

Dalmacio Rodríguez Hernández
Seminario de Cultura Literaria Novohispana, IIB-UNAM

Introducción

La crítica concerniente al teatro novohispano ha configurados dos tópicos que tratan de explicar la importancia que tiene la loa en el desarrollo y especificidad de las letras virreinales. Se ha reiterado, por una parte, que si bien los ingenios novohispanos tuvieron poca oportunidad de cultivar los géneros dramáticos mayores, en el teatro breve, y particularmente en la loa, hallaron terreno fecundo para invocar a las musas. Por otra, se ha insistido en que la loa se adaptó ejemplarmente a la idiosincrasia criolla, razón por lo cual se le considera un género por excelencia americano.¹ La relevancia histórica y cultural que se le atribuye, sin embargo, no ha bastado para alentar revisiones sistemáticas de las obras específicas que podrían reunirse en un *corpus*. Fuera de los apartados que las historias de la literatura dedican al tema, escasean los estudios particulares, y de éstos la gran mayoría examina las composiciones de Sor Juana Inés de la Cruz y, en menor medida, las de Agustín de Salazar y Torres y Fernán González de Eslava. Son igualmente insuficientes las aproximaciones panorámicas sobre el desarrollo de la loa en el virreinato; aunque disponemos de valiosas contribuciones —como las de Pasquiarello o Maldonado—, prevalece la imprecisión a la hora de distinguir modalidades y tipologías.² A estas tareas pendientes, añádase el inconveniente de contar con pocos catálogos y ediciones. En este sentido, las observaciones que recientemente ha hecho uno de nuestros especialistas del teatro dieciochesco, resumen la situación que guarda la investigación sobre la loa novohispana:

En realidad, no existe conocimiento cabal ni mucho menos estudio exhaustivo acerca de la loa novohispana o de la mexicana, ni siquiera se dispone de un inventario del género, de ahí que resulte temerario intentar emitir un juicio correspondiente. (Viveros, *Loas* 20)

Así, una de las tareas más urgentes sería emprender estudios individuales y constituir un *corpus* —basado en fuentes diversas— del teatro breve novohispano, más aún cuando no se descarta que aparezcan obras hasta ahora sólo mencionadas, o se encuentren piezas totalmente desconocidas, sobre todo manuscritas.³ Incluso se deberían revisar diversas loas incluidas en relaciones de fiesta y evaluar su adscripción al género dramático.

Dentro del período novohispano, el siglo XVIII quizás sea el que amerite mayor atención de la crítica, no sólo porque ha habido una excesiva preferencia por dramaturgos del siglo XVI (Fernán González de Eslava) y XVII (Sor Juana, Salazar y Torres), sino porque en esta centuria contamos con la producción teatral de dos autores que deberían ocupar un lugar más relevante en la historia y la crítica de la literatura novohispana: Cayetano de Cabrera y Quintero y fray Juan de la Anunciación. Ambos escritores produjeron una considerable cantidad de textos poéticos y teatrales, además de otros de carácter no literario. Asimismo, ilustran dos ámbitos en los que se practicaba corrientemente la actividad dramática en el primer tercio del siglo XVIII.

Cayetano de Cabrera y Quintero (ciudad de México, ca. 1700-1774) evidencia todavía el talante de un polígrafo barroco.⁴ Su intensa labor intelectual nos recuerda las personalidades de un Carlos de Sigüenza y Góngora o un Pedro de Peralta Barnuevo, no sólo por haber dado muestras de una precoz erudición (su primer escrito es un sermón fechado en 1720 [Parodi XV]), sino por lo prolífico y variado de su obra. Lo mismo abordó temas científicos e históricos que jurídicos y homiléticos. Fue, además, poeta latino y castellano; traductor de Horacio y Juvenal, y conocedor de varias lenguas.⁵ Participó en los círculos académicos y políticos de la élite novohispana, y su trabajo fue requerido constantemente en las conmemoraciones más señaladas de la corte y de la Iglesia. Por esta causa, gran parte de sus trabajos literarios trata sobre acontecimientos festivos (religiosos y profanos), tales como descripciones de arcos triunfales, poemas de certámenes, loas y coloquios. De su producción dramática, se conocen una comedia, ocho loas (que se pueden situar *grosso modo* dentro de las modalidades cortesana, particular y religiosa), dos coloquios, un entremés, un sainete y fin de fiesta.⁶ A pesar de lo abundante de sus escritos, Cabrera y

Quintero debe su relativa fama esencialmente a dos textos: *Escudo de armas de México*⁷ y *El iris de Salamanca*, y, en menor medida, por un poema que versa sobre la vida de San Francisco de Asís en el que imita a Hurtado de Mendoza (Parodi XV).

