

SOBRE EL TEATRO DE FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA

Teodosio FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Con las dieciséis obras que su amigo el agustino fray Fernando Vello de Bustamante recogió en los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (González de Eslava, 1610), Fernán González de Eslava ocupa un lugar de extraordinario relieve en el ámbito del teatro colonial. Nadie como él representa el nacimiento del teatro criollo novohispano, que mediado el siglo XVI pasó al primer plano de la vida cultural a la vez que el teatro misionero se disolvía en el folclore mexicano. El teatro criollo iba destinado a los españoles y a sus hijos, aunque también los indios cristianizados pudieron integrarse sin dificultad en los festejos. Quizás incluyó algunas representaciones de carácter laico más decidido —para celebrar las paces entre el emperador Carlos V y Francisco I de Francia, en 1539 se representó en México *La conquista de Rodas*, que permite retrotraer estos espectáculos hasta fechas tempranas y constatar su relación con las circunstancias del momento—, pero las obras conservadas y casi todas las noticias remiten a piezas sacroprofanas que no olvidan su origen litúrgico, supeditadas con frecuencia a las festividades religiosas, aunque capaces de aprovechar cualquier pretexto que justificase una celebración. Esa condición tuvo una comedia pastoril de Juan Bautista Corvera representada hacia 1561 en México ante el virrey don Luis de Velasco y el arzobispo fray Alonso de Montúfar, quizá la primera pieza semejante a las de González de Eslava de la que quedó testimonio. Al género alegórico-pastoril pertenecía el *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, del presbítero Juan Pérez Ramírez —un hijo de conquistador que pasa por ser el primer dramaturgo nacido en la Nueva España—, con la que el 5 de diciembre de 1574 se celebró la consagración del arzobispo Pedro Moya de Contreras.

El 8 de diciembre, dentro de esos mismos festejos, la toma del palio del nuevo prelado dio ocasión a que se representase el coloquio III de González de Eslava, *A la Consagración del Dotor don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor desta Nueva España, y Arzobispo desta Santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que entre ella y él contrajeron ese día*. Se trataba ya de un dramaturgo conocido: escribía piezas al menos desde 1566, año en que el agustino Andrés de Urdaneta consiguió encontrar la ruta de regreso desde Asia a América a través del Océano Pacífico. González de Eslava contribuyó a la celebración de ese acontecimiento con el coloquio II, *Hecho a la jornada que hizo a la China el general Miguel López de Legazpi, cuando se volvió la primera vez de allá a esta Nueva España*, escrito probablemente a la llegada de Urdaneta al puerto de Acapulco. La actividad teatral destinada a españoles y criollos quizá se había visto estimulada desde algún tiempo antes por las autoridades civiles y eclesiásticas, al menos desde que en 1565 el Cabildo Eclesiástico de México acordó dar «una joya de oro y plata, de valor de hasta treinta escudos, a la mejor representación o letra que se hiciera para representarse el día del Corpus» (Rojas Garcidueñas, 1973, pág. 112). Sin duda esa situación favorable debe relacionarse con la obligación postridentina de hacer festejos «contra los herejes», en especial con ocasión de la fiesta del Corpus Christi, aunque en México también resultaba una fecha señalada el 13 de agosto, día de San Hipólito, que conmemoraba la derrota definitiva de los aztecas ante Hernán Cortés.

