

LA EVOLUCIÓN DE LA LOA EN LA NUEVA ESPAÑA: DE GONZÁLEZ DE ESLAVA A SOR JUANA

HUMBERTO MALDONADO
Universidad Nacional Autónoma de México

Loa a la mar y atente a la tierra
Refranero español

Al plantear el tema de la *loa*, no me guía el afán de proponer un espacio para la exaltación de este género dramático a través de un prólogo más o menos elogioso. La idea de caer en un "loamiento" o "alabanza" de las loas producidas en la Nueva España durante el periodo colonial, resulta ajena totalmente a mis deseos. En ningún momento he intentado buscar para este tópico una posición privilegiada frente al resto de juguetillos escénicos que, desde época temprana, comienzan a figurar como pórticos, interludios o finales de fiesta en cada representación teatral.

Sería paradójico que la introducción de este trabajo pueda alcanzar los mismos atributos laudatorios o encomiásticos de aquellas breves composiciones dramáticas de corte alegórico, cuyo empleo se generalizó en diversa medida dentro del teatro antiguo y moderno bajo las más arbitrarias denominaciones, como preludeo, introito o argumento de la obra principal.

No obstante, si refutamos la definición convencional de este apreciado tipo artístico de enaltecimiento o vituperio, corremos sin duda el riesgo de que algún lector acucioso descodifique el término "loa" bajo el sentido que otorgan a esa voz los salmantinos y los serranos franceses:

Loa [. . .] Engrudo o masa de pan masticado con el cual pegan la corcha a la retortera de la cuerna, a fin de que no se derrame la leche.¹

o con el significado que alcanza esa palabra entre los pilotos y marineros:

¹ Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*. Aguilar, Madrid, 1958, vol. II, p. 2592.

Loa o *lua* [. . .] El revés de las velas por la parte donde van calzadas a viento largo o en popa, o la tangente a su curvidad por la relinga de sotavento [. . .] y *Tomar por la lua*: fr. dar el viento por esta parte, ya por descuido del timonel que ha dejado al buque arribar demasiado en alguna guiñada, o ya porque el viento cambia repentinamente o *de gurupada*.²

Curiosamente, aun si llegamos a tomar el término “*loa*” en uno de estos sentidos, lo más seguro es que de todas formas podríamos acertar al cubrir la elección.

La *loa* puede ser de hecho todo lo que arriba ha quedado perfilado, a través de una óptica simbólica. Las *loas* se encontraban adheridas a la pieza principal con un tipo de “*pasta*” suficientemente elaborada, y, en ocasiones, ponían en peligro con su elevada o escasa pericia a los “*pujantes barcos*” o “*frágiles navecillas*” que el dramaturgo creaba para arrojarlos a navegar por un río o en alta mar. No resulta muy descabellado sugerir que, con cierta frecuencia, la sustancia sintética que quedaba capturada dentro de una *loa*, solía desbordar los límites que ella misma poseía al prologar un auto, un coloquio, una comedia o una tragedia, rompiendo con algunos de los cánones propuestos por la preceptiva dramática tradicional.

Las primeras *loas* que se produjeron en estos contornos durante el siglo XVI, aparecen documentadas dentro de la línea catequizadora del teatro de evangelización que floreció en el transcurso de la primera mitad de esa centuria, bajo los programas misioneros de las distintas órdenes religiosas establecidas en tierras americanas.³ Compuestas inicialmente en lenguas nativas como el resto de los autos sacramentales que fueron diseñados por los sacerdotes franciscanos, dominicos y agustinos que aprenden el náhuatl, el mixteco y el otomí, tales piezas ocupan un lugar prominente en la historia mundial del arte escénico, ya que cronológicamente se hallan colocadas al mismo nivel que las numerosas obras dramáticas firmadas por los comediógrafos españoles prelopistas. Ciertamente, aún llega a parecer insólito catalogar a algunos frailes novohispanos que hasta hace poco tiempo se habían singularizado sólo como cronistas e historiadores, dentro de las nóminas de los poetas y dramaturgos nacidos o a vecindados por ese entonces en nuestro territorio.⁴

² José de Lorenzo, *et al.*, *Diccionario marítimo español*. Establecimiento tipográfico de T. Fontanet, Madrid, 1864, pp. 333-334.

³ Rey Edward Ballinger, *Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España*. UNAM, México, 1951, p. 254 [Apéndice].

⁴ Los nombres de los frailes Pedro de Gante, Bernardino de Sahagún, Toribio de Benavente (Motolinía), Bartolomé de las Casas, Andrés de Olmos, Juan Bautista, Luis de Fuentes y Guzmán, Julián Garcés, Juan Adriano y Martín de Acevedo —entre otros muchos religiosos no-

Según han mostrado algunos autores, la loa sacramental también fue perfeñada en lenguas indígenas, a la manera de los laudes que se cantaban en latín durante la Edad Media, dentro del oficio litúrgico rezado después de maitines, primera hora canónica celebrada en la madrugada.⁵

Con tales antecedentes, las loas mexicanas quedan inscritas en forma paralela tanto en la tradición festiva y ritual de los *areitos* o *mitotes* precolombinos, como en la vertiente evangelizadora y solemne del teatro misionero peninsular.

