

Tradición clásica y teatralidad novohispana dieciochesca

GERMÁN VIVEROS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. La dramaturgia novohispana dieciochesca de coliseo parcialmente se entiende a partir de sus más remotos antecesores teóricos: Aristóteles y Horacio, considerados éstos desde sus respectivas poéticas. Los preceptistas clásicos, a su vez, influyeron de modo importante en *La poética* de Ignacio de Luzán, obra que orientó la reglamentación teatral del virreinato del setecientos.

Cuando se habla de teatro novohispano dieciochesco de coliseo,¹ tal vez enseguida se piense en su antecesor inmediato: el coetáneo teatro español peninsular, en donde se hallan, por ejemplo, temas comunes; sin embargo, no suele considerarse el antecedente teórico más remoto: el aristotélico y el horaciano, de los cuales hay presencia, a través de *La poética* de Ignacio de Luzán, en sus ediciones de 1737 y 1789, es decir, se advierte un hilo conductor, desde tiempos precristianos, hasta la moderna dramaturgia mexicana.

El estagirita, en su *Poética*, mayoritariamente se interesó en la tragedia, a la que definió como mimesis de acción noble y eminente, que tiende a purificar pasiones de gente noble o valiosa, de cuyas acciones se ocupa, pero sin llegar a definir ni precisar su idiosincrasia humana, sino más bien atendiendo a ideas y acciones trascendentales, que auxiliien a una catarsis comunitaria o social (1449b 24-28).²

¹ Aquí se habla precisamente acerca de esta modalidad, no de la evangelizadora, de la colegial ni de la callejera.

² Las citas o referencias a pasajes aristotélicos han sido hechas conforme a la edición de J. Hardy, publicada en París, por Les Belles Lettres, en 1979.

El mismo Aristóteles se propuso hacer evidente su noción de comedia, a la que describe como acción mimética ridiculizante, atenta a hombres vulgares e inferiores y de por sí ridículos; así, el de Estagira atribuye a la comedia un origen obsceno popular, que, durante su desarrollo, fue adaptándose al gusto de los espectadores (1448b 36-38; 1449b 9-12; 1453a 33-35).

El filósofo griego concedió especial jerarquía a la tragedia sobre la comedia, a pesar de ser ambas resultado de la mimesis humana, que Aristóteles consideró como algo connatural a los seres racionales (1448b 5-6). Después de discurrir acerca de estos conceptos, el mismo autor reflexionó acerca de la finalidad de la tragedia y comedia. Desde luego, él no consideró este aspecto de modo singular, puesto que, según él, la mimesis trágica es algo que ocurre como acción espontánea no premeditada; no obstante, admitió que, frente a un espectáculo, los asistentes a él razonan y aprenden a partir de acciones que suscitan piedad o temor; o bien, mediante la seducción del alma, consiguen purificar pasiones, haciendo mejores a los que las sufren (1449b 26-28; 1450a 33-35; 1452a 38-39; 1454b 10-11). La comedia —según Aristóteles— no dejó de ser mimesis, pero en ella lo reproducido y aprendido derivaba en gozo y placer de gente sencilla, tal como era la imitada sobre un escenario (1448b 25-27).

En el caso de su *Arte poética*, Horacio se muestra algo más interesado por la comedia que por la tragedia, sin que este hecho signifique, por otra parte, que el de Venusia haya estado particularmente atento a cuestiones de teoría dramática; no obstante, se refiere a la comedia como creación graciosa, aunque algo estúpida y de expresión grosera, en la que, por añadidura, la libertad excesiva en ocasiones derivó en violencia (270-274). Acerca de tragedia, el mismo Horacio es bastante escueto, pues sólo alude a ella como obra de tono elevado y expresión solemne, caracterizada, entre otras cosas, por específicos recursos de vestimenta (281-284).³

³ Las citas de versos horacianos han sido hechas conforme a la edición de H. Rushton Fairclough.

De modo implícito, Horacio menciona orientaciones que, para él, puede tener la creación dramática, en general. Habla de que tal vez favorezca al lector/auditorio, lo aconseje, lo guíe vitalmente, o bien lo incite al amor y a la piedad, además de ofrecerle un modo de instrucción útil y deleitosa (99-101, 196-201, 222-224, 343-344). Todo esto constituyó un elemento importante e incluso enfático en la preceptiva teatral dieciochesca del mundo hispánico, a pesar de que, en las fuentes clásicas grecorromanas, nunca asumió la importancia que tuvo entre sus herederos modernos de lengua española, especialmente en el que podría ser llamado “teatro de coliseo”.

