

El iris de Salamanca, espectacular y monarquista comedia de santos (siglo XVIII)

EL IRIS DE SALAMANCA, SPECTACULAR AND MONARCHIST COMEDY OF SAINTS
(18TH CENTURY)

Felipe Reyes-Palacios*

Resumen: Tan popular como era en la Península, la comedia de santos no podía faltar en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII, inclusive escrita alguna por un autor local. Tal el caso de *El iris de Salamanca*, de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, dedicada a san Juan de Sahagún, un santo español de origen leonés tan poco conocido que uno se pregunta qué motivó a su autor para elegirlo como protagonista.

Palabras clave: comedia de santos; Nueva España; siglo XVIII; san Juan de Sahagún

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Correo-e: freyes@unam.mx
Recibido: 24 de julio de 2023
Aprobado: 1 de marzo de 2024



Abstract: As popular as it was in the Peninsula, the comedy of saints could not be missing in New Spain in the first half of the 18th century, even some written by a local author. Such is the case of *El iris de Salamanca*, by Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, dedicated to Saint Juan de Sahagún, a Spanish saint of Leonese origin so little known that one wonders what motivated its author to choose him as the protagonist.

Keywords: comedy of saints; New Spain; century XVIII; Saint John of Sahagun

Tan popular como era en la Península, la comedia de santos no podía faltar en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII, inclusive escrita alguna por un autor local. Tal el caso de *El iris de Salamanca*, de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, dedicada a san Juan de Sahagún, un santo español de origen leonés tan poco conocido que uno se pregunta qué motivó a su autor para elegirlo como protagonista. Cabrera y Quintero no era un comediógrafo profesional que viviera o se beneficiara económicamente de su producción teatral, por más que, aparte de su comedia en tres actos, se le atribuyan doce piezas menores en la modalidad del teatro conventual o de colegio, donde era un autor muy solicitado (Parodi en Cabrera: xlviilii). Habiendo obtenido el bachillerato en Artes y luego el de Teología, obtuvo también el doctorado en la Real y Pontificia Universidad de México, y nunca se apartó del medio intelectual. Juan José de Eguiara y Eguren, quien registró su comedia en la *Bibliotheca Mexicana*, afirma que Cabrera y Quintero se ejerció “asidua y felizmente en poesía tanto hispana como latina” (citado por Parodi en Cabrera: xiii), razón por la cual las autoridades eclesásticas le encargaron un buen número de arcos triunfales con el objeto de dar la bienvenida a los virreyes y arzobispos en turno o para festejar la canonización de santos.¹ ¿Qué motivaciones, pues, nos preguntamos, pudo haber tenido un poeta criollo, intelectual y religioso, para escribir una obra que, aunque dedicada a un santo, no dejaba de exhibir su orientación popularizante? Gracias a ésta pudo representarse con buen éxito en el Coliseo; evento al que asistió el propio virrey en turno, según Eguiara y Eguren.

1 “También escribió *La esperanza malograda*, comedia en que dramatizó la historia de los indios, pero cuyo manuscrito no he logrado encontrar. Eguiara señala que escribió esta obra cuando descansaba de sus cursos de Filosofía, posiblemente antes de 1723, año en que recibió el grado de bachiller en Teología” (Parodi en Cabrera: ix, n. 1).