Aún en fecha bastante tardía, los ejemplos locales de este socorrido género teatral presentaron el curioso sincretismo lúdico y religioso logrado entre ambas culturas a lo largo del periodo colonial, desde la loa de corte monológico que reposa a veces pesadamente en el teatro de Fernán González de Eslava (1534-1599), hasta la loa de factura dialógica que hormiguea con verdadero dinamismo en la producción dramática de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Al desarrollar sobre un escenario la expresión alegórica, el dramaturgo novohispano exige de algún modo un elevado esfuerzo de interpretación alegórica por parte del público local, compuesto en forma dispareja por un dilatado número de espectadores aborígenes y una minoritaria audiencia de circunstantes europeos. La explícita labor alegorizadora de los comediógrafos religiosos y laicos que preparan estos espectáculos para los primeros escenarios, tablados, corrales y casas de comedias instalados en las principales ciudades del Nuevo Mundo, remite directamente a una pertinaz invitación a que la concurrencia intente descifrar los argumentos manejados en la esfera del poder por los representantes de la Iglesia y del Estado. Mediante la intención edificante que palpita en las comedias y representaciones escenificadas en México antes de la prohibición emitida contra ellas durante el ejercicio del arzobispo fray Juan de Zumárraga —aproximadamente por el año de 1547—,⁶ la colectividad a quien están destinadas esas piezas dramáticas también se ve precisada a llevar a cabo una serie de interpretaciones simbólicas de cada uno de los asuntos propuestos.

Lógicamente, tales explicaciones a veces dejan de concordar de mane-

vohispanos—, figuran de manera cada vez más insistente en las páginas de la historia de nuestro teatro colonial, según expresamos en un trabajo actualmente en preparación titulado *Diccionario bio-bibliográfico de poetas y dramaturgos de la Nueva España. Primer Siglo (1521-1621)*, que en fecha próxima será publicado por la UNAM.

⁵ Cf. Gustavo Correa y Calvin Cannon, *La Loa en Guatemala: contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*. Middle American Research Institute, New Orleans, 1958, pp. 11-14 (Tulane University).

⁶ Armando de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos XVI al XVIII)*. B. Costa-Amic Editor, México, 1959, pp. 123-130 (col. La Máscara, 1).

ra integral con las preocupaciones iconológicas e iconográficas de los creadores de aquellos discursos encomiásticos, cuya trascendencia quizá radica en ese ambiguo intento elogioso o contestatario de expresarse alegóricamente ante los hombres que dirigen el inflexible tinglado de la ideología dominante.

A este respecto, Louise Fothergill-Payne estudia la trayectoria seguida por el teatro religioso español de los Siglos de Oro, consciente de la ventajosa postura que alcanza la expresión alegórica sobre la expresión realista. Según el concepto de esta autora, el alegorismo tiene sobre el realismo la enorme ventaja de que deja al espectador en libertad para otorgar al texto y a la representación el significado que mejor le acomoda.⁷ El arte de idear imágenes simbólicas o emblemáticas alcanza naturalmente, desde época temprana, a una parte considerable de los artistas asentados en las inmediaciones de la ciudad de México, durante el paso del *Quinientos* al *Seiscientos*.

Por diversas razones, los poetas y dramaturgos de estas latitudes también parecen hallarse dispuestos a defender una de las dos líneas de batalla que conforman la vieja polémica sostenida entre el platonismo y el aristotelismo.

Mientras que, por un lado, algunos creadores locales confían aún en la idealista ubicuidad de las personificaciones alegóricas convocadas en un escenario teatral, por el otro, varios de ellos deciden romper esa utopía corporizando de una manera más concreta las figuras didácticas, con el objeto de que los hombres se sientan más animados a amarlas y desearlas en forma todavía más ferviente.⁸

En su imprescindible estudio sobre los "*Icones symbolicae*", Ernst H. Gombrich alude a la existencia de una zona crepuscular entre lo literal y lo metafórico que el lenguaje suele ocupar con bastante frecuencia. Por medio de tal planteamiento, este autor llega a la conclusión de que a menudo queda abierto el camino para que el mundo de las ideas se pueble en un plano hasta cierto punto concreto de una serie de abstracciones personificadas tales como la Victoria, la Fortuna y la Justicia.⁹ Igualmente, el propio Gombrich pone de relieve la supuesta perfección con que el mensaje intelectual de un artista obtiene el vehículo icónico más adecuado para quedar traducido a una forma visual.¹⁰

⁷ Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Tamesis Books, London, 1977, pp. 209-211 (col. Tamesis. —Serie A.— Monografías, 66).

⁸ Véase Christophoro Giarda, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*. Milán, 1626 y 1628, *apud* Ernst H. Gombrich, *Imágenes Simbólicas* (trad. Remigio Gómez Díaz). Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 213 y ss.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 219-220.

Así, al hablar del conflicto, la intriga y la acción que se generan en una obra determinada, Gombrich señala cómo el artista logra expresar la oposición de conceptos precisamente a través de la personificación alegórica de cada idea propuesta.