Cierto es que las antiguas nociones de “tragedia” y “comedia”, y la finalidad asignada a éstas, repercutieron en la preceptiva hispánica dieciochesca; empero, ésta no sólo aprovechó esas ideas, sino también otras, relacionadas, por ejemplo, con la estructura de las piezas dramáticas y con las “tres unidades” que debían respetar. Para Aristóteles, los hechos o acciones que constituían una fábula habían de ser, sobre todo, coherentes, a fin de que también resultaran verosímiles, y, así, contribuyeran a la perfección del texto, que, en el caso de la tragedia, debía tener partes fundamentales claramente definidas: prólogo, episodios, éxodo y partes corales, que, a su vez, contendrían medios para lograr la mimesis: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya (Aristóteles 1450b 7-10); todo esto dentro de una extensión calculada y conveniente, que resultaría en unidad coherente y recordable (1450b 35-37; 1451a 2-6). Respecto de comedia, Aristóteles discurre menos, y afirma que basta con que ésta tenga principio, medio y fin (1459a 17-21). Aristóteles parece no interesarse mucho en lo relacionado con partes de la estructura, pues al hablar de episodios, por ejemplo, afirma que éste es un asunto vasto, que más vale considerarlo mencionado (1449a 28-30).

Horacio atendió menos estos asuntos, y sólo insistió en la exigencia de hacer coherentes las partes del texto (23, 86-87); empero, adiciona una idea: la de también dar coherencia a los seres de la fábula (125-127). Todo esto, por otra parte, debía darse —se-

gún Horacio— en cinco actos, ni uno más ni uno menos (189-190); precepto que, siglos después, se volvió cuestionable.⁴

De algún modo, derivación del asunto de la estructuración es el concerniente al de las “tres unidades”, que, según preceptistas de los siglos xvii y xviii, habían de darse en la creación teatral: acción, tiempo y lugar. Tal exigencia se impuso en buena medida durante el siglo xviii hispánico, a pesar de que los tratadistas clásicos no consideraron mayormente esa idea. En efecto, Aristóteles se refiere a ella en una ocasión, cuando compara epopeya con tragedia, y afirma que la acción de ésta procura desarrollarse durante un trayecto de sol, o un poco más. Dijo esto el filósofo y no volvió a tratar el tema en su *Poética* (1449b 12-13). Horacio, por su parte, no consideró el asunto en su *Arte poética*.

El tema de los personajes también interesó a Aristóteles y a Horacio. El primero inicialmente sólo alude a ellos como seres que actúan, después de ser mimetizados (1448a 20-24), y lo hacen para quedar tipificados por su idiosincrasia o por su modo de pensar (1449b 36-38), pero sin llegar a interesar o a quedar descritos como individuos en particular (1450a 23-26). Horacio, por su parte, añadió una idea importante, ya antes mencionada: la de que cada personaje resulte coherente consigo mismo, para tener credibilidad o verosimilitud, cosa que un poeta logrará —según él— si conoce la real índole de sus entes de ficción.

Reflexiones acerca del lenguaje ocupan algo más al estagirita y al de Venusia. Aristóteles empieza por decir que el sistema de comunicación utilizado por los poetas ha de ser el adecuado a cada género literario y a cada estilo dentro de una obra determinada (1449a 22-28); así, unos se expresarían siguiendo el uso de la vida civil, y otros al modo retórico (1450b 7-8); en todo caso, el actor dramático debía tener conocimiento y clara conciencia de cómo expresar, verosímelmente, una orden, una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta o una respuesta, pero sin que la reflexión atingente llegara demasiado lejos, pues ésa, según

⁴ Ignacio Luzán (*La poética*, 518) ya no veía razón alguna para que los actos de una pieza teatral fueran cinco y no tres. Las citas de pasajes luzanescos han sido hechas conforme a la edición preparada por R. P. Sebold.

Aristóteles, era más propia de otro arte, distinto de la poética (1456b 18-19); no obstante, él subraya el hecho de que el lenguaje de la tragedia ha de ser gratamente madurado, rítmico y armonioso (1449b 24-31), a fin de lograr el efecto catártico propuesto, mediante la activación de sentimientos tal vez latentes (1453b 3-6; 1456a-b 37-38, 1-2).