Las circunstancias que los determinaron permiten fechar otros coloquios de González de Eslava, siquiera aproximadamente. Es el caso del coloquio XII, *De la batalla naval que el serenísimo príncipe don Juan de Austria tuvo con el turco*, compuesto para celebrar el triunfo de Lepanto en 1571, aunque las noticias llegarían a América ya entrado 1572. Son los casos también del coloquio VI, *Que se hizo para la fiesta del Santísimo Sacramento en la ciudad de México, en la entrada del Conde de Coruña, cuando vino por Virrey desta Nueva España. Va simbolizando a la entrada que Dios hace en el alma*, lo que ocurrió en 1580, y del coloquio XV, *En el recibimiento del Excelentísimo señor don Luis de Velasco, cuando vino por Virrey desta Nueva España la primera vez*, en 1590. La epidemia de *matlazahatl* de 1576, que causó estragos entre los indígenas, guarda indudable relación con el coloquio XIV, *De la pestilencia que dio sobre los naturales de México, y de las diligencias y remedios que el Virrey don Martín Enríquez hizo*. A la prohibición de usar coches, dictada por real cédula de 1577, se alude en el coloquio XVI, *Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales*, y en tiempos del virrey Enríquez de Almanza, que gobernó entre 1568 y 1580, se construyeron las fortificaciones a que alude el coloquio V, *De los siete fuertes que el Virrey don Martín Enríquez mandó hacer, con guarnición de soldados en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas, para evitar los daños que los chichimecos hacían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban* (Rojas Garcidueñas, 1973, págs. 66-69). La fecha de composi-

ción es aún más difícil de fijar para el resto, pero esos datos son suficientes para deducir que González de Eslava ofreció una constante actividad creadora durante las últimas cuatro décadas del siglo XVI, quizás hasta su muerte ¹, y que mantuvo desde el principio hasta el fin una concepción del teatro que permiten situarlo sin discusión entre los representantes de la tradición hispánica anterior a Lope de Vega.

Sin duda sus obras estuvieron siempre determinadas por las ocasiones que había que celebrar, y probablemente muchas fueron escritas por encargo². Esa supeditación a las circunstancias parece rebajar los méritos del dramaturgo, al menos si se olvida que éstos eran los usos de la época, y que éstos significaron el desarrollo del teatro y que textos y noticias llegasen hasta nosotros. A este respecto, ninguna ocasión resultó tan significativa para el teatro novohispano como la consagración del arzobispo Moya de Contreras, por las obras representadas y por las que no llegaron a representarse³, y sobre todo por los incidentes que rodearon el acontecimiento. Esos incidentes derivaron en buena medida de las hostilidades que frecuentemente enfrentaban a las autoridades civiles y eclesiásticas de la colonia, y que en este caso mediaron entre Enríquez de Almanza y Moya de Contreras. Entre los espectáculos que el 8 de diciembre de 1574 celebraron la toma del palio del arzobispo, uno suscitó especialmente la cólera del virrey: «Y entre otros entremeses —escribiría en carta del día 9 de diciembre al presidente del Consejo de Indias— representan un cogedor de alcabalas que va a casa de un pobre hombre a cobrallas, y tras estar tratando muchas cosas sobre qué cosa es alcabala, y haciéndose de cosa nueva y que no entendía qué era, llegan a las

¹ Su fallecimiento, retrasado por Margit Frenk hasta 1603 —véase Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas)*, edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk, México, El Colegio de México, 1989, pág. 19— ha sido adelantado hasta 1599 por Humberto Maldonado Macías («Testamento y muerte de Fernán González de Eslava», *Literatura mexicana*, II, núm. 7, 1991, pp. 175-194).

² En 1588 se le ofrecieron mil doscientos pesos «de oro común» por una comedia para el Corpus. Véase el aún imprescindible estudio de Amado Alonso, «Biografía de Fernán González de Eslava», *Revista de Filología Hispánica*, año II, n° 3, 1940, pp. 213-321 (256 y 264).

³ Para el 12 de diciembre de 1574, en el ámbito de los mismos festejos, estaba prevista una representación a cargo de los jesuitas, que habían llegado a México en 1572 y acababan de inaugurar sus *estudios públicos* (véase Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, p. 77). Suspendida esa función a causa de los sucesos acaecidos en los días precedentes, sus primeras actividades escénicas quizá se retrasaron hasta el 29 de junio (día de San Pedro y San Pablo) de 1575, día en que se representó una tragicomedia sobre las injurias inferidas por los herejes a la Iglesia Romana y sobre las felonías aún recientes del sultán turco Selim II. Esas actividades habían de culminar el 2 y el 9 de noviembre de 1578 con la puesta en escena de la *Tragedia intitulada Triunfo de los Santos, en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que se siguió en el Imperio de Constantino*, espectáculo que mostró mejor que ningún otro el interés por el aparato escénico, por el lujo de vestuarios y decorados que caracterizó al teatro renacentista. Desde luego, los jesuitas también fomentaron la escenificación de coloquios, que propendían a las contiendas o debates teológicos.