Ahora bien, careciendo de una fuente anterior a Cabrera y Quintero de la que éste pudiese haberse valido, su editora, Claudia Parodi, recurrió a la única biografía del santo que le fue dable conseguir (F. Tomás Cámara y Castro, *Vida de san Juan Sahagún, del orden de san Agustín; patrono de Salamanca*), escrita a finales del siglo XIX, con la que compara los pasajes correspondientes en la comedia y concluye que el autor de ésta “se muestra bastante apegado a los hechos reales” (Parodi en Cabrera: xxi). Por razones de brevedad, nosotros citamos una versión resumida para recordar que en 1464 o 1465 es cuando tiene lugar la muerte de los hermanos Monroy y poco tiempo después la de los Manzanos, con la consiguiente organización de los famosos bandos rivales de Salamanca. El odio y la venganza asesina provocan el que la ciudad se divida en dos partidos, los Monroy y los Manzanos, con peleas frecuentes y sangre derramada en las calles y plazas de la ciudad. San Juan de Sahagún decide dedicar sus esfuerzos, ciencia y caridad a la difícil tarea de reconciliar a los dos grupos desde el púlpito, en las iglesias y en la calle. Esta decidida actitud le causa serias amenazas y persecuciones que afronta con valentía. Por fin, llega la pacificación de los dos bandos y firman un pacto de concordia el 30 de septiembre de 1476. La Casa y plaza de la Concordia, recuerdan para la posteridad aquel hecho. A raíz de este acontecimiento san Juan de Sahagún mereció el título de “Pacificador de los bandos” [...], fue nombrado en 1602 patrón de la ciudad, lo mismo que de su Sahagún natal (Leonardi: 1348).

Ello en cuanto a la historia central. Y por lo que respecta a los sucesos y milagros específicos recreados en la comedia, y presentes en la biografía de Cámara y Castro, apuntamos los siguientes: el incendio espontáneo de un ciprés que le dio luz para que pudiera leer, en su habitación, una parte del oficio que había olvidado; su ingreso a la orden de san Agustín en Salamanca; la reprimenda que el corregidor de Ledesma le dio

por haberle reprochado públicamente sus excesos; su milagrosa salvación luego de haber caído en las caudalosas aguas del río Tormes; el rescate, también milagroso, de un niño que había caído a un pozo profundo; las reprensiones que le hacía el prior de su convento por dilatar la misa hasta dos horas (a causa de que en ella tenía visiones místicas); los antecedentes del conflicto entre las familias Monroy y Manzano y cómo se involucró san Juan en él; las agresiones de que fue objeto por parte de los nobles a quienes amonestaba, de las cuales salía ileso milagrosamente y, por último, su decisiva intervención para que se resolviera el conflicto entre los bandos en pugna, seguida de su muerte por envenenamiento, debida a una venganza.

En el desarrollo de la obra se puede observar, en primer término, una yuxtaposición estructural. Cabrera pretende hacer avanzar de manera paralela las dos historias, la del santo, con todos los detalles recogidos por su biógrafo decimonónico, y la de las familias en conflicto, a cuyos hechos históricos añade un doble conflicto amoroso que debía sazonar el drama de honor subyacente en la pugna entre los bandos. Tal era su pretensión para conseguir un drama intrincado y emocionante, lleno de sorpresas y hechos maravillosos. Pero las abundantes anécdotas biográficas no siempre se pudieron someter a tal tratamiento y, por la mayor parte, resultan ajenas a la trama principal, innecesarias, ya que no aportan nada a su desarrollo.

En la historia “paralela” a la del santo destaca la participación de doña María Monroy, a tal grado que se le puede considerar como la antagonista. Cabeza de familia por haber perdido en forma prematura a su esposo y a sus dos hijos mayores, ahora acaba de perder a sus dos “tíernos benjami[n]es”, muertos por cierto disgusto leve a manos de otros dos jóvenes de la prole de los Manzanos. Por ello se siente agraviada en su honor y, en primer lugar, solicita la ayuda de don Diego Morales, familiar lejano suyo y

antiguo pretendiente. Se trata, pues, de una cuestión de honor y de venganza, según la expone:

De ti este cuidado fío,
 en ti espero que se vengue
 el honor de los Monroyes [...].
 No te ruego que te acuerdes
 que me quisiste algún tiempo,
 sólo sí, que consideres
 que soy mujer y agraviada,
 que tú caballero eres,
 que arrodillada a tus pies
 quiero que rendidamente
 los labios que te lo piden
 esos pies humildes besen (*Bésalos*)
 (vv. 382-402)