Horacio, por su parte, hablando sobre lenguaje en términos generales, coincide con Aristóteles en el sentido de la adecuación que, según estos preceptistas, ha de darse entre el modo de expresión y el asunto y los personajes, pero añade que dicha adecuación es mayormente expectable entre el tema poético elegido y la capacidad o talento expresivo del autor, que no ha de carecer de prudencia ni de delicadeza (46-47), aunque no al punto de impedir a cada poeta que forme neologismos a partir de palabras ya conocidas; esas palabras nuevas —dice Horacio— tendrán mayor validez, si proceden de otras griegas, con lo cual el poeta latino se da ocasión para reafirmar su idea de que los antiguos griegos eran para él paradigmas en más de un sentido, a los que había que considerar continuamente (268-269). Con todo, Horacio pensaba que el mejor modo de expresión era el usual cotidiano, que, a final de cuentas, se convertía en una especie de ley de la expresión humana (70-72), que, a su vez, había de caracterizarse por su concisión, para que el interlocutor pudiera apreciar correctamente y en su integridad lo dicho por otro, quien, además, debía prestar mayor atención a la claridad y brillantez de sus ideas, más que al aspecto formal de su discurso, por muchas futilidades armoniosas que éste pudiera ofrecer (319-322); en esto Horacio compartía juicio con Aristóteles, pues el filósofo también pensaba que la expresión demasiado brillante podría ocasionar la obnubilación de caracteres y pensamientos, que, para el estagirita, eran lo más importante (1460b 2-5).

Aristóteles también ahondó más que Horacio en aspectos técnicos del lenguaje; ese afán condujo al estagirita a discurrir acerca de las letras, en general, y de las cantidades vocálicas, en particular; asimismo se ocupó de algunas categorías gramaticales y de cuestiones retóricas, que contribuirían a dar mayor eficacia al lenguaje y a volverlo claro, sin envilecerlo (capítulos 19-21). Según

esto, el poeta debía ser lo suficientemente prudente, para conseguir una expresión armoniosa, que predominara a lo largo de la obra creada (1458b 11-15), pero sobre todo a partir de la utilización adecuada de la metáfora, recurso que no sólo enriquecería el texto, sino que evidenciaría la capacidad creadora del escritor (1459a 4-7). Para el de Estagira, la consideración del lenguaje también había de referirse al empleo de los tipos de verso, pues éstos debían ser aplicados según el género poético que fuera cultivado (1459b-1460a 31-37, 1-5). Estas ideas pervivieron durante generaciones y más allá de las fronteras geográficas de la antigua Grecia. Horacio asimiló casi todas ellas; en efecto, el de Venusia comparte, por ejemplo, aquella del necesario equilibrio que ha de darse entre el lenguaje excesivamente escueto y el ampuloso (25-30), o bien la anhelada adecuación entre un modo de hablar y la índole del personaje que se manifiesta en el teatro (73-89, 231). Ambos preceptistas antiguos quisieron fijar e imponer criterios a la creación literaria, en general; sin embargo, también fueron conscientes de la necesidad de conceder algunas licencias a los poetas (1460b 11-13), idea que aún en el siglo XVIII era vigente.

Los conceptos clásicos sobre teatralidad, antes señalados, se hallan distantes en el tiempo, y, por lo mismo, podría parecer que poco o nada tienen que ver con el teatro novohispano; no obstante, cuando es leída *La poética* de Ignacio de Luzán, en cualquiera de sus dos ediciones dieciochescas (1737, 1789), o bien la reglamentación teatral correspondiente al siglo XVIII novohispano, la idea de lejanía ha de ser desechada, pues la preceptiva clásica es advertida de modo constante, sobre todo en Luzán, preceptista que admiraba, respetaba y seguía a Aristóteles y a Horacio. *La poética* del zaragozano, además, fue utilizada como fundamento para regular la actividad teatral novohispana de coliseo, por más de dos tercios de siglo, pues los reglamentos basados en ella continuaron vigentes durante los primeros años del siglo XIX. Desde luego que algunas ideas clásicas prevalecieron sobre otras, o resultaron favorecidas, al ser trasplantadas al mundo hispánico virreinal; situación semejante se dio en reglamentación novohispana dieciochesca, que casi sólo consideró, con especial atención, el tema de la finalidad que había de ser asignada al teatro. En todo

caso, algunas ideas contenidas por los reglamentos novohispanos sin duda proceden de textos luzanescos, cuya fraseología a veces parece reproducida literalmente por el discurso burocrático de los reglamentos teatrales.

El zaragozano, que buena dosis de influencia tuvo en la concepción artístico-literaria de su época, dedicó el libro III de su *Poética* a la tragedia y a la comedia; de éstas ofrece una historia sucinta (capítulo primero, 1789 433), para luego discurrir, por ejemplo, acerca de la noción que de ellas se tenía (capítulos III y XVI), de sus reglas (capítulo II), o bien acerca de sus “tres unidades” (capítulo VII) y de las costumbres observadas en la dramaturgia (capítulo XII). En ese libro tercero, idea fundamental es la manifestada en torno al concepto que, de tragedia, tenía Luzán. Ésta se halla prácticamente definida en el capítulo III, en donde el preceptista español dice:

[...] la tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.