Posteriormente, al considerar la necesidad de intelectualizar los atributos ante el deseo de racionalizar la mitología, el mismo autor arguye que a pesar de que estamos acostumbrados a trazar una “tajante distinción” entre las funciones de *expresión, representación y simbolización*, en ocasiones todos esos niveles de significación se confunden entre sí.¹¹

En las loas novohispanas, el empleo del patrón alegórico-simbólico está sujeto a la abigarrada confluencia de la tradición clásica, la interpretación cristiana de la realidad y el constante resurgimiento de los ritos indígenas que quisieron ser suprimidos por el conquistador español, al calor de la conquista espiritual.

La “Loa al Virrey” del *Coloquio primero* de Fernán González de Eslava se halla pronunciada por boca de una cordial personificación de Nueva España, quien por su parte “lleva en la mano un corazón”.¹²

Ya en las primeras quintillas octosilábicas de ese discurso monologado, la mujer hace acopio de algunas metáforas para que, a despecho de la escueta caracterización que de ella hace el escritor en la exigua acotación inicial de la obra, el espectador pueda visualizar mejor su imagen. Según sus propias palabras, ella es el “espejo” donde habría de quedar reflejado el incógnito gobernante, a quien hace entrega de un rojo corazón de utilería a nombre de los hombres y mujeres de “nuestra región”. El parlamento está bulbucido en primera persona, pero resulta evidente que fluctúa con cierta pesantez desde las reticencias del singular hasta la increpaciones del plural que, en igualdad de condiciones, ella adopta para expresar, representar y simbolizar la colectiva sujeción del pueblo mexicano al poderío hispánico:

Señor, yo soy Nueva España,
que mi alma en verse vuestra
en mar de gloria se baña.
Las mujeres y varones,
de toda nuestra región,
movidos con afición,
de todos sus corazones
os dan este corazón.¹³

¹¹ *Ibid.*, pp. 214-276.

¹² Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales* (ed. José Rojas Garcidueñas). Porrúa, México, 1958, vol. I, pp. 27-29.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

Tras hablar con tono intimista de “mi alma”, “mi fe”, “mi querer”, “mi paño” y “mi corazón”, la Nueva España comienza a resumir el argumento de la obra, echando mano del elogio para aplaudir los merecimientos del personaje innombrado a quien está dirigida la loa. La alegoría de esta provincia americana se ve a sí misma como un ser alado que no vacila en utilizar algunas imágenes atrevidas para delinear el afecto “firme” y “extraño” —supuestamente “sin mezcla de engaño”— que la unía con aquel alto representante del sistema monárquico-señorial de los Austrias. El origen de la rareza de ese apego a la corona radica, seguramente, en la silenciada parte indígena de aquella decorosa personificación, cuya prosapia española queda obligadamente privilegiada dentro de los cauces convencionales de la heráldica europea.

La alegorización del “Obraje divino” que le da título al coloquio —extraída del discurso laboral prodigado en el círculo textil del virreinato—, ayuda al autor a poner de manifiesto el monolítico programa ideológico que lo lleva a difundir ante un auditorio amordazado las lecciones morales, teológicas, litúrgicas y artísticas del catolicismo postridentino, a la postre tan cargado de rebuscamientos manieristas y barrocos.

Ciertamente, resulta muy significativo observar cómo la imagen de la divinidad queda transformada dentro de este contexto en la figura del artesano mayor que mueve la gran fábrica del universo. Quizá podría parecer un poco raro que González de Eslava no demuestre mayor interés por desarrollar más ampliamente esas asociaciones poéticas surgidas de la menestrería local. No obstante, si consideramos que Dios es el maestro pañero que teje un paño “admirable” y “angelical” y que ocupa el puesto más elevado en el monopolio del cielo —fiel modelo de las rígidas jerarquías terrenas del modelo estamental español—, resulta explicable que el dramaturgo apenas haga alusión a los cardadores que constituyen el numeroso grupo de aprendices encargados de fabricar la ropa menuda, cuya elaboración estaba dispuesta sobre una despreciable mezcla de estopa y lana.

A primera vista, puede parecer que Eslava abusa de la terminología técnica empleada como vehículo para transmitir su mensaje edificante, codificando a lo divino el lenguaje usado dentro del ambiente artesanal de los pañeros o sederos novohispanos.

Constituidos como gremio durante el gobierno del virrey don Luis de Velasco, padre, estos artesanos obtuvieron la primera confirmación de sus respectivas ordenanzas precisamente el día 24 de noviembre de 1557, ya unidos por la devoción que los había llevado a organizar la Cofradía del Espíritu Santo.¹⁴

¹⁴ Manuel Fernández de Velasco, *El artesano en la Nueva España en el siglo XVI*, Tex-

El estudio de los registros que aún se conservan sobre el artesanado colonial de la Nueva España, permite deducir que el primero de los *Coloquios espirituales y sacramentales* está a todas luces colocado fuera de lugar. La redacción de la pieza probablemente se motivó a causa de la ratificación otorgada al reglamento de los trabajadores de la seda, cuyos protocolos aparecen documentados en la ciudad de México con fecha del 12 de octubre de 1584 y con la firma de don Pedro Moya de Contreras, personaje que resulta un candidato idóneo para resolver el enigma de la incógnita personalidad a quien se halla dedicada esta loa.¹⁵

Los comentarios que aporta Anthony M. Pasquariello sobre las loas¹⁶ que González de Eslava compuso para prologar sus obras, resultan en cierta medida adecuados para distinguir las principales características que alcanza este género dramático en el último tercio del siglo XVI, cuando los escritores americanos comienzan a imitar con mayor fuerza a los modelos europeos.

