

JOSÉ PASCUAL BUXÓ. *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. Edición, estudio introductorio y notas de... México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

CUANDO HABLAMOS de literatura novohispana debemos recordar que los textos impresos de esa época que han llegado hasta nosotros no son sino un indicio de una vida literaria mucho más vasta. El conocimiento y reconstrucción de ese bullicio literario que subyace a la eminencia de unas cuantas obras tal vez sea la manera más adecuada de lograr un acercamiento verídico a lo que fueron las letras en la Nueva España. La búsqueda de ese conocimiento implica, fundamentalmente, la recuperación y el estudio de aquellos textos que funcionan no como excepción, sino como regla; es decir, esa gran cantidad de textos que, olvidados, han subsistido como manuscritos y cuya importancia radica en el hecho de que son un ejemplo de la cotidianidad literaria y estética del México colonial.

Dentro de este grupo de textos y este esfuerzo de recuperación podemos ubicar las *Dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento* editadas por José Pascual Buxó en el marco de la serie "Fuentes para el estudio de la literatura novohispana". El libro nos ofrece, además de un estudio introductorio en el que se revisan concienzudamente los datos disponibles del autor y las características principales de las loas, una edición crítica de dos textos teatrales junto con la correspondiente reproducción facsimilar del manuscrito original. Tenemos entonces, en este caso, varios factores que pueden ayudar a la labor reconstructiva: primero, el estudio de Buxó que contextualiza literaria e históricamente los textos; en segundo lugar, la reproducción facsimilar que nos sirve para aclarar cualquier duda so-

bre la edición crítica y nos acerca al documento original; y por último, el carácter teatral de los propios textos. La literatura dramática, al estar condicionada por el espacio, nos dice algo más sobre su entorno histórico, social y literario si emprendemos una lectura no sólo del texto dramático sino también del texto espectacular o escénico que toda obra de teatro implica.

El rescate de un autor novohispano es parte del entorno recuperable que generan estos textos. El desconocido dramaturgo al que ahora nos acercamos produjo además textos de oratoria sagrada que, a pesar de haber sido impresos en México o en Madrid, tuvieron el mismo destino de olvido que sus piezas teatrales. Las noticias que tenemos sobre fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, anotadas por Buxó en su estudio introductorio a partir de la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* de Beristáin de Souza, provienen de las portadas de sus tres obras impresas: *Lamentación jurídica que en la Provincia de S. Alberto de Carmelitas Descalzos de la Nueva España hace al Capítulo general de su Orden* (Madrid), *La religión del Carmen es la primogénita hija de mexorada suerte: Sermón panegírico de Nuestra Señora del Carmen* (México 1755), y *El Común Bienhechor para todos es el Señor de los Desconsolados, sermón panegírico* (México 1755). fray Lorenzo, andaluz, “Carmelita Descalzo, Lector de Filosofía y de Teología, Prior del Convento de Oaxaca y Procurador de la Provincia de México en Madrid” (7), gustaba de la lectura y composición de poesía lírica y dramática, por lo que se ocupó de recopilar, en un tomo autógrafo que es origen de los textos que ahora reseñamos, poesía propia y ajena en latín y en español. Este volumen manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y lleva el título de: *Poesías latinas y castellanas de diferentes autores y especialmente del Pe. F. Lorenzo del Ssmo. Sacramento* contiene además de poesía lírica, seis loas de nuestro autor escritas y representadas hacia mediados del siglo XVIII en Izúcar de Matamoros, Atlixco y Tehuacán, localidades periféricas del estado de Puebla. De estas seis loas el editor recoge *El encantador divino* y *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*, piezas que ejemplifican dos vertientes de la producción dramática de fray Lorenzo: la religiosa y la mitológica.

Como la gran mayoría del teatro breve compuesto en la Nueva España, estas dos loas de fray Lorenzo fueron compuestas para la celebración de eventos específicos importantes, en este caso las carnestolendas de 1755 y el recibimiento del nuevo alcalde mayor de Atlixco el 27 de marzo de 1758. Sus características literarias están, pues, determinadas en gran medida por estos acontecimientos históricos que motivaron su producción.