manos sobre sacalle la prenda, y sale la mujer a ayudar al marido, y tres o cuatro moachos de cinco o seis años, en camisa, descalzos, que salen de la cama llorando». Al día siguiente de la representación ya había determinado que «antes y primero que se representen obras ni comedias ni otros actos en la dicha Iglesia los días de Corpus Christi y Pascuas y otras se traigan y muestren a esta real Audiencia las tales obras» (Rojas Garcidueñas, 1973, pág. 57).

Un incidente posterior había de colmar la paciencia del virrey: el 18 de diciembre se descubrió en las puertas de la catedral un pasquín «en desacato y grande ofensa de la Majestad del rey don Felipe» y de «su real justicia» (Rojas Garcidueñas, 1973, págs. 50-52). Entre los sospechosos se contó González de Eslava, autor del coloquio representado el mismo día que el entremés contra las alcabalas. Sufrió diecisiete días de arresto, y hasta finales de abril de 1575 se le mantendría la prohibición de abandonar la ciudad. En cuanto recuperó la libertad, expuso sus quejas al arzobispo en una carta que abunda en detalles de interés. Por ella se sabe que llevaba dieciséis años en México —habría llegado a la Nueva España en 1558—, y que era «clérigo de evangelio» —había recibido las órdenes menores—, pronto para ser ordenado sacerdote. También ofrece noticias significativas sobre su condición de dramaturgo, entre ellas la referencia a esa obra compuesta por él para el día en que dieron el palio al arzobispo Moya de Contreras, obra con la que «por ser de santa y loable doctrina se alegró y dio loores a Dios toda la ciudad». De su éxito da pruebas el que fuese representada poco después en el monasterio de San Francisco, y solicitada también por las monjas de la Concepción de Nuestra Señora y Regina Coeli. Ante las acusaciones de quienes lo hacían responsable del libelo contra el virrey, González de Eslava recordó que en todas sus obras «había hecho loas a su Excelencia» (Rojas Garcidueñas, 1973, págs. 59-62), y sin duda fueron dirigidas a Enríquez de Almanza varias de las incluidas en los coloquios, destinadas a alabar a las autoridades y a anticipar el argumento de las obras, sin ambiciones especiales.

Distribuido en siete jornadas, el coloquio III se cuenta entre los más complejos escritos por González de Eslava, y eso se ha visto como una virtud que ostentan en grado aún mayor el coloquio VI, que celebró la llegada del Conde de Coruña, y el coloquio VII, *De cuando Dios nuestro Señor mandó al profeta Jonás que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción*, en ambos casos gracias a las peculiaridades de su composición: el primero se inicia con loa y entremés, y el segundo con entremés y loa. En esa lógica, las preferencias se inclinan naturalmente por el coloquio XVI, el más original y el menos acomodado a la jornada única que parece caracterizar a los autos de la época. Desde luego, otros muchos atractivos ofrece ese último coloquio, donde el ángel de la guarda y los dones y potencias del alma (que suelen expresarse en versos de distintos metros, a veces italianizantes) protegen el bosque divino, pero los vicios y demonios (que prefieren la prosa) logran introducirse y sembrar el desorden hasta que el mal es

vencido mediante los sacramentos y se puede celebrar finalmente la gloria de Dios. El sentido del humor de González de Eslava alcanza aquí una de sus manifestaciones más logradas, y más apreciadas desde que se empezó a valorar positivamente los aspectos de este teatro que más se aproximaban a la presentación de costumbres y caracteres propia de la comedia.