En su opinión, las loas producidas en el Nuevo Mundo merecen especial atención, ya que la larga historia de este género ofrece una evidencia directa de cómo los artistas locales imitan fielmente las formas europeas durante los dos primeros siglos de vida colonial.

Atento a la trayectoria que sigue la loa desde el más temprano ejemplo de esta breve modalidad teatral, Pasquariello especifica cómo la naturaleza laudatoria sugerida por la nomenclatura es un descubrimiento hasta cierto punto reciente:

Hasta 1581, como mínimo, la *loa* permaneció en la exclusiva propiedad del drama religioso. . . Las *loas* compuestas por el mexicano Fernán González de Eslava para ocho de sus coloquios, por consiguiente, están fechadas casi contemporáneamente con las primeras loas encomiásticas publicadas en España.¹⁷

La uniformidad que aún presenta la loa en Eslava, comprueba que las nuevas formas teatrales fueron introducidas oportunamente en América, al parejo que en la metrópoli.¹⁸

Si adoptamos la clasificación establecida por Emilio Cotarelo y Mori, los nueve prólogos monológicos firmados por Eslava pueden quedar dividi-

tuche Dondé, México, 1963, pp. 110-112 [tesis UNAM].

¹⁵ Cf. Jaime Castañeda Iturbide, *Gobernantes de la Nueva España (1535-1696)*. Departamento del Distrito Federal, México, 1985, vol. I, p. 40.

¹⁶ Anthony M. Pasquariello, "The Evolution of the Loa in Spanish America". *Latin American Theatre Review*, 3, 2 (1970), pp. 5-19.

¹⁷ Versión libre del artículo original publicado en inglés (*ibid.*, p. 5).

¹⁸ *Idem.*

dos en la forma siguiente: cinco loas festivas en elogio a virreyes (Coloquios I, V, VI, XIII y XV); dos loas sacramentales (Coloquios VIII y IX); y, finalmente, dos argumentos recitativos, uno cerrado bajo la alegoría de la Viña y otro abierto que no exige ninguna personificación simbólica (Coloquios XI y XIV, respectivamente).

El *Desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia Mexicana* de Juan Pérez Ramírez, escenificado también en 1584, es realmente una larga loa diseñada para homenajear a don Pedro Moya de Contreras, ya con su triple investidura de inquisidor mayor, arzobispo y virrey de México.¹⁹

Al hacer hincapié en la evolución que sufre este juguete escénico en el paso del siglo XVII al XVIII, el propio Pasquariello explica que, ya al filo de esta última centuria, las loas de Hispanoamérica contienen ciertas referencias a los problemas políticos internos, y, sobre todo, a las actitudes rebeldes generadas en los núcleos criollos e indígenas en la población.²⁰

En efecto, estas justificables expresiones, representaciones y simbolizaciones de carácter “contestatorio” y “sedicioso” —según yo he podido observar a través del análisis de varias loas diseñadas a lo largo del siglo XVII—, no surgen de improviso a fines del periodo colonial. Es cierto que las loas producidas en el *Quinientos* constituyen un bloque hasta cierto punto homogéneo que defiende a pie juntillas el régimen establecido, apoyándose en una serie de personajes simbólicos o alegóricos que de entrada se dedican a elogiar, con una verborrea pedante y académica,²¹ a determinadas entidades civiles o religiosas tales como el virrey en turno o el Sacramento de la Eucaristía; pero también es verdad que, ya en esos primitivos discursos monologados, encontramos la inquietante presencia de las mismas personificaciones alegóricas que más tarde habrían de convertirse en los instrumentos dialécticos de la disidencia y la oposición surgidos en el *Seiscientos*, dentro de las rebuscadas aristas barrocas que prodigan los *injertos* poético-musicales precursores de los primeros espectáculos operísticos en las Indias.

La lista de loas elaboradas en México después de la publicación de los coloquios de Eslava en 1610, no es muy extensa, pero sí encierra algunos ejemplos reveladores sobre la forma como los dramaturgos novohispanos se dieron a la tarea de loar a sus aliados y vituperar a sus antagonistas.

El *Auto del triunfo de la Virgen y Gozo Mexicano* —incluido por el bachiller Francisco Bramón en el libro tercero de su novela *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (México, 1620)—, es sin duda una loa ma-

¹⁹ Juan Pérez Ramírez, *Desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia Mexicana* (ed. José Rojas Garcidueñas). UNAM, México, 1956, pp. 97-126 (BAE, 25).