En el caso de *El Encantador divino* debemos de tener en cuenta algunas otras determinantes para su producción. Parece ser una de estas loas que, insertas dentro de una festividad religiosa, tenían autonomía como piezas teatrales, es decir, que no formaban parte de una obra mayor a la manera de los entremeses y las mojigangas, sino que se representaban como único acto teatral. Es, además, una pieza de teatro religioso que pertenece como un producto tardío al conjunto de obras catequizadoras novohispanas que se escriben y representan desde el inicio de la colonización. Se percibe en ella esa importancia de la música y el baile que a su carácter de loa sumaba el gusto indígena por los mitotes en el teatro con fines catequísticos. La composición y representación de una obra de este género en 1755 es un indicio más de la persistencia de este género de teatro y de la constante preocupación española por la existencia de rituales paganos en el siglo XVIII.

La loa *El Encantador divino* está dedicada al señor de los desconsolados, imagen de Cristo venerada en el convento de Tehuacán ante la cual inferimos, por las didascalias implícitas en el texto, se representó la obra. A la manera de los sermones, la pieza teatral presenta un “tema pretexto” que consiste en el versículo sexto del Salmo 57: “*Non exaudiet vocem incantantium et venefici incantantis sapientes*”. No debe extrañarnos esta construcción en un autor como fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, versado en oratoria sagrada como lo demuestran sus obras impresas, una de las cuales es justamente un sermón panegírico compuesto para la misma imagen que esta loa. Alrededor de estos dos motivos, la veneración de la imagen y el salmo que trata el tema de los paganos sordos al mensaje divino, se desarrollará la trama que consiste en la intercesión de

san Miguel y san Gabriel para lograr la conversión de cinco reyes indígenas y la Malinche al catolicismo.

En su estudio introductorio, José Pascual Buxó asevera que esta loa “nos recuerda, como en una síntesis apretada, el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, pieza atribuíble al jesuita Cristóbal Gutiérrez de Luna, quien la incluyó en un manuscrito fechado en 1619”, y que es posible que nuestro autor conociera aquel coloquio escrito más de un siglo antes. Las semejanzas entre esta loa y aquel *Coloquio*¹, son en efecto notables. Sin embargo, ante la imposibilidad de verificar la difusión que haya tenido ese *Coloquio*, me parece importante apuntar también que hacia mediados del siglo XVIII las figuras de esos reyes así como la de la Malinche se habrían convertido ya en un paradigma del paganismo convertido y tendrían un significado más simbólico que histórico; paradigma y simbolismo que nuestro autor recupera más allá de una fuente específica. Prueba de ello es la designación de los reyes en el *Coloquio* del siglo XVII por sus nombres propios (Xicoténcatl, Maxiscatzin, etcétera) y la forma en que la loa se refiere a ellos como Rey 1º, Rey 2º, etcétera. La comparación entre las dos obras no deja de ser, sin embargo, útil.

La composición de *El Encantador divino* se divide en dos grandes secuencias de acciones de las cuales el lector encontrará un excelente análisis temático y formal en el estudio de Buxó. San Miguel y san Gabriel aparecen en la primera secuencia ante un palacio “que oculta muchos engaños”. Sus parlamentos en tiradas de octosílabos desarrollan, bajo el pretexto de los atributos de san Miguel —cruz y balanza— una explicación del sentido alegórico del pasaje bíblico que narra la construcción del palacio del rey Salomón, al mismo tiempo que exponen las conveniencias de salir de ese “encanto” que es el paganismo. En la segunda secuencia de acción, en la que participan la Malinche, un Monarca y

¹ Este texto, también recuperado de un manuscrito, se encuentra en: *Tres piezas teatrales del virreinato*. José Rojas Garcidueñas y Juan José Arrom, eds. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

cuatro Reyes, se intercalan con baile y música los diálogos de estos cinco personajes, en los cuales se desarrolla un barroco juego de palabras con pares de opuestos: consuelo / desconsuelo y encantado / desencantado. El objetivo es festejar que aquella imagen del señor de los desconsolados ha venido a desencantarlos con un “encanto a lo divino”, estableciendo la misma concepción de Dios que *El mágico prodigioso* de Calderón: la de un encantador supremo capaz de enfrentarse con ventaja a los poderes demoníacos.