De esa revisión salieron especialmente favorecidos los entremeses: el episodio de los fulleros Lope Bodigo y Juan Garabato del coloquio VI, el entremés de Diego Moreno y Teresa incluido como tal en el coloquio VII y el que declara esa misma condición al iniciarse el coloquio X (*De la esgrima espiritual*), el intercalado en la larga segunda jornada del coloquio XVI y el *Entremés entre dos rufianes, que el uno había dado al otro un bofetón, y el que le había recibido venía a buscar al otro para vengarse*, que Vello de Bustamante insertó como independiente entre los coloquios noveno y décimo. Frida Weber recordó la función de las escenas cómicas en el teatro medieval, destinadas a aliviar la atención exigida por los episodios del antiguo testamento o del nuevo, y sobre todo por las alegorías y las funciones litúrgicas⁴, antes de mostrar la facilidad de González de Eslava para integrar lo cómico en lo doctrinal aprovechando esos precedentes, pero también sin necesidad de cambiar de tema y de personajes. Tampoco en estas soluciones necesitó mostrarse original: le bastó con afinar y adaptar elementos preexistentes en la tradición teatral castellana (Weber de Kurlat, 1963), de modo que sus coloquios, como resume Juan Tovar, «son, en su materia, predominantemente alegóricos; en su estilo, eminentemente populares. Alternan y entreveran lo didáctico y lo cómico en ágil persecución del ideal de instruir deleitando» (Tovar, 1988, pág. 15). Así González de Eslava pudo multiplicar las alusiones a la actualidad contemporánea, lo que constituye uno de los grandes atractivos de sus piezas, a la vez que con la introducción de modismos y nahuatlismos dejaba un rico testimonio del mestizaje lingüístico que ya se había producido en la Nueva España. Además, esa inserción en lo doctrinal ha permitido ver en lo profano «un componente esencial en el proceso imparable de liberación del hecho teatral, cuando faltaba muy poco, por otra parte, para que se abrieran los primeros corrales de comedias y empezaran a aparecer los primeros cómicos profesionales en América, como antes había sucedido en España» (Paúl Arranz, 1998, págs. 121-130).

⁴ González de Eslava era plenamente consciente de los recursos que utilizaba y de su función, como prueba la «loa al virrey don Martín» del Coloquio VII:

Por estar tan estragadas
 las voluntades hoy día,
 damos las cosas sagradas
 cubiertas con alegría,
 como píldoras doradas.

(*Coloquios espirituales y sacramentales*, edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México, Porrúa, 2 vols., 1958, I, p. 208).

Consecuentemente, los reparos a los coloquios de González de Eslava se han centrado sobre todo en la carencia de composición teatral que se advierte en los más discursivos (Rojas Garcidueñas, 1958, pág. 14), donde las circunstancias o temas que los inspiran apenas parecen constituir un pretexto para las disquisiciones religiosas. En efecto, la «carrera hallada» en el coloquio XII no es tanto la de Urdaneta como la que se dirige al cielo, y en el coloquio VI, desde el título, la llegada del Conde de Coruña a México se transforma en entrada de Cristo en la ciudad. Pero no faltan soluciones más ingeniosas a la hora de buscar equivalencias, como la que ofrece el coloquio I, *Del obraje divino*, donde las fábricas de tejidos, tan importantes en la época, exigen un contenido religioso que la loa inicial explica: «trátase con santo celo / de los Obrajes que tiene / nuestro Dios en tierra y cielo» (González de Eslava, 1958, I, pág. 28). Ni siquiera allí donde el desarrollo argumentativo prevalece sobre el propiamente dramático, o lo sustituye —como en el coloquio IV, *De los cuatro doctores de la Iglesia*, o el VIII, *Del Testamento Nuevo que hizo Cristo nuestro Bien*—, dejan de encontrarse aspectos de interés, aunque éstos no se refieran siempre a los aciertos del dramaturgo.