²⁰ Anthony M. Pasquariello, *op. cit.*, pp. 5-6.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

riana, cuyo prólogo personificado guarda además las funciones de ella. Desde los primeros trazos de la obra, Bramón echa mano de los motivos iconográficos que el Barroco resucita a través del alegorismo emblemático. Mediante este recurso, el artista logra idealizar el conformismo criollo que a él mismo lo domina, bajo la atmósfera represiva impuesta por España a las colonias americanas.

Oculto tras el seudónimo de Anfriso —uno de los pastores que aparecen en ese relato de corte bucólico—, el dramaturgo logra explayarse a veces con cierta libertad, aunque sólo sea para confirmar su filiación devota por María.

Según puede verse en la acotación con la cual esa pieza queda abierta, el autor cuenta cómo el Prólogo —caracterizado con el usual decoro que era común en ese tipo de representaciones—, salió a escena “ricamente aderezado”. Bajo el papel de nuevo *alter ego* del escritor, Prólogo no vacila en adoptar de un modo precipitado una postura cuasi paródica a la que adopta el ángel de la Anunciación ante la Virgen María. Él es, entre otras cosas, el encargado de anunciar el tema mariano de la obra a los “sencillos” pastores que asisten a la representación de aquel espectáculo. Bajo la apariencia del niño “balbuciente” sugerido por boca de Jeremías, esta figura alegórica finge ser un portavoz hasta cierto punto imberbe del dogma de la Purísima Concepción de la Virgen María, llegado a América precisamente a principios de aquella centuria.

Por este motivo, no puedo negar que todavía al final de su participación, este personaje queda plenamente individualizado como un párvulo que en forma voluntaria desea permanecer estacionado en los rudimentos de la enseñanza elemental, sin haber abandonado en ningún instante el pórtico de ese rebuscado edificio barroco que Bramón fabrica en el interior de una construcción novelesca aún más ambiciosa:

Si respondo que soy niño,
en el caudal pobre y tierno,
a que no pase me obliga
de la A primer rudimento.

En ella quiero quedarme
por sus profundos secretos,
que levantando las fuerzas
elevan el pensamiento.²²

²² Francisco Bramón, *Auto del triunfo de la Virgen y Gozo Mexicano* (ed. Agustín Yáñez). Imprenta Universitaria, México, 1945, p. 8 (Textos de Literatura Mexicana, 1).

La decisiva influencia que ejerce la literatura emblemática, queda sin duda reflejada en esta pieza con la dinámica intervención de ese extraño *injerito* alegórico-simbólico que repentinamente aparece en el foro, plantea un enigma, agudiza la intriga y ofrece una rápida solución al problema presentado, guardando siempre un acuerdo tácito con los postulados teológicos y artísticos puestos en práctica por la Iglesia postridentina. Los elementos sensoriales utilizados por Bramón dentro del respectivo proceso de creación artística, imponen desde luego la constante búsqueda de nuevas maneras de expresión propia de la cultura barroca. Así, el *Auto del triunfo de la Virgen y Gozo Mexicano* presenta una serie de personajes caracterizados que podrían dividirse en tres grupos: las abstracciones que deambulan por el escenario como seres perfectamente personificados (Prólogo, Pecado, Tiempo y Reino Mexicano); los personajes bíblicos que ocupan un plano simbólico (la Virgen María, San José, Caín y Jeremías); y, asimismo, las criaturas mixtas que viviendo en un doble registro concreto-abstracto, caen a menudo en las dos situaciones anteriores (Ciudadano 1º, Ciudadano 2º, Danzantes Indios, Músicos, Acompañamiento y, principalmente, Edón, el imprescindible gracioso).

La estructura del auto distingue cuatro partes integradas entre sí: el prólogo, las asechanzas del pecado, la apoteosis de la Virgen María y la danza, mitote o mojiganga final. En opinión de Agustín Yáñez, el prólogo es una loa de forma primitiva, unipersonal, y la tercera parte consta de dos momentos: por un lado, el diálogo sostenido por el Reino Mexicano y el Tiempo que precede a la apoteosis de la Inmaculada Concepción, y, por el otro, el parlamento de los dos ciudadanos, a cuya actuación sigue una típica danza mexicana —el *netotiliztle, mitote* o *tocotín*—, especie de mojiganga o fin de fiesta con que concluye la representación.²³

En 1635, el poeta mexicano Pedro de Marmolejo publicó la *Loa sacramental de las calles de México*, cuyos 57 cuartetos fueron editados fragmentariamente en fecha reciente.²⁴ Aunque esta pieza no figura como pórtico de ninguna obra dramática mayor, resulta atinado señalar que en su trazo aparecen algunos rasgos de teatralidad manifiesta. La figura de la divinidad —“el gran Dios de las Batallas”—, sale a luchar, por ejemplo, al amplio escenario teatralizado de la ciudad de México. Convertido en un humilde galán “prendado”, “cautivo” y “rendido de amores”, recorre las calles de esta urbe para celebrar su matrimonio con el alma de la Iglesia Mexicana,

²³ Cf. Agustín Yáñez, prólogo a Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*. UNAM, México, 1944, pp. XV-XVIII (BEU, 45).