Fray Juan de la Anunciación (Madrid 1691-México 1764) perteneció a la orden de los carmelitas. Su actividad literaria transita entre las tertulias poéticas y las celebraciones domésticas de su congregación. Escribe para un público más restringido y afectivamente familiar. La obra de Anunciación, a diferencia de la de Cabrera, fue más libre en cuanto a los géneros cultivados. Practicó con soltura la poesía conceptista, aderezada con los viejos recursos de la oscuridad cultista (hipérbatos, perífrasis, períodos extensos), como se observa en la loa que comentamos; pero al mismo tiempo pudo contraponer un estilo menos solemne y artificioso. En varias composiciones se desligó de los modelos que para la poesía pública y oficialista eran inexcusables, tomando con laxitud las enseñanzas de Luis de Góngora y Calderón de la Barca. Fue hábil versificador y también se interesó por las formas y temas populares. Su producción teatral es copiosa y variada. De su pluma se conservan 82 loas, divididas en particulares y religiosas; escribió también tres coloquios y numerosos poemas de tema religioso y profano.⁸

Aparte de ser contemporáneos, ambos autores tienen en común haber compuesto loas para obras de Calderón de la Barca, y en particular para *El escondido y la tapada*. Este dato, por un lado, ratifica que Calderón se mantenía a la cabeza en el gusto de los novohispanos durante el siglo XVIII, al margen de las circunstancias y sector social al que se dirigiera la puesta en escena; pero, por otro, nos permite vislumbrar cómo dos autores, ante un referente dramático común, adoptan estrategias discursivas diferentes que responden a necesidades específicas de sus respectivos contextos de representación. En las líneas que siguen, contrastaré las características de las dos loas con la finalidad de aportar elementos que puedan ilustrar las posibilidades en las que cobraba forma este género del teatro breve en la Nueva España.

I

La pieza de Cayetano de Cabrera y Quintero lleva por título *Loa para la comedia de El escondido y la tapada*. Se conserva manuscrita entre los “Borradores de Cabrera”, tercer tomo, en la Biblioteca Nacional de México, y fue editada en 1976 por Claudia Parodi en el volumen que agrupa la *Obra dramática* de nuestro autor.⁹ Esta loa fue escrita para los festejos que la orden de Santo Domingo celebró por un doble motivo: el nombramiento de fray Antonio Pinto de Aguilar —quien fuera calificador del Santo Oficio— como prior provincial de la Provincia de Santiago de México, y el nombramiento de fray Juan Cevallos como prior del convento de *Porta Coeli* de México. Dado que el nombramiento del provincial ocurrió el nueve de mayo de 1733,¹⁰ y el de prior del convento el 16 del mismo mes, es de suponer que alrededor de esas fechas se llevó a cabo la representación. El lugar de escenificación, como se precisa en el manuscrito, fue en el Imperial Convento de Santo Domingo en México.

Aunque no poseemos más información sobre el montaje y la recepción de este festejo teatral, creemos que el público estaría conformado principalmente por miembros de la misma orden, incluyendo a los homenajeados, y los elementos escenográficos no serían demasiado sofisticados. Estos datos e indicios contextuales, puesto que en esta clase de obras “la circunstancia y la persona a quien se festeja condicionan no sólo el tema, sino el grado de erudición y la complejidad conceptual” (Parodi LI), nos hacen pensar que estamos ante una pieza cuyas características de composición y representación fluctuarían entre las de una loa cortesana y las de una loa doméstica. Si temática y estructuralmente no habría diferencias entre una y otra, como ha puesto de relieve Kurt Spang (18), dadas las limitaciones “técnicas” que tendría una puesta en escena en convento difícilmente se llegaría a la fastuosidad que caracterizaron a las loas palaciegas (19). El texto no contiene indicaciones sobre “decorados, efectos especiales, vestimenta, iluminaciones [o] música” (19); sólo hay una mención a ciertos atributos de uno de los personajes alegóricos: “Premio”, que aparece “con corona y cetro” (94-95). Por lo tanto, es posible que no se haya requerido de gran aparato, e incluso cabe suponer que no sería representada por actores profesionales sino por los propios frailes o quizá por alumnos, como solía hacerse en el teatro jesuita, por ejemplo.

Dado que fue una constante que las piezas de Cabrera se representaran en recintos conventuales o escolares —incluyendo dos loas a los virreyes marqueses de las Amarillas¹¹— Claudia Parodi clasifica toda la producción breve de Cabrera en la categoría de “teatro conventual”, vinculada a la tradición del teatro escolar y humanista, en el cual los “alumnos, monjas y seminaristas [serían] los actores” (XLVIII).¹² Pero dejando de lado estas circunstancias de representación, formalmente esta pieza sigue en lo general las convenciones poético-retóricas de la loa cortesana. De manera más específica en cuanto al propósito del argumento, que no es otro que realizar un cabal elogio de persona hacia las figuras que motivaron el festejo, rasgo predominante y distintivo de las loas cortesanas según advirtió hace tiempo Francisco Rico y ratifican estudiosos como Spang, Palacios y Farré.

