

Othón Arróniz, el investigador teatral

FELIPE REYES PALACIOS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Las aportaciones más trascendentes de nuestro recordado Othón Arróniz en el campo de la investigación son, para nosotros, los estudios en que se ocupa, primero, del teatro español del Siglo de Oro, y, después, en lógica secuencia para un investigador mexicano, del teatro de la Nueva España. Ubicado en principio dentro de una perspectiva literaria —como resultado de afanes doctorales que asesoró Dámaso Alonso en la Universidad de Madrid, y que culminaron con la obtención de un “sobresaliente *cum laude*”—, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (1969) reconstruye en detalle la historia de dicha relación, desde los viajes y actividad de Juan del Encina y Torres Naharro en Italia, pasando por la labor decisiva según Arróniz de Lope de Rueda y Juan de Timoneda, hasta el año de 1587 —en el que ya no se tiene noticia de la presencia de compañías italianas en Madrid—, sin que pueda evitar el autor dedicar algún espacio al esplendor de la comedia al modo de Lope de Vega, quien para entonces ya había empezado su carrera. Precisamente, el influjo de los *novellieri* italianos (Boccaccio, Bandello y Giraldi, principalmente), además de proveer a los comediógrafos españoles de un verdadero manantial de historias, resulta definitivo para conformar el paradigma de la comedia lopesca, con su “bárbara” dinámica, que le impele a adoptar las convenciones espacio-temporales que son su sello y que Lope se ve precisado a justificar más tarde en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609):

Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan, en dos horas,
hasta el Final Juicio, desde el *Génesis*,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo (vv. 205-210).

Indagación acerca de los factores propiamente teatrales de esta experiencia, el estudio de Arróniz no se constriñe a lo meramente literario y a las influencias temáticas. Además del esmero con que resume información previamente existente, en la originalidad y amplitud de su enfoque radica en buena medida el mérito de este primer trabajo. No sin señalar algunos aspectos del mismo que se prestan a la polémica fructífera, un especialista como Bruce W. Wardropper le hace justicia al afirmar que:

Es una tesis que se apoya en un acopio considerable de investigación original, así como en una revaloración inteligente, bien informada, del conocimiento acumulado por otros estudiosos durante los últimos setenta y cinco años. En razón de que la secuencia argumentativa es convincente y de que tiene serias repercusiones metodológicas, esta tesis amerita la consideración respetuosa tanto de los historiadores de la literatura, como de los críticos literarios (354; trad. mía).

Para que resulte más adecuada, habría que extender la última afirmación, ciertamente, a los investigadores de la escena.

El enfoque de su primer estudio, y probablemente el desafío que significó para él la aparición casi simultánea del libro de N. D. Shergold (*A History of the Spanish Stage, from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967), conduce a Othón Arróniz, de manera natural, a concentrarse, en el segundo, en el tema de los *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (1977). Si ya su estudio anterior está presidido por el concepto de *mise en scène*, entendido como el "conjunto múltiple de esfuerzos convergentes, venidos de especialidades tan extrañas aparentemente como la pintura, la danza, la música y la ingeniería" (272) —además de la literatura y otras disciplinas, válgame la aclaración—, el cuestionamiento se dirige ahora al lugar don-

de se lleva a cabo dicha *mise en scène*, que abarca el edificio donde el evento se constituye en fenómeno social, lo mismo que el espacio escénico en sí, con la variedad de convenciones y recursos que se usan en él. No se trataba, como es obvio y tal como lo permite constatar —por ejemplo— el esfuerzo de Shergold, de una investigación enteramente original, aunque recoja minuciosas investigaciones personales. Pero ciertamente Arróniz se desplazaba de la óptica de la filología tradicional, removiendo añejas certidumbres. Dice la solapa de este tomo:

Quando leemos a los dramaturgos del Siglo de Oro no solemos pensar en las circunstancias materiales que rodeaban la representación de sus obras: dónde y cómo se efectuaba ésta, los medios escénicos, organización comercial, compañías, público, consideración social y moral.

Con tales consideraciones, consigue Arróniz distinguir dos tipos de edificio teatral en el siglo y medio de que se ocupa: por una parte los nativos “corrales”, instalados por lo común en los patios de casas particulares y que representan el modelo castellano; son pobres, incómodos, populares, de tablado desnudo al principio y con una estricta separación de clases sociales en el auditorio: las más favorecidas disponían de bancos y de aposentos; se apiñaban en el patio los espectadores a pie firme (“mosqueteros”), y las mujeres ocupaban la achicharrante “cazuela”. Y por la otra tenemos lo que Arróniz propone designar como el modelo de “teatro mediterráneo”, los coliseos propiamente dichos, como la Olivera de Valencia, de inspiración italiana, donde el patio se convierte en una “orquesta” ocupada por la burguesía rica, sentada frente al escenario y a los lados de él, y que incluye un anfiteatro reservado a nobles y autoridades; como ahora se trata de un teatro techado, se han tenido que abrir ventanas para aprovechar la luz ambiental. Este modelo, con algunas modificaciones, es el que se halla también en la Nueva España y Perú.