²⁴ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas Novohispanos. Segundo Siglo (1621-1721)*. UNAM, México, 1944, P. 1ª, vol. II, pp. 37-39 (BEU, 43).

la cual aparece descrita a su vez como una mujer morena “sacrosanta”, y “graciosa”:

El Monarca esclarecido
a cuyas gloriosas plantas
se postran a su grandeza
las Angélicas escuadras . . .
De una graciosa morena
prendado y cautivo, baja
para celebrar las bodas
en su Iglesia sacrosanta.²⁵

Al deambular desde la calle de Donceles hasta la plaza del Portal Nuevo (¿el Zócalo?), Dios actúa como un “Monarca esclarecido”, fiel modelo y espejo de los reyes españoles de las sucesivas casas reinantes de Austria y de Borbón.

El “Mexicano bullicio” que sale a aclamar su paso por calles y plazas, ofrece un marco idóneo para elevar al cielo las alabanzas dirigidas a Cristo, visto como el vellón de oro de los argonautas griegos:

Si de las culpas que os siguen
el temor os acobarda,
en la calle de San Juan
veréis que el mismo os señala
con la verdad de su dedo
el vellocino sin mancha,
que vino al mundo a quitar
de errores, de culpas tantas . . .²⁶

El discurso monológico de la loa primitiva que fue usado para desarrollar una amplia propaganda religiosa en América, también se empleó profusamente en la Nueva España para loar la piedad eucarística y los atributos materiales de los gobernantes peninsulares y de sus respectivas esposas.

Casi a mediados del siglo XVII, el criollo Juan Ortiz de Torres —seglar del hábito exterior de San Francisco—, editó en 1645 dos composiciones laudatorias, con las cuales también intenta sumarse desde el Nuevo Mundo a los júbilos y duelos de la corona española.

La *Alabanza de las insignes Isabeles de España*, escrita también en

²⁵ *Ibid.*, pp. 37-38.

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

verso, ofrece todavía el modelo monologado a que ya hemos hecho alusión. Según queda expresado en las acotaciones iniciales de esta pieza, el autor la había redactado siguiendo precisamente el monólogo que una dama representó en una fiesta del Santísimo Sacramento.

El maestro Alfonso Méndez Plancarte —quien exhumó estas joyas bibliográficas—, resume el argumento de esta composición, cuyo propósito fundamental era exaltar la religiosidad de las seis reinas españolas que hasta ese momento habían llevado el nombre incluido en el título de la loa, desde antes de Isabel la Católica hasta Isabel de Borbón.²⁷

Por otra parte, Ortiz de Torres compuso igualmente la *Trágica lamentación por la muerte del príncipe Baltasar Carlos*, obra en la que ya aparece prefigurada la loa de carácter dialógico que pronto habría de singularizar al teatro de Sor Juana.

Publicada en 1645, como apuntamos arriba, la pieza brinda la “original fantasía”²⁸ del espectacular viaje trasatlántico que, desde España hasta las inmediaciones del bosque de Chapultepec, efectúan las personificaciones alegóricas del río Ebro y de la ciudad de Zaragoza.

Al dramatizar ese recorrido cuasi surrealista practicado por ambas figuras sobre “conchas de Nereidas y Delfines”, para arribar a la Nueva España, el autor cede su puesto como narrador para dejar que esos dos personajes expresen sus horrores y lamentos por la súbita desaparición del único heredero que tenía por entonces el rey Felipe IV:

—“Oh Muerte, si posible fuera el brío
emplazarte a batalla y desafío,
sin que temiera el verte cara a cara
la causa de este horror te preguntara:
¿Qué te hizo la rosa, que nacía
tierno-pimpollo al despertar el día,
que antes de abrir las purpurantes hojas
su olor esparces, su candor arrojas?”.

De aquesta suerte, en trinos lamentables,
por secretos del cielo inescrutables,
articulaba su lamento y pena
(como el cautivo al son de la cadena)
Zaragoza afligida. . .²⁹

²⁷ *Ibid.*, pp. 51-54.

²⁸ *Ibid.*, p. XLI.

²⁹ *Ibid.*, p. 48

La alegorización del cerro de Chapultepec —la “Casa del Placer” de los “Indianos Reyes”—, alcanza también a reflejar el orgullo criollo de las generaciones de poetas y dramaturgos contemporáneos de Sor Juana, educados según los cauces formales y conceptuales del Barroco:

—“¿A dónde vais?, les dice; el veros dudo,
(el Monte habla, hasta entonces mudo).
Decid, y no temáis Olmos y Hiedras,
que en tal dolor, podrán hablar las piedras;
si el funeral de Baltasar os llama,
presto su pompa escribirá la Fama.
También lloro yo, que -enternecido-
el cupil de mi frente se ha caído.”³⁰

Existen algunas referencias sobre la creación de una *Loa sacramental a la Poesía*, escrita hacia 1651 por don Jerónimo Becerra, ensayador mayor de la Casa de Moneda de México, y, probablemente, uno más de estos avezados aficionados a las obras de circunstancias.³¹

A partir del año de 1653, aparecen registradas varias loas anónimas producidas en la Nueva España, según la cronología preparada puntualmente por el maestro Francisco Monterde, en su *Bibliografía del teatro en México*.³²

En 1664, el joven dramaturgo Agustín de Salazar y Torres firmó el *Drama Virginal para la Universidad de México* y *Las transformaciones mexicanas*, pero lamentablemente no se conservan mayores noticias sobre estas dos producciones que sin duda también presentaban una factura teatral.

