla también de una dignidad del quehacer de la mujer en el teatro. Pero volvamos a María de Celi que durante el año de 1683 ganó, junto con su marido, quinientos cincuenta pesos en oro, bajo la dirección de Bartolomé de la Cueva. Sin embargo, la Celi tenía muchos años más trabajando en el oficio escénico, tal y como lo revela el documento que Jiménez Rueda paleografió y publicó en el anteriormente mencionado *Boletín*:

. . . como es notorio, [María de Celi] 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 al que han llegado las comedias, siendo en perjuicio de la suplicante y mayor al Hospital, faltándole lo principal y en que tienen librado la curación y sustento de los pobres de él, al presente sea animado con la sombra de vuestra excelencia, impetrando su auxilio y haciéndole merced de nombrarla por autora, con obligación de hacer lo que los demás, ajustando a los demás representantes a salario, según el papel que hicieren, para cuyo efecto ha solicitado quien le haga suplemento . . .

Hay en el texto varios puntos relevantes: primero, se habla de los papeles que se ha ofrecido se lleven al cabo tanto en el Hospital Real (no sabemos a ciencia cierta a cuál de los dos existentes) como en el Real Palacio; esto es, había dos tipos de representaciones--nos referimos estrictamente a las escenificaciones en espacios cerrados--: al público en general en las Casas de Comedias y privadas en el Palacio o en los hogares de personalidades ilustres del virreinato. Segundo, en ese momento--1687--los espectáculos de la ciudad de México se hallaban en una profunda crisis estética que traería graves consecuencias financieras al Hospital Real y a las compañías de teatro. Y tercero, se nos informa que la Celi se comprometía a "hacer lo que los demás" autores, "ajustando a los demás representantes a salario" por lo cual asumía las

responsabilidades que especifica en la definición del término Armando de María y Campos.

Una de las razones primordiales por las que se extendió el permiso a la Celi fue la falta de un hombre que se encargara de la escenificación de las obras. El factor económico también debió ser poderoso argumento en su favor. Esta premura, dado que se otorgó el título, por dar vida nuevamente al escenario de alguna de las Casas de Comedias clarifica muy posiblemente la existencia de una demanda de la población por este tipo de productos culturales que, sin embargo, restringía su consumo para las clases preponderantes económica y políticamente.

En el caso de María de Celi como en el de Ana María de los Angeles, no se conserva un testimonio de su participación concreta en la creación del hecho teatral, sino una simple fórmula legal que, si bien da luz sobre algunos aspectos de la vida de la escena colonial, deja en la oscuridad una labor artística seguramente fecunda. La Celi--enmarcada en un contexto sociocultural sexista y patriarcal--consiguió el título de *autor* "en atención a no haber hombre que sea autor, y de que de ponerse en forma la dicha compañía de farsantes se sigue utilidad al Hospital y sus pobres. . . ." La dirección escénica es una labor que hoy día no representa fácil faena y que hace tres siglos no debió serlo menos. Esto evidencia que la *intelligentsia* femenina novohispana, además de ser numerosa, solía traer corta la cabellera para disgusto de la oligarquía masculina.

*Mexico*

## Notas

\* Jaime Chabaud Magnús es Becario Salvador Novo con un proyecto de investigación de teatro mexicano.

1. p. v y vi del estudio de J.M.V. a Isabel Prieto de Landázuri, *Obras poéticas*, México: Imprenta y litografía de I. Paz, 1883.

2. cf. con "Aportación de la mujer al teatro contemporáneo mexicano," ponencia de Marcela del Río publicada en *Atenea*, revista de la Facultad de Artes y Ciencias, núm. 2, de la Universidad de Puerto Rico, 1981. pp. 35-48.

3. *Documentos para la historia del teatro en la Nueva España*, en Boletín del Archivo General de la Nación, tomo XV, núm. 1, pp. 101-144. México, 1944. Las citas en donde no se menciona fuente pertenecen a estos documentos.

4. María y Campos, Armando de, *Representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVII)*, México, B. Costa-Amic, Editor, 1959. p. 155.

5. Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SepSetentas, 1973. p. 171.

6. *Vuelo de palabras*, antología poética mexicana de Juan Coronado, México, EOSA, 1986. p. 31.