De ahí pasa Arróniz, discurriendo “entre ruinas y vacíos”, echando mano de toda suerte de información documental, retomando conclusiones ajenas o refutándolas con elegancia y ánimo de buen contendedor, a las diferencias entre los recursos escéni-

cos del “corral” y los del teatro cortesano. El primero, que a partir de los cuatro bancos, unas tablas y una manta vieja de Lope de Rueda, se desarrolla reincorporando apenas algunos elementos ya utilizados en la Edad Media, como la “tramoya”, el pescante y los escotillones, nunca pierde su carácter “arcaizante”, según entiende el investigador. En contraste con ello, los fastuosos teatros de corte, con su escenografía “modernizante” —introducida hacia 1621 por los ingenieros italianos que contrató Felipe IV—, hacen cambios de decorado y se valen de una maquinaria impresionante, utilizan la luz artificial de cientos de ceras y las ilusiones de la perspectiva. Todo ya muy en la sensibilidad del barroco y apuntando hacia el teatro moderno. Al cabo de tal recorrido, uno se pregunta con desazón: ¿se trata verdaderamente de un avance positivo?

Porque a riesgo de parecer ridículamente nostálgicos o “arcaizantes”, hemos quedado seducidos con la reconstrucción de un fenómeno que, partiendo de una serie de convenciones obvias —la convención teatral es una “mentira” adoptada de común acuerdo que estimula la imaginación—, lograba remontar las diferencias de clase y sexo del público presente, con todos los anejos que les eran propios, involucrándolo en una gozosa aventura del espíritu. Aunque el teatro de corte ocupe su propio lugar y tenga su peculiar fascinación —nada menos que el barroco—, el cuestionamiento que plantea el epígrafe del libro, tomado de Ortega y Gasset, parece orientarse más bien al teatro de corral: “A estas horas está en absoluto por ver y por definir esa magnífica y extraña realidad humana que fue el teatro español del siglo xvii”. A ello ha acudido Arróniz y resume con lucidez:

Con las exigencias del público de que se estrenasen continuamente obras nuevas, la instalación escenográfica para una comedia determinada era hecha a golpe de unos cuantos martillazos por los empleados menores de la compañía. Las tramoyas se montan un día y desaparecen al día siguiente. No hay una decoración permanente; el sitio de la acción dramática es vago, deliberadamente impreciso. El tiempo en que se desarrolla la obra es igualmente amplio, y tanto que caben en él, y aun en el transcurso de la misma jornada, meses enteros.

El corral nos aparece así como la evolución, en coto cerrado, de la plataforma escénica renacentista, es decir, del tablado rodeado por los espectadores. El patio es la derivación de la plaza pública, y las galerías, aposentos, y cazuelas, son el recuerdo de los ventanales de los edificios abiertos a aquellas explanadas.

El actor sobre el tablado está expuesto como una escultura a la mirada del público, por todas partes de su cuerpo. Allí, gallardo, bien puesto, inmóvil en cierta manera, a pleno sol, deja caer una tras otra las palabras agudas del poeta (249-250).

Sea como sea, en un plano más práctico y menos especulativo, este segundo estudio de Othón Arróniz le señala al lector las maneras concretas en que se interrelacionan, justamente, "las palabras agudas del poeta" y los demás elementos escénicos, según lo reconoce René Acuña:

De especial aplicación al estudio y análisis de los dramas del Siglo de Oro resultan [...] los capítulos cinco y seis. Allí se hallarán, en función de los elementos "tramoya", "pescante", "escotillón", "muralla", "torre", "monte", "cueva", "gruta" e "iluminación", penetrantes observaciones sobre el teatro de Lope y de Calderón. Las perspectivas críticas que abren estos capítulos son, en verdad, aplicables a todo el teatro de Hispanoamérica, y, sin duda, constituirán un semillero fecundo de reflexiones (116).

Por lo que a esto último se refiere, cabe señalar que, en absoluta congruencia con el título del libro, aquí se dedica ya un capítulo a "El teatro en Nueva España", donde se habla de los primeros corrales en México y Puebla, y de la construcción del Coliseo de México; igualmente aparece mencionado el descubrimiento que hizo Arróniz de las obras de Juan de Cigorondo, jesuita de origen andaluz que vivió y escribió teatro en la Nueva España (38-42).

Pero donde la erudición acumulada de Arróniz y su buen sentido teatral tendrán oportunidad de aplicarse de lleno a lo nuestro será en *Teatro de evangelización en Nueva España* (1979), estudio de conjunto que no sólo se ocupa del teatro franciscano, al que se le ha reconocido privilegiadamente tal intención, sino que también dedica sendos apartados al teatro dominico y al jesuita,

al primero porque sirvió igualmente como instrumento de convencimiento evangélico, y al segundo porque se dio a la tarea de crear conciencia cristiana en los educandos indígenas.