Buena prueba de ello la constituye precisamente ese coloquio VIII, donde González de Eslava mostró las ventajas de la Ley de la Gracia o Ley Nueva en contraste con las limitaciones de la Ley Vieja. Amado Alonso (1940, pág. 252) lo relacionó con el debate sobre la ley mosaica en el que González de Eslava, Francisco de Terrazas y Pedro de Ledesma participaron en 1563. Los documentos de la Inquisición han conservado dos versiones de ese debate, en décimas antiguas. La más larga se inicia con una pregunta de González de Eslava a Terrazas sobre la ley dada por Dios a Moisés en el monte Sinaí y sustituida por la ley nueva de Cristo —en «si era mala, ¿a qué la dio?, / o ¿por qué se la quitó / si, señor, dicen que es buena?» podría resumirse la cuestión—, seguida por la respuesta de Terrazas, una réplica de González de Eslava y una nueva respuesta y conclusión de Terrazas, más la respuesta que Ledesma, por su parte, dio a la pregunta inicial. La versión más breve del debate elimina la participación de Terrazas e inserta la respuesta de Ledesma entre las partes atribuidas a González de Eslava, de modo que el debate concluye, heterodoxamente, con razonamientos en defensa de la ley mosaica (en Frenk, 1989, págs. 435-464). Juan Bautista Corvera, que preparó y difundió esa versión, fue procesado por la Inquisición en 1564, aunque sin consecuencias graves. Su actitud ha podido relacionarse con su condición de descendiente de conversos —«si no era judaizante, sentiría al menos curiosidad o inquietud por la religión de sus antepasados y por su trágico destino», apunta Margit Frenk (1989, pág. 462)—, condición a la que quizá no era ajeno González de Eslava, y no sólo porque el énfasis de sus razonamientos hicieran que Terrazas lo hubiese tenido, de no haberlo conocido bien, «por cristiano sospechoso».

De hecho, la posibilidad de que González de Eslava fuese de origen judío ha sido objeto de notable atención en los últimos tiempos, al menos desde que Ángel

Rama reclamase atención para el interés que demostraba en la ley mosaica y sus relaciones con el cristianismo, un tema poco corriente en el medio novohispano (Rama, 1980). Pocas conclusiones pueden extraerse a ese respecto del coloquio VIII, donde el antiguo testamento —«sombras vistas en espejo» (en Rojas Garcidueñas, 1958, I, pág. 243)— queda desautorizado por la conducta ingrata y traidora de los judíos con Cristo, y donde la Ley Vieja es preterida ante la Ley Natural de los gentiles y desheredada hasta que se reduzca a la Ley de la Gracia. Mucho menos aportan el coloquio IX, *De la alhóndiga divina*, y el XI, *Del arrendamiento que hizo el padre de las compañías a los labradores de la viña*, que apenas abordan el tema indirectamente. En cuanto al VII, la presencia del profeta Jonás se diluye entre los otros personajes lo mismo que el misterio o escenificación del episodio bíblico lo hace en la alegoría aleccionadora y satírica —esta vez plenamente impregnada del espíritu del entremés inicial— sobre los inconvenientes que pueden rodear un viaje emprendido contra la voluntad divina, y si algo puede advertirse son las reticencias hacia los judíos (su linaje, sus vestidos).

Desde luego, siempre cabe concluir que tanta insistencia en el tema parece propia de un converso, y que la defensa de la ortodoxia pudo ser una estrategia para evitar sospechas. Por otra parte, la hipótesis del origen judío de González de Eslava quizá permite aclarar algunos aspectos de la biografía del dramaturgo: del análisis de sus rimas y las peculiaridades fonológicas que demuestran sus coloquios y poemas, Margit Frenk pudo deducir su origen toledano, descartando las razones de quienes antes lo habían fijado en Andalucía o en Navarra⁵. Del pueblo navarro de Eslava procederían los padres del escritor, judíos conversos que habrían buscado en Toledo un ambiente mejor para su condición de cristianos nuevos. Pero también allí las hostilidades contra ellos se acentuaron a partir de 1556, tras acceder al trono Felipe II. Esas dificultades bien pudieron determinar que González de Eslava buscase refugio en América, donde se integró sin problemas entre españoles y criollos, aunque no dejase de sentir temores sobre su persona y situación (Frenk, 1989, págs. 185-192).