A continuación, y una vez que don Diego ha averiguado que los jóvenes Manzanos se refugiaron en Portugal, doña María decide intervenir de manera personal en la venganza. Se viste de hombre y acude en busca de los fugitivos... a caballo, por supuesto, haciendo la entrada espectacular que era de rigor en el Coliseo de la Ciudad de México, por el patio, entre los espectadores de a pie (Cabrera: 26). Cuando su bando ya ataca a los homicidas, ella reclama el derecho de cortarles la cabeza con sus propias manos. Lo ejecuta así, efectivamente. Y de nuevo el recurso del caballo entrando por el patio, para que luego ella suba al tablado acompañada de su parcialidad, coloque las cabezas de los Manzanos en sendas escarpas y las clave en las tumbas de sus hijos, que están dentro de la iglesia de San Tomé. Entonces se autonoombra Doña María la Brava. Como era de esperarse, se desata la violencia entre los bandos, involucrando a toda la ciudad.

Antes de ello, cuando don Diego se había infiltrado entre los Monroy, disfrazado de labrador, conoce a la joven Clara, y se enamora de ella a primera vista. Más adelante, la salva de morir en un incendio, y es entonces cuando ella le corresponde. Ya tenemos aquí otro elemento más en el

drama de honor, el de los personajes que “traicionan” a su familia por haberse enamorado de alguien que pertenece a la familia enemiga.

Pero el esquema no estaría completo si no hubiese otra pareja en una situación similar. En la comedia de Cabrera sí la hay. Ellos son Leonor Monroy y Félix Manzano, quienes ya tenían amorfíos desde antes de comenzar el conflicto. Todo sería convencional entre ellos, de no ser porque Leonor mostrará la violencia de que es capaz.

El drama de honor se convierte entonces, por momentos, en una comedia de enredo, como cuando se intercambian las damas por accidente. El cuadro de la comedia de enredo se completa con la participación del gracioso —el acompañante y ayudante de san Juan—, cuyas constantes bufonadas se contraponen a los hechos del santo, profanizándolos. No hay nada que el santo diga o haga que no sea seguido por un comentario irónico o mordaz del gracioso, a veces rayano en lo escatológico. Al escucharse truenos fragorosos durante una tormenta, por ejemplo, y santiguarse el santo, el gracioso apunta en seguida: “¿Quién se persigna/ porque el cielo ventosee?” (vv. 466-467). La comedia de santos, según podemos advertirlo, concentraba aspectos ambiguos o contradictorios en busca de la aceptación del público, como bien lo veía en España el padre Gaspar Díaz a mediados del siglo XVIII. A veces se trataba de pecadores arrepentidos, nos dice; pero primero se pintaban

sus caídas y vicios con los vivos colores de la representación [...]; y si son de otros santos, siempre ó casi siempre se introduce algo profano en los papeles intrusos en la misma historia, ó á lo menos, se profaniza la santidad con los dichos del bufón y la graciosa. Y si la comedia nada de esto contuviera, se tuviera por insulsa (Martínez: 39).

Que Cabrera está siguiendo, pues, la tradición de la comedia española con todas sus convenciones, es evidente. Por esa razón, Claudia Parodi se

refiere a él como discípulo de Calderón de la Barca, y, por lo que toca a la versificación, Raimundo Lazo había mencionado antes “sus modos de poetización culterana y usos conceptistas” (Parodi: xvi). También dentro de esa tradición se inscribe la práctica de repetir, sin la menor preocupación por la originalidad, una trama o un tema que otros dramaturgos ya hubiesen tratado antes; en ese aspecto, Parodi registra los nombres de cuatro autores que ya se habían ocupado, antes de Cabrera, de la vida de san Juan de Sahagún: Felipe de Sicardo (1678), Juan de Vera y Villarroel (1679), José Cañete Cabeza de Vaca (?) y José de la Mota y Silva (?). De la comedia de Cabrera, Parodi no ofrece fecha hipotética, pero es anterior a 1755, año de la publicación de la obra de Eguara y Eguren. Resta por hacerse el cotejo de todos estos textos.