En alguna medida, la definición del zaragozano constituye interpretación de la hecha por Aristóteles, con la diferencia de que el texto de éste es más conciso e incluye conceptos que a Luzán no le parecieron suficientemente claros (1449b, 25: heedysménoológo, por ejemplo), y por ello se hallaban necesitados de una explicación “más adaptada a los dramas modernos”; no obstante, las ideas aristotélicas y luzanescas, acerca del concepto de tragedia, son esencialmente las mismas, como el propio Luzán lo reconoce.

Ya quedó dicho que Horacio, en su *Arte poética*, se concretó a aludir a la tragedia como expresión artística solemne, de tono elevado, peculiaridad que Luzán admite, al tiempo que se vuelve más explícito al respecto, pues exalta la presencia de sentimientos grandiosos, que habrían de servir para escarmentar y moderar conductas, tal como lo exigía una imitación catártica (440, 530);

además, Luzán hace énfasis en el uso de las figuras retóricas que contribuirían a conseguir el tono elevado de la tragedia.

Respecto de comedia, era de esperarse que Luzán hablara más acerca de ella, pues, en el mundo hispánico y durante el siglo XVIII, era género más cultivado y difundido que la tragedia, sobre todo entre el gran público.

El preceptista zaragozano, en el capítulo XVI de su *Poética*, referido precisamente a comedia, expresa su idea correspondiente, a través de una definición:

La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otros la definan, es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste (528).

Lo que primeramente conviene hacer notar es el que Luzán mencione como algo esencial de la comedia el ocuparse de hechos atingentes a la vida de individuos modestos, cuya existencia no trasciende más allá de su reducido ámbito familiar y social. El preceptista español, además, atribuyó dos peculiaridades básicas al teatro de comedia; una atañe al entretenimiento y diversión del espectador, la otra a su edificación. Estos tres señalamientos luzanescos fundamentales, por otra parte, se vieron fuertemente arraigados en el teatro novohispano de coliseo durante el siglo XVIII. Las ideas de Luzán, sin embargo, no eran nuevas; en efecto, sus antiguos predecesores teóricos ya lo habían establecido. Aristóteles se había referido a la comedia como mimesis de acciones vulgares de gente ordinaria, que, por lo mismo, sería inferior (1448b 25-26; 1449a 31-32; 1462a 4); además, según el estagirita, esa clase de mimesis debía resultar ridícula, a causa de la idiosincrasia de sus personajes en acción (1448b 36-38). Al respecto, Horacio había compartido la idea de que la comedia se caracterizaba, entre otras cosas, por su expresión grosera, al modo de la utilizada por Plauto (270-274). El mismo Aristóteles había dicho que, al

contrario de lo ocurrido en la tragedia, la comedia debía adaptarse al gusto de los espectadores, por lo cual se envilecería un poco (1453a 33-36). El poeta latino, en su *Arte poética*, dejó establecido que la esencia popular de la comedia era la que había derivado, desde la antigüedad griega, en una excesiva libertad, que había degenerado en violencia digna de ser frenada por la ley (281-283). Curiosamente, idéntica situación se produciría, siglos más tarde, en el mundo hispánico de época virreinal.

Hablando de poesía en términos generales, Horacio concedía que la obra del poeta habría de resultar encantadora (*poemata dulcia*), e incluso capaz de seducir el alma del oyente (*animum auditoris agunto*), a fin de deleitar —por supuesto—, pero también de ser útil y de instruir (99-100; 333-334; 343-344). El tema del servicio o finalidad del teatro, en el mundo occidental, es antiguo y perdurable. Se constata desde Aristóteles hasta el mundo hispánico moderno. El de Estagira no se ve demasiado interesado en el asunto; parece más atento a los orígenes del teatro: la mimesis y el deleite de los que disfrutaban con ella (1448b 4-5, 8-9); empero, también admite que en ello hay gozo, surgido de sentimientos de piedad y temor; por lo mismo, el poeta ha de dar cabida a tal deleite (1453b 11-14), que, por añadidura, derivará en un modo de aprendizaje y raciocinio (1448b 15-17). En realidad, Aristóteles reflexiona más en torno a la catarsis, considerada finalidad esencial del teatro, que suscita sentimientos purificadores de pasiones, los cuales mejoran a los individuos, tanto en lo relacionado con su intelecto, como en su elocución (149b 27-28; 1454b 10-11; 1459b 12).