En cualquier caso, sus coloquios ofrecen en sí mismos un interés indudable, en buena medida relacionado con los aciertos expresivos del poeta. González de Eslava lo era, como demuestra lo conservado de su producción, constituida en su mayor parte por las ciento cincuenta y siete composiciones de tema religioso y factura variada que Fernando Vello de Bustamante incluyó en el Libro Segundo de los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*, además de las canciones líricas dispersas en las obras de teatro. En el cancionero *Flores de varia poesía*, recopilado en México en 1577 (quizá por Juan de la Cueva), estuvo

⁵ La hipótesis de que fuera oriundo de Navarra y de que naciera en tierras leonesas fue expuesta por Amado Alonso, artículo citado, pp. 266-273.

representado con dos sonetos y la glosa en liras de uno de ellos⁶, que lo muestran inmerso en los gustos italianizantes, probablemente introducidos en la Nueva España por Gutierre de Cetina a partir de 1546. Pudo compartir las aficiones petrarquistas con Francisco de Terrazas, Carlos de Sámano y Martín Cortés, criollos también representados en ese cancionero. Además de las formas estróficas y los versos italianizantes, de esa formación procedería la inclusión en los autos de figuras mitológicas, que han hecho pensar que los espectáculos se encontraban «en claras vías de secularización» (Paúl Arranz, 1998, pág. 122) y con las que la incidencia renacentista enriquecía un teatro primordialmente alegórico, desarrollado con el fin de poner los misterios de la fe al alcance del público.

Pero las convenciones en que se apoyaban las creaciones de González de Eslava eran sobre todo las de la tradición hispánica. No es imposible relacionar sus coloquios con los «diálogos» que proliferaron en España durante el siglo XVI, en gran medida bajo la influencia de los «colloquia» de Erasmo de Rotterdam (Martínez Gómez, 1980, pág. 116), pues el gusto por los debates literarios se extendía también a los autos y otras manifestaciones del teatro del momento. Los dramaturgos sabían de la proximidad de esos géneros, y González de Eslava no fue una excepción. Pero el conjunto de su obra lo muestra sobre todo como un buen conocedor de la poesía doctrinal española que por entonces aprovechaba la herencia de las disputaciones medievales, conformadas por preguntas y respuestas que satisfacían el interés por los juegos de ingenio, a la vez que permitían tratar temas morales y políticos, revelándose especialmente aptas para abordar los enigmas teológicos de que gustaban sobre todo los clérigos. Sus coloquios, en consecuencia, se atuvieron a los gustos dominantes en la poesía de raigambre cancioneril que él mismo cultivó: una poesía afecta a las reiteraciones, paradojas, antítesis, juegos de conceptos y de palabras. La voluntad discursiva y razonadora que rigió ambos géneros se acomodó sin dificultades al espíritu religioso postridentino, tan interesado en la Virgen, la Eucaristía y otros asuntos de la ortodoxia católica, sin que faltaran aciertos incluso a la hora de explicar enigmas teológicos como el de Dios, que «es esfera hermosa / en cuyo inmovible centro / descansa cualquiera cosa», según asegura el coloquio II (en Rojas Garcidueñas, 1958, I, pág. 60).

Esas peculiaridades no anulan la condición teatral de los coloquios de González de Eslava, ni siquiera en aquéllos de carácter más discursivo. La indignación del virrey Enríquez de Almanza permitió saber que el entremés sobre el impuesto de las alcabalas —como las demás obras que celebraron la consagración de Moya de Contreras— se había representado «en un tablado que estaba pegado al altar mayor, y en presencia de los obispos de Tlaxcala, Yucatán y Chiapas y

⁶ Véase *Flores de varia poesía*, prólogo, edición crítica e índices de Margarita Peña, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 283-284 y 366-369. Cuatro sonetos laudatorios completan la producción poética de González de Eslava (véase *Villancicos, romances y ensaladas*, pp. 425-434).