Sin embargo, al leer una de las loas que este comediógrafo diseñó a su regreso a España, tuve la sorpresa de encontrar a través de ella un nuevo eslabón de la cadena seguida por este género dramático: la pieza que sirvió de preámbulo a la puesta en escena de la comedia *Elegir al enemigo*. Compuesta en ocasión del tercer onomástico del príncipe Carlos —el futuro Carlos II *el Hechizado*—, la loa compartía con la pieza principal los mágicos atributos de un espectáculo poético-musical de corte operístico. En su parte medular, hallamos una escena en la que los principales personajes emblemáticos de la obra quedan reunidos en cuatro grupos.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ Cf. Alfonso Méndez Plancarte, prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*. FCE, México, 1955, vol. III, *Autos y Loas*, p. XI (Biblioteca Americana).

³² Véase Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1933, pp. 24-28 (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 28).

Por varios motivos, conviene advertir que al imponer este orden simbólico, el autor se deja llevar por las convenciones de varios tratadistas que en su época eran considerados como las máximas autoridades dentro del campo de la literatura de emblemas.

Según la acotación respectiva, las 16 personificaciones alegóricas convocadas por el Día, la Edad y la Alegría para exaltar con bailes y poesías al homenajeado, son, justamente, las 4 Horas del Día, los 4 Tiempos, los 4 Elementos y, naturalmente, los 4 Continentes que por entonces se conocían.

Todas estas gentes, unidas por la emoción y el sentimiento que aquel suceso provoca dentro de esa comunidad, cubren con rapidez la siguiente distribución:

Cantan y danzan, quedando divididos en el último lazo en cuatro partes, de forma que queden juntos la Tierra, Aurora, Primavera y Europa; el Cenit, Estío, Fuego y África; la Tarde, Otoño, Aire y Asia; la Noche, Invierno, Agua y América.³³

La sorpresa que podrá producir en el espectador la simple idea de asociar a la Noche con América, es bastante legítima si pensamos que la imagen utópica del Nuevo Mundo siempre debió quedar engastada en la de una selva plena de vida, calor, ruido y movimiento.

Un poco más adelante, la loa expresa por medio de la Música el placer que produce en todo el orbe español la manera como quedan organizadas estas lujosas y deslumbrantes cuadrillas, en cuyas acciones plasma el dramaturgo hispano-mexicano todos los conocimientos artísticos que posee:

MÚSICA

Ya, glorioso Carlos,
a tu edad felice,
se postran las horas,
los Tiempos se rinden;
y aun es leve alfombra
a tu tierna planta,
África y Europa,
América y Asia;
porque tu dominio
glorioso avasalla

³³ Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo en Cythara de Apolo; varias poesías divinas y humanas* (ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel). Antonio González de Reyes, Madrid, 1694, vol. I, pp. 1-50.

la Tierra y el Fuego,
el Aire y el Agua.³⁴

La participación de América en esta loa polifónica no es, desde luego, puramente decorativa. Al simbolizar los enigmas que todavía mantenían ocultas las Indias, esta extraña personificación tampoco se limita a cantar o danzar, uniéndole sus gestos a las muecas de sus compañeras Asia, África y Europa. En contra de lo que pudiera imaginar un ciudadano madrileño demasiado apegado a sus timbres y blasones, América también desea imponer ante el Día y la Alegría su presencia perfectamente individualizada —junto con la de Asia—, aunque sólo sea para ponderar los trabajos evangelizadores de los españoles que dirigen la conquista espiritual de sus dilatados territorios:

ASIA

Y el Asia también lo diga,
que respetando sus armas,
a adoración verdadera
trocó sacrílegas aras.

AMÉRICA

Y la América también,
que en religión propagada,
trocó a reverentes cultos
adoraciones profanas.³⁵

El *Diario curioso y exacto* de Juan Antonio de Rivera, describe la forma alternada en que se llevaban a cabo en la capital novohispana las representaciones más o menos constantes de loas divinas o profanas.

Al revisar los registros correspondientes al 1º de junio de 1679, encontramos un breve apunte sobre la loa que ese día se escenificó en el altar de los cereros para celebrar las festividades de la procesión de Corpus Christi.³⁶

Junto a esta referencia, el diarista recalca que por la tarde de aquel mismo día se verificó la representación de otra loa sacramental, aderezada con los mismos propósitos.

La composición en verso titulada *Máscara del Imperio Mexicano* —citada por Octavio Paz³⁷ como una muestra curiosa de la producción del ca-

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. LXX.

³⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. FCE, México, 1982, pp. 82, 327, 407, 408 y 451 (Lengua y Estudios Literarios).

pitán Alonso Ramírez de Vargas—, no es una pieza dramática como pudiera inducirse por su título, pero sí resulta muy significativa en el terreno dramático por la referencia que allí se hace de algunos instrumentos musicales indígenas, y, sobre todo, del *tocotín*, la imprescindible danza indígena que había sido introducida en la escena novohispana por el bachiller Francisco Bramón.