Horacio, por su parte, tampoco se ocupa mucho de hablar de la finalidad atribuible al teatro; una vez da su juicio al respecto, pero de modo inequívoco y convincente. Para él, la pieza dramática ha de ser útil a la gente buena, al tiempo que amistosamente la amonesta; además, ha de orientar la existencia de cualquier individuo, invitándolo a la frugalidad y a practicar la justicia y la paz, en medio de sentimientos de piedad y de misericordia (196-201).

Lo que en Aristóteles y en Horacio no era motivo de prolongado discurso, en Luzán, a partir de los conceptos clásicos, se vuelve idea constante y enfática, que evidencia el deleite y el provecho —fundados en principios y reglas—, que, según el zaragoza-

no, han de hallarse en el teatro (413); pero ese gozo y beneficio irán aparejados a un modo general de instrucción, que podrá incluir formación teológica o moral, por ejemplo (439). Esta última, sin embargo, es considerada básica en la acción teatral, puesto que, para el preceptista, es el sustento de la fábula, que, de modo alegórico, se convierte en designio y fin del dramaturgo. Así, la moralidad podrá hallarse encubierta y ser inventada por el poeta, o bien figurada a partir de un hecho histórico (436, 440). En este sentido, la finalidad luzanesca asignada al hecho teatral asume índole catártica o purificadora (443), de conformidad con la más pura doctrina aristotélica, que a esto añade la cualidad de verosimilitud de la mimesis, idea reproducida por Luzán en muchos pasajes del libro III de su *Poética* (capítulo VII, por ejemplo). Lo anterior hace que la mera sugerencia en pro de la imitación de la virtud, de los héroes y varones esclarecidos adquiera rango dogmático y, al mismo tiempo, sancione, con menosprecio, el vicio; todas estas nociones, como se verá a continuación, fueron muy apreciadas por la reglamentación teatral novohispana del siglo xviii.

En la centuria del setecientos, el teatro de coliseo de Nueva España era uno de los espectáculos públicos favoritos, junto con las *corridas* de toros. La cartelera teatral era tan nutrida y variada en los teatros del país, que los actores resultaban escasos (*Historia* vol. 467, exp. 4 [AGN]), y se hacía necesaria una norma que regulara actividad tan difundida. Con anterioridad al siglo xviii y durante éste, se produjeron documentos tendientes a configurar un modo de hacer teatro en Nueva España. En el setecientos hubo cuatro —de los que se conoce su texto completo—, que fueron aplicados oficialmente y que hicieron notable su influencia. Uno fue el decreto que expidió el virrey Pedro de Castro y Figueroa, el 18 de marzo de 1741. El segundo fue el *Discurso sobre los dramas*, de Silvestre Díaz de la Vega (28 de marzo de 1786). El tercero fue el *Reglamento teatral novohispano* (11 de abril de 1786). El último fue la *Noticia al público*, escrita por Juan Manuel de San Vicente, posiblemente en el último tercio del siglo xviii.⁵

⁵ El primero de los textos citados se halla en AGN, *Historia*, vol. 467, expediente 8; los tres restantes pueden consultarse en: G. Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*.

Los cuatro documentos citados presentan peculiaridades esenciales comunes. Ninguno de ellos se ocupa de aspectos teóricos del teatro, pero sí de la finalidad asignada a éste, un poco al modo como lo hicieron —siglos atrás— Aristóteles y Horacio, pero con mayor seguimiento o identificación con Ignacio de Luzán.

El decreto virreinal contiene una idea central, que queda dicha con palabras suyas, al hablar de la necesidad de diversión, que —según él— tenía el pueblo: “[...] una diversión decente, que le prive de los perniciosos incidentes que se experimentan por la falta de una diversión tan decente y propia a la juventud; y, siendo atractivo a tan loable diversión, como es el de la comedia, y una escuela moral donde se aprenden los lances de caballero [...]” (*Historia* vol. 467, exp. 8 [AGN]). El *Discurso...* de Díaz de la Vega sostenía que la tragedia inspiraría horror y amor a la virtud, además de conmover y oponer la eficacia moral al vicio, dado que este género constituiría ejemplo y escuela de virtud, a diferencia de la comedia, que debía corregir ridiculeces de los hombres. Según Díaz de la Vega, la tragedia imitaría acciones trascendentales ejecutadas por personajes nobles o ilustres, manifestados en estilo “majestuoso” y “sublime”; la comedia, a su vez, reproduciría actos comunes, en que los personajes serían sencillos y se expresarían con lenguaje “corriente”. Así, la acción dramática, considerada en su conjunto, era concebida como un modo de “corregir y contener las propuestas flaquezas de los hombres” (Viveros 195-302).