Jalisco y el Audiencia y todo lo principal del pueblo» (en Rojas Garcidueñas, 1958, pág. 57), lo que demuestra que el carácter doctrinal no era un requisito para que los espectáculos encontrasen acogida en las iglesias. Allí debió de representarse también la obra de González de Eslava escrita para la ocasión. Comedias, autos y coloquios podrían desarrollarse sobre escenarios semejantes en lugares parecidos, y también en los carros que se sacaban en la procesión del Corpus. El coloquio I sugiere al menos «dos sitios para el desarrollo de la acción. Una primera área escénica en donde se sucederían, después de la loa, las escenas I a XI, y una segunda, un carro, que sería el escenario de la escena XII» (Rivera, 1993, pág. 119), en este caso para mostrar el Obraje de Cristo. Para las escenas anteriores bastaría con un tablado o espacio en el suelo cuyas características podían definirse verbalmente.

En ninguno de los coloquios debería buscarse un verdadero diálogo entre los personajes, porque la ortodoxia religiosa no dejaba lugar a las dudas que podría suscitar una auténtica confrontación de ideas o de sentimientos. Se propendía más bien a conformar los diálogos como sucesión de preguntas y respuestas, y en ellas se sustentaba un desarrollo argumentativo más que propiamente dramático. Pero basta con prestar atención al primero de esos coloquios, donde Penitencia aparecía «vestida de sayal pardo, con unas tijeras de tundir y una rebotadora en la mano», o donde salía un Hombre «caballero en el caballo de su sensualidad, desnudo en cueros, y el caballo muy aderezado, y el freno de la Razón caído» (en Rojas Garcidueñas, 1958, I, págs. 29 y 34), para deducir que las imágenes no sólo eran un apoyo para la comprensión de los parlamentos, sino que constituían la base del espectáculo. Al analizar ese coloquio, Octavio Rivera resaltó la capacidad de González de Eslava para «dar a la forma retórica del sermón doctrinal la vida de la pieza dramática» (Rivera, 1993, págs. 138-139). Esa consideración puede extenderse al conjunto de su piezas. El coloquio VIII multiplicó sin duda su atractivo con la aparición de «aquella figura que vio San Juan en su *Apocalipsis*. El Juez con la espada en la boca, y las demás insignias que aquella figura suele tener», y más aún con la presencia de «la caja de tres llaves, y la Santísima Trinidad: cada persona con su llave» (en Rojas Garcidueñas, 1958, I, págs. 235 y 256). Hasta el coloquio XIII, cuyo tema resulta de interés discutible (*Coloquio espiritual de la pobreza y la riqueza, que con tienden sobre cuál sea la mejor*), daría que comentar y entender cuando Pobreza y Riqueza se desnudan, «y aparece la Riqueza como demonio, y la Pobreza llena de estrellas, y con un Crucifijo pintado en el pecho» (en Rojas Garcidueñas, 1958, II, pág. 134). Más que las sutilezas teológicas, que quizá no alcanzase a comprender aunque confirmasen la vigencia de doctrinas y valores compartidos, el público debió de sentirse fascinado por las armonías auditivas de los versos y por las imágenes de color y de movimiento. Esos aspectos nunca deben olvidarse al valorar los aciertos y las limitaciones del teatro de la época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALONSO, Amado (1940). «Biografía de Fernán González de Eslava», *Revista de Filología Hispánica* año II, n° 3, pp. 213-321.
- FRENK, Margit (1989). Edición, crítica, introducción, notas y apéndices a GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas)*, México, El Colegio de México.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán (1610). *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*, México, Imprenta de Diego López Dávalos, recopilación de fray Fernando Vello de Bustamante.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (1980). «Algunas consideraciones sobre el *Coloquio XVI* de González de Eslava», *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 9, pp. 113-133.
- PAÚL ARRANZ, María del Mar (1998). «El teatro mexicano en sus orígenes: una revisión de la obra de Fernán González de Eslava» en *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, edición de Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 121-130.
- RAMA, Ángel (1980). «La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano», *Escritura*, año 5, n° 10, pp. 179-239.
- RIVERA, Octavio (1993). «Textos y representación teatral: el *Coloquio Primero* de González de Eslava», en Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, pp. 114-139.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José (1958). Edición, prólogo y notas a GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, Porrúa, 2 vols.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José [1935] (1973). *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SepSetentas.
- TOVAR, Juan (1988). Prólogo y selección a Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, México, Secretaría de Instrucción Pública.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1963). *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Española.