Estamos esta vez, como bien se sabe, ante un fenómeno literalmente maravilloso, sobre todo si tomamos en cuenta, tal como tiene el acierto de recordárnoslo Arróniz, que por la fecha en que se representa la primera obra conocida de este teatro (1531 o 1533), el "Occidente balbuceaba aún en cuanto a sus formas dramáticas, y faltaban tres décadas para que nacieran los dos grandes creadores en esa especialidad: Lope de Vega y Shakespeare" (16); no había, pues, para sus piadosos promotores, tradición inmediata de que afianzarse ni oficio histriónico que les valiera.

Un vacío, aparentemente. Pero en el fondo resulta que el *encuentro de culturas* (ante una labor creativa adquiere legitimidad la expresión) propiciaba la instalación directa de esa experiencia en las fuentes universales del teatro, esto es, en la correlación entre teatro y rito, permitiendo expresar por igual los impulsos religiosos de vencedores y vencidos, en una auténtica dimensión mítica. Es en este contexto en el que se dan las primeras representaciones, en Tlatelolco y México, de *El Juicio Final* (1531 o 1533; 1535 y 1539), al parecer siguiendo el mismo texto de fray Andrés de Olmos. Los impulsos mesiánicos de los franciscanos enfocan sus baterías, para empezar, contra la extendida práctica de la poligamia (o dicho de otra manera, hacia el objetivo de promover el matrimonio cristiano), creando un espectáculo apocalíptico en el que, para estar a tono, se valen de la maquinaria teatral ya mencionada de raigambre medieval; y aunque la práctica poligámica era propia de los varones, hacen acorrallar por las figuras del bien y el mal, como a chivo expiatorio, curiosamente (¿para regocijo de la conciencia vigilante de nuestras feministas?), a una pobre mujer que ha caído en el pecado de la carne "cuatrocientas veces" (!). De alguna manera, los frailes han logrado que el texto —una adaptación dialogada de los catecismos evangelizadores, según parece— se haya traducido al náhuatl, y han logrado entrenar a los indios para el espectáculo; varios cientos de ellos en la representación de 1539, aun moderando la debilidad del padre Bartolomé de las Casas por la exageración,

quien afirma que fueron *ochocientos*: “dicen que fue cosa que si en Roma se hiciera, fuera sonada en el mundo...” Todo en orden y concierto, según lo reconstruye Arróniz, quien tiene la intuición teatral para suponer que, en esas condiciones, las palabras del texto debieron de tener un juego limitado ante la importancia del decorado, de los efectos escénicos y de la pantomima: “Los elementos literarios del *Ejemplo [llamado Juicio Final]* son absorbidos por el torbellino de las plumas de colores, de la algarraba de las jabegas y el ritmo de los teponaztli” (42). Varias generaciones después, el evento era recordado por los indígenas como *tlamauizolli*, o sea, “algo milagroso, maravilloso” (20).

Y cómo no, si se trataba de un perfecto “entrelazado” —como ahora denomina a esto un investigador actual de la *performance* teatral y ritual— entre la diversión del espectáculo y la eficacia del rito (“*the efficacy-entertainment braid*” (Schechner 120)).

Y así por el estilo avanza el libro, entre descripciones prodigiosas que no tiene caso glosar hasta el final y perspicaces conclusiones parciales que estimulan su lectura, como resultado que es de un *amoroso acercamiento* “a las representaciones religiosas de este siglo extraordinario” (7). Incluye, como apéndice, el texto hasta entonces inédito de una de ellas: la *Égloga pastoril al nacimiento del Niño Jesús*, de Juan de Cigorondo, en edición de Othón Arróniz, su descubridor.

Alcanza la cima Arróniz de su pasión por el teatro y culmina la labor de una vida el 16 de noviembre de 1992, dejándonos prácticamente concluida su edición de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava, con el estudio y notas correspondientes, la cual vendrá a ocupar su sitio, una vez que sea objeto de algunos ajustes técnicos por parte de nuestro compañero Sergio López Mena, junto al tomo de *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, del mismo autor novohispano, que editó y prologó Margit Frenk.

Respecto a sus otros trabajos de investigación, es claro que su antología y presentación de las *Novelas escogidas* de Mateo Bandello (1986) constituye una continuación de su trato con ese género, trato que cultivó para concebir su primer libro. Y nos parece igualmente claro que sus investigaciones de temas históri-

cos —*El Colegio del Espíritu Santo en el siglo XVI* (1978), *El despertar científico en América* (1980), *La batalla naval de San Juan de Ulúa* (1982) y *Los tratados de Córdoba* (1986)— ameritan una revisión en su propia perspectiva. Se hace notar en este grupo de libros una coherencia similar a la que tienen los estudios sobre teatro, por la tendencia predominante en ellos de abordar algunos momentos clave de la historia del oriente de México. En ellos, Othón Arróniz rindió tributo a la tierra que lo vio nacer el 2 de julio de 1921.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACUÑA, RENÉ. "Othón Arróniz. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro.*" *Latin American Theatre Review* 11 (Fall 1977): 114-116.
- SCHECHNER, RICHARD. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.
- WARDROPPER, BRUCE W. "Othón Arróniz. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.*" *Bulletin of Hispanic Studies* 47 (1970): 353-355.