El *Reglamento...* de 1786 no ofrecía una finalidad teatral esencialmente distinta a la dicha por Díaz de la Vega; en efecto, en aquél el punto de partida asignado al teatro era el entretenimiento de los concurrentes, que, al cabo de una representación, serían “más prontos y diligentes para las fatigas de sus destinos” (214).

Por su parte, en su *Noticia al público*, Juan Manuel de San Vicente insistía en aspectos externos de la actividad teatral (organización interna del teatro y costo de entradas, por ejemplo), que no debía perder de vista su finalidad de diversión (247).

En la antigüedad clásica, planteamientos como los anteriores los hubo, pero no con la misma insistencia o énfasis; importaron más otros asuntos: el de la estructuración de la obra dramática,

por ejemplo. Al respecto, Aristóteles hablaba de una necesaria composición de los hechos, que derivaría en unidad de la pieza teatral, que, por otra parte, tendría extensión calculada, conveniente y acorde con la también necesaria verosimilitud de los hechos imitados sobre el escenario (1450b 22-23, 35-37; 1451a 1-2, 11-13; 1456a 14-15). Estas condiciones darían por resultado una acción íntegra y coherente (1452a 14-15).

Horacio no discurre demasiado acerca de la estructura dramática, aunque, desde el inicio de su *Arte poética* (6-9), permite sobrentender la exigencia básica al respecto: la coherencia, cualidad que el poeta va haciendo evidente conforme avanza en su poema preceptivo, en el que propone que la obra literaria sea simple y única, en medio de un orden que, por lo mismo, asumirá mérito de virtud y gracia, y concederá condición de poeta al que así se manifieste, pues de esta manera no habrá discrepancia alguna entre las partes constitutivas de un poema, sea éste de la índole que sea (23, 42-45, 86-87, 151-152). Sobre esto mismo, Horacio va más allá de lo dicho por Aristóteles, pues el poeta latino afirma que esa coherencia, de la que ha venido hablando, atañe aún más a sus entes de ficción, que han de presentarse congruentes consigo mismos, a lo largo de toda la obra (125-127).

En relación con ideas atingentes a estructuración, Horacio aborda la que toca a la más externa división del texto dramático: los actos. Aristóteles no se había ocupado de esto, pero el de Venusia, de modo dogmático, sostuvo que toda obra dramática debía darse precisamente en cinco actos; su aseveración no se fundó en juicio alguno. Tal vez por esto, siglos más tarde, Ignacio de Luzán —aun tratando de explicar lo dicho por Horacio— afirmó que no veía razón para admitir tres, en vez de cinco actos, ya que, a final de cuentas, cada dramaturgo dividía su obra “según su gusto o según el uso de la nación”. La misma “justificación” ofrecía Luzán respecto a dividir los actos en escenas, es decir, él no quería forzar a los poetas a dar “a cada acto un cierto número de escenas” (518-519).

Otra cuestión, referible a estructuración de piezas teatrales, es la que trata de las unidades de acción, tiempo y lugar, que, según los preceptistas clásicos y el dieciochesco Luzán, debían contri-

buir a la integridad de una fábula. Aristóteles no se explayó al respecto; tal vez por esto Luzán se sintió forzado a explicarlo, e incluso a interpretarlo (460-462). El de Estagira, en efecto, fugazmente alude al asunto; afirma que la mimesis trágica intenta desarrollarse en un solo trayecto de sol, o pasarlo ligeramente (1449b 12-13). Él no dijo más que esto, no volvió a tratar el tema, como tampoco lo hizo Horacio. Luzán, por su parte, atribuyó gran importancia a esta idea, al punto de calificar de errónea la obra teatral que no la tomara en cuenta, junto con la verosimilitud de la fábula, sus buenas intenciones éticas y su lenguaje apropiado (540). Así, el preceptista zaragozano, quien tenía en especial estima a sus antecesores clásicos, se vio en la necesidad de interpretar el pasaje aristotélico aquí citado, a fin de dar soporte valedero a su propia idea en torno a las unidades de acción, tiempo y lugar. En primer término, Luzán sostuvo que una representación no debía prolongarse por más de tres o cuatro horas; por eso la acción dramática correspondiente no excedería ese tiempo, o bien sobrepasarlo un poco (460); estas aseveraciones constituían —según el preceptista español— el modo correcto de interpretar un pasaje aristotélico en extremo conciso, que además tenía riesgo de haber sido adulterado y, por lo tanto, de ser imperfecto (461). De esta manera, Luzán libraba el escollo que le planteaba Aristóteles, autoridad venerada, a la que el español no quería contradecir, en beneficio del propio filósofo griego y de todos los que, como aquél, querían someterse a su potestad intelectual.