Por todas las características que hemos delineado rápidamente, *El Encantador divino* es un ejemplo representativo de un teatro religioso “doméstico” que sería frecuente en las celebraciones de la época.

Es también representativo de un teatro doméstico pero de tema y propósitos muy distintos la segunda loa editada: *Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado*. Se trata en este caso de una loa de carácter cortesano y mitológico representada antes de la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, la cual fue montada en Atlixco para la llegada de su nuevo alcalde mayor Juan José Carrero y Astete en marzo de 1758. Este tipo de loas que formaban parte de un espectáculo teatral que podía durar varias horas y cuyo número central era la comedia, tenían el propósito de halagar a las nuevas autoridades a su llegada a una comunidad. Además de otras loas novohispanas de este tipo, podemos recordar los textos compuestos para acompañar a los arcos triunfales, que, como las primeras, también gustaban de la utilización de personajes míticos para crear alegorías según las autoridades agasajadas en cada caso. Como ejemplos conocidos podemos citar el *Neptuno alegórico* de sor Juana o el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora, ambos discursos alegóricos y barrocos compuestos para acompañar dos arcos triunfales que festejarían la llegada de los marqueses de La Laguna el 24 de noviembre de 1680 a la ciudad de México.

La loa *Fuego de Dios es venido* se sitúa en esta tradición mítico-alegórica que utilizó el barroco novohispano para festejar la llegada de personalidades importantes. Sus personajes, Vulcano y Vesta, se ocupan respectivamente de hacer una alabanza de las virtudes políticas y morales de

Carrero y Astete. Las alabanzas giran en torno a dos motivos principales que forman el tema central de la loa. El primero es, a la usanza de estos juegos barrocos, el nombre y procedencia del agasajado, con cuyas posibilidades y variantes léxicas juegan los parlamentos de los dos personajes. El segundo motivo consiste en la construcción de un campo semántico en torno de la palabra fuego, para lo cual se utiliza la expresión admirativa “fuego de Dios”, el simbolismo de los personajes Vesta y Vulcano y el mito de Prometeo contado en breves líneas. La justificación de este segundo motivo la encontraremos si recordamos que Atlixco es tierra de volcanes, y que estas loas a menudo recuperaban también los elementos representativos del lugar que agasajaba.

La diferencia temática con la comedia a la que precedió, una de las más intrincadas comedias de enredos calderonianas, así como la utilización del mito prometeico, lleva a José Pascual Buxó a inferir que fue la zarzuela *La estatua de Prometeo y no Fuego de Dios en el querer bien* la obra que fray Lorenzo del Santísimo Sacramento deseaba que se representara para la llegada del nuevo alcalde mayor. El hecho de que la compleja zarzuela, también de Calderón, no se encontrara en el repertorio de las compañías teatrales poblanas habría motivado que la obra representada fuera *Fuego de Dios en el querer bien*, cuyo título proveía el pretexto perfecto para recuperar la alegoría prometeica y la referencia moral de la zarzuela. La motivación para recuperar esos elementos consistía en que por esos años el Valle de Atlixco se encontraba inmerso en revueltas internas, por lo que la loa debía exhortar a que fuera “ese nuevo Prometeo andaluz el llamado a restablecer la pacífica convivencia entre sus airados pobladores por medio de un ‘político gobierno’” (40). Esta especulación válida e interesante, puede llevarnos a nuevas interrogantes sobre el nivel y las posibilidades de desarrollo cultural que existían en las regiones rurales en la Nueva España.

Tras una edición crítica bastante cuidada de las dos loas se incluye una reproducción facsimilar del manuscrito que las contiene. El documento en letra bastante legible del siglo XVIII contiene algunas glosas y puede ser muy útil para aclarar dudas o vacilaciones en la edición crítica.

En este libro el lector encontrará dos excelentes ejemplos del teatro breve del siglo XVIII novohispano, precedidos de un estudio que contextualiza y hace más interesante su lectura y recuperación. Insisto, para finalizar, en que el rescate y el conocimiento de este tipo de textos que conforman un sustrato literario cotidiano es una de las formas más eficaces para lograr una reconstrucción verídica del panorama de las letras en la Nueva España. Es por eso que la edición preparada por José Pascual Buxó contribuye a llenar un vacío importante en el estudio de la literatura mexicana.