En tanto comedias de santos, es de suponerse que todas ellas terminarían con la exaltación del protagonista, quien además no tuvo antecedentes pecaminosos como otros santos, y cuando tuvo la tentación de la soberbia, optó por hacerse pasar por loco y consiguió así que un grupo de niños fuera burlándose detrás de él, antes que dejarse venerar por nadie. En la visión de la santidad que se presenta en *El iris de Salamanca* Parodi destaca su eficacia redentora: “El santo, en virtud de la superioridad de lo eterno sobre lo terrenal, está voluntariamente dispuesto a sacrificar su vida —que es pasajera— para salvar, como Cristo, del caos y de la ruina espiritual a los salmantinos. Su muerte redentora, no sólo justifica su existencia, sino que lo conduce a su propia salvación” (xlii).

En ello coincidirían, más o menos, la de Cabrera con otras del mismo género. Pero la suya se singulariza por un concepto del honor de matices erasmistas, según Parodi (xli), expuesto ampliamente por san Juan:

porque el honor en sola
la virtud consiste. Y no hay
quien a la virtud se oponga

si no es el vicio. Luego, éste solo es quien, con vuestra propia malicia, a vosotros mismos os deslustra y abandona. Luego a vosotros, vosotros mismos os quitáis la honra. ¿Diréis que son las venganzas acciones pundonorosas de caballeros? Mentís, que caballeros no nombra la fama si no es a aquellos ilustres héroes que, a costa de sus continuas fatigas, de sus acciones heroicas, en paz tranquila mantienen repúblicas numerosas, los que la virtud señala, los que a sus patrias honran, los que infieles enemigos siguen, ahuyentan y asombran. No los que resguardados de gente facinerosa su misma patria destruyen su misma cuna deshonoran. No los que por consentirlo calles y caminos roban.

(vv. 2520-2530)

Para concluir aludiendo al panorama histórico dentro del cual se dan esas conductas, el del feudalismo en transición a las monarquías modernas, con sus sedicentes nobles atrabiliarios y alborotadores, que van sometándose mal de su grado al poder real, igual que sucede en la novela de Tirso de Molina intitulada *El bandolero* y en la adaptación que Juan Manuel de San Vicente hizo de ella en el último tercio del siglo XVIII, intitulada *También en la afrenta hay dicha*, rescatada en forma parcial por Germán Viveros; los Armenegoles y Lanzoles de estos autores son idénticos a los Monroyes y Manzanos de Cabrera y Quintero:

¿Cómo serán caballeros
hombres que tanto se enconan

en el odio, que por él
no respetan las coronas
de sus reyes? Los que a Enrique
cuarto, que el cielo socorra,
obligarán —tal es ya
el exceso— a que en persona
venga y corte, justo, tantas
cabezas cuantas se opongan
a la paz de Salamanca.

(vv. 2490-2530)

Se trata, pues, de obras que reafirman el monarquismo en una época en que éste se afianza, mientras que los hechos que presentaban correspondían, en una (*El bandolero*), al siglo XIII, y, en la otra (*El iris*), al siglo XV. La crítica histórica es más explícita en esta última.

La solución a la crisis mencionada, en Salamanca, tuvo que ser milagrosa y se debió a la intervención del santo, quien además de que hizo que los jefes de las familias en conflicto firmaran un convenio de paz, lo selló con el matrimonio entre don Diego y Clara, acordando también que salieran siempre juntas —en procesión simbólica— las dos cruces de sus dos antiguas parroquias, Santo Tomé y San Benito.