Según expresa el propio Ramírez de Vargas, los “tocotines” eran bailados con destreza y admiración por los “saltantes matachines” que vivían en las ciudades circunvecinas a la capital del virreinato.

El auto de *El Divino Narciso*, como es bien sabido, presenta una de las loas de Sor Juana Inés de la Cruz que la crítica ha elogiado con mayor entusiasmo.

En opinión de Anthony M. Pasquariello, la monja criolla compuso loas seculares y sagradas con igual placer, a semejanza de los dramaturgos que la precedieron, aunque las profanas son de hecho más numerosas.³⁸

Entre las cuatro loas divinas que Sor Juana pergeña con afán didáctico todavía con el fin de disuadir de las prácticas paganas a las masas indígenas, la loa para el auto referido ocupa en este trabajo un sitio privilegiado, ya que a través de esa pieza podremos comenzar a plantear nuestras conclusiones sobre la evolución de este género teatral en la Nueva España.

No quiero detenerme en los parlamentos pronunciados por el Celo y la Religión Cristiana, esas dos alegorizaciones que la propia autora del juguete escénico parece minimizar sospechosamente, a pesar de que desde el punto de vista ideológico representan el orden establecido a raíz de la colonización española en el Nuevo Mundo.

Ciertamente, resulta muy significativo que mientras Sor Juana dedica una larga acotación para describir con lujo de detalles las características físicas y anímicas de los dos antagonistas americanos de esa pareja europea, esta última apenas logra quedar visualizada por medio de sus propias intervenciones en el diálogo sostenido en escena.

Así, el Occidente es un “Indio galán”, coronado a la usanza azteca, y la América —colocada a su lado—, aparece como una “India bizarra”, vestida con sus “mantas” y “cupiles”, a la manera de los danzantes que bailan el *tocotín*.³⁹

Con apenas 2.000 habitantes, la ciudad de México donde se asienta la corte virreinal, se hace presente en la villa de Madrid, sede de la corte metropolitana, por medio de esta pieza “pasada por agua” como las comedias

³⁸ Anthony M. Pasquariello, *op. cit.*, p. 6.

³⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, ed. cit., vol. III, p. 3.

de Lope y Calderón, a instancias de la propia virreina doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, marquesa de la Laguna y condesa de Paredes.

El combate verbal y defensivo que sobreviene entre ambas potencias no se hace esperar, generalizándose sobre el escenario palaciego donde se representó la loa por primera vez, suceso ocurrido según ciertas conjeturas en la fiesta del Corpus que se celebró el día 9 de junio de 1689. A los ojos de América, la Religión Cristiana y su consorte el Cielo eran dos locos que no entendían ninguna razón, al turbar impunemente el sosiego en que ella vive. Según el desafiante punto de vista de esta figura simbólica que representa al Nuevo Mundo con toda dignidad, España es en realidad una de esas “advenedizas Naciones” que con osadía se atreven a interrumpir la existencia de los pueblos más pacíficos.

Las ideas anticolonialistas de Sor Juana tampoco tardan demasiado, sino que por el contrario surgen en el momento preciso, cuando aquella “India bizarra” no vacila al identificar a los conquistadores españoles con los monstruos que ellos mismos traían dibujados en sus libros de ficción:

AMÉRICA

¿Qué rayos el Cielo vibra
contra mí? ¿Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?
¿Qué Centauros monstruosos
contra mis gentes militan?⁴⁰

La energía aleatoria con la cual el Occidente defiende su integridad es, igualmente, una réplica a la autoridad monárquico-señorial de los últimos Austrias:

OCCIDENTE

Yo ya dije que me obliga
a rendirme a tí la fuerza;
y en esto, claro se explica
que no hay fuerza ni violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las semillas!⁴¹

La “impropiedad” de escribir en México una loa sacramental con un elevado tono de crítica e impugnación, convierte a Sor Juana Inés de la Cruz en uno de los primeros autores que alcanzan una expresión más genuina y directa de la falsedad imperante en una monarquía decadente que casi se encuentra en la bancarrota, donde el poder, la nobleza, el honor y la virtud son ya solamente palabras vacías que supeditan la convicción sincera a la pretensión retórica.⁴²

En una anónima *Mojiganga de las loas* representada en fecha tardía, la presencia alegórica y metateatral de Doña Loa ayuda a aligerar con las bengalas de la farsa la pesada carga que, con el paso del tiempo, los poetas y dramaturgos depositaron sobre las espaldas de aquella respetable y alegre matrona

DOÑA LOA: No hay pesar que no me hagan:
 me bailan, me zarandean,
 me anegan, me descalabran.
 Compañía hay de la lengua
 con una loa, que encaja
 a cuantos lugares llega
 con mudar una palabra.⁴³

Aún entera y animosa a pesar de tantos ajetreos, la loa puede seguir dando la batalla hasta los días en que el elogio y el vituperio ya no tengan nada qué decir.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² Anthony M. Pasquariello, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴³ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Bailly-Bailliere, Madrid, 1911, vol. I, p. LIII.