Luzán daba tanta importancia al tema de las *unidades*, que le dedicó un capítulo (V/VII); pero, con anterioridad, él había aludido a ése, cuando dijo que la fábula es mimesis moralizante, ubicable en un tiempo, lugar y circunstancia determinadas (440), que, sumados a otras peculiaridades ya previstas por Aristóteles (integridad, extensión mesurada, verosimilitud y capacidad de asombro), harían de la dramaturgia obra perfecta (445), idea con la que se inicia el capítulo V/VII, en el que, sin embargo, Luzán también va planteándose posibles objeciones u obstáculos para lograr la correcta aplicación de las *unidades*. En efecto, el escritor español decía que resultaba muy difícil cumplir, por ejemplo, con la unidad de tiempo; según él, esto explicaba, en parte, el escaso

número de buenas obras teatrales, y la abundancia de las malas, fruto de poetas ignorantes (460-461). Luzán estaba muy consciente de la dificultad para conciliar tiempo con acción y lugar reales y escénicos, así que iba concluyendo que la máxima aspiración de un poeta sería la de aproximarlos o asemejarlos lo más posible (460). Situación igualmente difícil le parecía a Luzán que se ofrecía en lo tocante a la unidad de lugar; él pensaba que era casi imposible lograrla en una fábula, así que, en su poética, proponía que los dramaturgos se valieran de recursos escenográficos más estables o permanentes, que contribuyeran a conseguir tal unidad, en vez de servirse de mutaciones simples, o de cortinas (465-467).

Para el zaragozano, la unidad de acción era más fácil de obtener, pues bastaba con hacer coherentes las partes o ideas del drama, de manera que, quitada alguna de ellas, no se descompusiera el conjunto (484).

El asunto de las *unidades* importaba mucho a Luzán; él ya había considerado que, de no darse éstas, no habría perfección en la fábula; sin embargo, el preceptista admitía la gran dificultad que había al respecto; él mismo, al ejemplificar las imperfecciones que detectaba en la dramaturgia de su tiempo, acababa por dejarse ver abrumado por su número, y dejaba el tema como algo casi inatendible (543).

De los caracteres o personajes en la ficción teatral, Aristóteles había dicho que éstos debían satisfacer cuatro exigencias fundamentales: aparecer bondadosos, ser adecuados a su idiosincrasia, semejantes al prototipo que quieren evidenciar y constantes en su caracterización (1454a 16-28); todo esto dirigido a lograr su propia verosimilitud. No obstante, el estagirita, en el caso de la tragedia, no deseaba conseguir la exhaustiva tipificación de cada ente de ficción, pues ésta era finalidad más propia de la comedia, en donde sí cabía la precisa identificación de los individuos; la tragedia, en cambio, atendería más las ideas y a seres humanos concebidos desde una perspectiva genérica.

Respecto a Horacio, ya quedó dicho que él proponía que los personajes fueran verosímiles y coherentes consigo mismos. Luzán, heredero intelectual de ambos, se hizo eco de Aristóteles y

propuso exactamente las mismas exigencias sugeridas por el filósofo, pero adicionaba la finalidad moralizante que —según él— había de asignarse a los caracteres (496-497).

Para lograr una correcta y verosímil descripción escénica de los personajes, el medio más pertinente era el lenguaje. Ya se dijo aquí que Aristóteles propuso que ése fuera adecuado a cada género literario y a cada estilo, además de rítmico, armonioso y madurado, al tiempo que capaz de activar sentimientos; a esto Horacio añadía las cualidades de delicadeza y prudencia. Ignacio de Luzán respetaba la preceptiva clásica correspondiente, insistiendo también en que la comedia debía usar un lenguaje llano, puro, natural y fácil, que contribuiría al fin moralizante de este modo de hacer teatro, mediante la moderación y la circunspección conseguidas —por ejemplo— por el paradigmático comediógrafo latino Terencio, cuyo estilo Luzán, en más de una ocasión, propuso como dechado de naturalidad cómica (530-532).