La otra pareja no tuvo la misma suerte. Don Félix renunció a Leonor y tomó los hábitos. Y aunque el santo prevé que lo mismo ocurrirá con ella, antes de volverse religiosa, Leonor se da tiempo de entapizar la escena con flores y envenenarlas para que, a su paso por ellas, el santo sucumba. En dicha tarea —a la que acude montando no un caballo, sino un dragón— es asistida nada menos que por tres Furias. Ésta es, sin duda, la escena que mayor espectacularidad tendría, aunque a estas alturas ya habíamos visto seis vuelos de ángeles y otros prodigios de tramoya. Tal el que Cabrera describe imaginariamente así en el libreto:

Aparécense sobre una cuesta don Enrique y Fabio a caballo, desnudas las espadas, y de modo que, balanceando en la tramoya, los caballos revuelvan sobre los pies como que despeñan los

jinetes hasta que, expelidos de la silla, caigan por la cuesta como temblando (82).

Manejar en escena un par de caballos para ejecutar esta acción requería habilidades notables. No podemos estar de acuerdo entonces con Parodi cuando afirma que el “material de utilería que se requiere para su puesta en escena no es especialmente complicado, [y] la aparición de elementos mágicos es relativamente exagerada [...]” (xxx). Si no se aprecia la importancia del elemento espectacular en este tipo de obras, se tendrá una imagen muy parcial de las mismas. Ya lo apuntaba Maria Grazia Profeti para el teatro español del siglo XVII: “el espectador que paga aprecia mucho la comedia de santos por su escenografía aparatosa y el uso de tramoyas; el género tiene un gran éxito, análogo al de la comedia de magia” (238).

Con la muestra novohispana que hemos revisado, y su contexto referencial español, podemos concluir que la comedia de santos es un género híbrido, cuya principal línea de acción es la oposición entre la virtud y el pecado, o sea entre el Bien y el Mal como valores absolutos, de la que saldrá triunfante el primero al cabo de muchas peripecias, esto es, con una trama intrincada; esta línea, que actualmente llamaríamos melodramática, se ve atravesada en el género por los elementos de un drama de honor e inclusive por momentos de comedia de enredo. Tales rasgos comportaban unos personajes apenas esbozados y, como concesión al gusto del público mayoritario (menos ilustrado), una espectacularidad siempre renovada.

Al elegir la vida de san Juan de Sahagún, Cabrera y Quintero ya tenía todos los elementos híbridos mencionados para satisfacer al público del Coliseo de la Ciudad de México. Ello permite adjudicarle un sentido teatral muy agudo y, desde luego, un gusto particular por el género, cuyos recursos conoce bien. Por otra parte, careciendo de la fecha de estreno de *El iris*, no podemos ubicarla en el mapa cambiante de las relaciones de su autor con las autoridades civiles y religiosas

—en un momento favorables y en otro conflictivas—. Pero hemos percibido su rotunda adhesión al monarquismo, aunque introduzca en tal convicción un discurso renovador. ¿Es entonces la pasión por el teatro el aspecto principal que motivó su comedia, acaso sus intereses particulares, o bien sus convicciones ideológicas? Cabe pensar, inclusive, en que se tratara de una obra por encargo, aunque su autor hubiese concebido destinarla al teatro comercial.

REFERENCIAS

- Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de (1976), *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Leonardi, C., A. Riccardi y G. Zarri (dir.) (2000), *Diccionario de los santos*, t. II (J-Z), Madrid, San Pablo.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2008), “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, en Pedraza Jiménez, Felipe B., y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 39-52.
- Profeti, Maria Grazia (2008), “La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario”, en “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, en Pedraza Jiménez, Felipe B., y Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 233-253.
- San Vicente, Juan Manuel de (1990), “También en la afrenta hay dicha. San Pedro Armengol”, en Germán Viveiros (ed.), *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, pp. 61-115.

FELIPE REYES PALACIOS. Doctor en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Adscrito al Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma institución. Sus publicaciones recientes incluyen el libro *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramaturgico* (UNAM, 2009) y dos recopilaciones de ensayos y artículos editados y prologados: *Los frutos de Luisa Josefina Hernández* (UNAM, 2011) y *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández* (UNAM, 2015).