Cuando, en el siglo xviii novohispano, las autoridades virreinales consideraron la necesidad de reglamentar la intensa actividad teatral, dieron esta encomienda a jueces de teatro, a empresarios o asentistas y a censores; éstos, para lograr el propósito oficial, no sólo consideraron la realidad del espectáculo dentro del virreinato, sino que atendieron al visto en la península ibérica y, sobre todo, a la preceptiva existente allá en la época. El autor elegido para este fin fue el zaragozano Ignacio de Luzán y *La poética* escrita por él, en sus dos ediciones: 1737 y 1789. El seguimiento que, en Nueva España, se hizo de tal obra es evidente; bastaría hacer un simple cotejo del texto del libro tercero de dicha poética (*De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas*) con aquellos de los reglamentos novohispanos coetáneos, para advertir, no sólo imitación y paráfrasis, sino incluso traslado literal de fraseología luzanesca. A partir de este hecho es válido afirmar que el texto del zaragozano fue una especie de permanente telón de fondo para la trama reglamentaria de la dramaturgia novohispana del siglo xviii escenificada en coliseos.

En los reglamentos teatrales de esa centuria, o documentación equivalente, hay un modo breve de definir, tanto tragedia como comedia. La primera fue descrita por Silvestre Díaz de la Vega,

en 1786, como “recitación o idea fabulosa”, de acción importante, hecha por personajes ilustres que se expresan “con tono majestuoso y estilo sublime”. El mismo funcionario, en los pasajes citados, afirmaba que “la comedia es una acción común actuada por personajes de mediana esfera, con sencillez y lenguaje corriente” (195, 198). Ambos conceptos, que en ningún otro lugar de los reglamentos fueron ampliados ni precisados, coincidían esencialmente con lo dicho por Aristóteles, Horacio y Luzán. Por información indirecta, es imaginable que idéntica situación se dio en otros reglamentos del siglo XVIII: septiembre de 1725, abril de 1763, junio de 1765, marzo de 1779, febrero y agosto de 1781 y abril de 1786; sin embargo, el hecho incuestionable fue que se le dio especial importancia a la finalidad atribuida al teatro, de la que hablaron los antiguos preceptistas y también Luzán, pero ninguno de ellos con el énfasis empleado en la documentación novohispana. Ésta armonizaba con los designios gubernamentales, que, ante todo, veían en el teatro de coliseo un medio apoyador de la noción de sociedad que tenían las autoridades civiles del virreinato, a las cuales importaba poco el mérito artístico-literario, pues la dramaturgia era más bien considerada “una escuela de moral, donde se aprenden los lances de caballero” (*Historia* vol. 467, f. 1), que, a su vez, ayudarían a lograr costumbres populares decentes y decorosas (*ms.* 1410 f. 166-172. Biblioteca Nacional de México) A tal punto prevalecían estas ideas, que un revisor y examinador de obras teatrales —el oratoriano Ramón Rincón— sostenía que era aceptable aprobar obras irregulares y defectuosas, para que no decrecieran los ingresos económicos, de los que se nutría la administración hospitalaria del virreinato; el padre Rincón afirmaba, además, que los defectos interesaban a la literatura, pero no perjudicaban las costumbres (*ms* citado f. 297r). En el ánimo de los involucrados en el quehacer teatral había clara conciencia de que éste debía entretener y divertir, pero, sobre todo, dejar ver *todas* las virtudes morales, que harían buenos a los hombres y más acordes con la vida urbana (Viveros 196-197, 214).

De otras facetas especulativas acerca del teatro, que consideran Aristóteles, Horacio y Luzán, la reglamentación novohispana

no se ocupó, pues sus autores pensaban más en aspectos indirectamente relacionados con la dramaturgia en sí misma, como eran los tocantes a la conducta y vestuario de los actores, la prohibición de escenificar temas eclesiásticos, la administración del local y de la actividad teatral, el horario de las representaciones, la programación de los espectáculos o la distribución del público en el interior de los coliseos (204-205, 207, 215, 217, 220-221, 229).

En los teatros novohispanos dieciochescos se representaban piezas acordes con el general concepto que, de comedia, se tuvo en la antigüedad clásica y en el ámbito cultural español peninsular, pero en Nueva España se atendió de modo particular a su capacidad y finalidad educadoras, poniendo al lado el propósito artístico-literario. La esencial noción clásica de comedia pervivió en la dramaturgia novohispana, que —no hay que olvidarlo— fue uno de los espectáculos públicos más gustados y difundidos. Así, conocer, entender y explicar su desarrollo implica instrucción acerca de sus ancestros próximos y remotos, de los que hay un modo de paráfrasis preceptista, imitación o traslado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. 8è tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- Historia*. Serie documental del Archivo General de la Nación, México. Tomo 467.
- HORACE. *Satires. Epistles. Ars poetica*. Ed. and transl. H. Rushton Fairclough. London: W. Heinemann, 1970.
- LUZÁN, IGNACIO DE. *La poética*. Ed., pról. y glosario R. P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- Manuscrito 1410*. Biblioteca Nacional de México.
- VIVEROS, GERMÁN. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM, 1990.