La loa de Cabrera —como ya señalamos— tiene la peculiaridad de contar con dos sujetos de homenaje: Antonio Pinto de Aguilar y Juan Cevallos. Esta característica justifica la condición conceptista de la pieza, pues tuvo que trabar en un mismo argumento, siguiendo las convenciones de estructuración de las loas cortesanas, dos elogios. Tarea que después de todo no resultaría extraña, habida cuenta de la recurrencia en este género de las típicas estructuras paralelísticas, que organizaban tanto personajes como argumentos esquemas de oposición y contrariedad. Así, Cabrera hizo concordar dos paradigmas de virtudes con los dos sujetos de encomio, puestos en relación con el título y la representación de la comedia, bajo la premisa de crear un misterio o enigma.

En la loa participan cinco personajes alegóricos: Premio, Virtud, Talento, Sabiduría y Música. Este último, cumpliendo la función de dar a conocer el objetivo de la loa, plantea la situación inicial: Premio ha llegado a la residencia de Virtud con el deseo de poder encontrar a la persona a quien habrá de conceder galardón. En respuesta, Virtud se dispone a agasajar a su invitado (Premio) con un “cómico obsequio”. Así, utilizando el recurso del teatro dentro del teatro y apoyándose en los otros personajes alegóricos, el argumento de la obra versará sobre los contratiempos de la pretendida representación que Virtud desea ofrecer. Hay una alusión directa a la comedia de Calderón de la Barca, pues los papeles de dicho “obsequio cómico” son precisamente “El Escondido” y “La Tapada”, quienes deberán ser representados (en un juego meta teatral) por los personajes alegóricos Talento y Sabiduría, bajo la dirección de Virtud:

Música: Hoy, por las sendas de Astrea,
de la Virtud al alcázar
aporta el Premio, anhelando
sienes para sus guirnalda.
En cuyo excelso palacio,
la Virtud, que al Premio halaga,
hacerle cómico obsequio
con sus personajes trata.
Autora, pues, la Virtud,
papeles al teatro saca:
Talento y Sabiduría
de Escondido y de Tapada. (1-11)

Música, y más adelante Premio, amplían la información: Premio ha buscado inútilmente durante mucho tiempo a Virtud, quien de forma deliberada se le esconde, pues rehúye cualquier tipo de reconocimiento. Por esta razón, cuando Premio por fin la encuentra en su “secreto alcázar”, le reprocha dicho ocultamiento:

Premio: si te anhelé peregrina,
te vengo a hallar tan extraña
que sabiendo que aun el Premio
si no se coge, se pasa,
me has negado de tus brazos
la mullida áncora blanda (121-126)

Conmovida por los lamentos de Premio (“Hasta que te vi quejoso, / nunca amante te pensaba”, 133-134), el festejo que organiza Virtud tiene cierto tono de desagravio (“Pero las sonoras voces / sean las que satisfagan / tu queja, cuando aplaudido / de la Virtud te declaran”, 135-138). Virtud ha advertido — como declara Música— que la intención de Premio por otorgar su galardón (“guirnalda”) está regida por

un sentido real de justicia, o sea, por merecimiento verdadero y no por lisonjas. A este significado apunta Música cuando refiere que Premio ha llegado (Cabrera utiliza el verbo “aportar”) a la casa de Virtud recorriendo “las sendas de Astrea”, pues esta deidad simboliza por excelencia la justicia. Tal sentido queda ratificado por las palabras de Virtud: “Venga el Premio, que si Astrea / recta senda le señala, / guiado de la justicia, / hallará fácil la entrada” (23-26).

A partir de esta situación inicial, se establecen las dos líneas antitéticas en que se desarrolla el elogio: la aclamación de las virtudes y el ocultamiento de las mismas. De conformidad con las convenciones genéricas de las loas cortesanas, este planteamiento presupondría el comienzo de un debate académico entre los personajes alegóricos de Talento y Sabiduría para determinar quién merece los galardones de Premio, que en el plano alegórico equivale a una disputa sobre cuál virtud es más importante: el talento o la sabiduría, y en su nivel pragmático, quién merece más elogio: Antonio Pinto o Juan Cevallos. Sin embargo, en lugar de crear una ligera tensión dramática por el contrapunteo de argumentos entre los personajes, cuyo fallo final sería responsabilidad de Premio, el desarrollo de la loa consiste en crear una especie de enigma: se plantea resolver el misterio de quién encarna cada papel, toda vez que los personajes niegan su identidad.¹³

En un relato retrospectivo, Premio refiere que los “privados” con quienes más familiarmente trata Virtud (es decir Talento y Sabiduría), “uno se me desaparece¹⁴, / y otra me esconde la cara” (131-132). Más adelante, cuando hace acto de presencia Premio en el mentado “secreto alcázar”, de inmediato dice Sabiduría: “Si es el Premio, yo me encubro” (89) y “Tápase” (dice la acotación), y replica Talento: “Si el Premio es, yo en esta cuadra, / me oculto” (90-91) y “Escóndese” (indica la acotación). Esta acción de ocultamiento se repite a la hora en que Talento y Sabiduría salen a escena: “Talento: Y ¿qué papel hacer quieres? / Sabiduría: El que hice, el de la Tapada. Talento: Yo el que hice, el de el Escondido” (151-153).

A su vez, Virtud mantiene una postura ambigua, que más bien parece señal de reticencia. Talento y Sabiduría le achacan irresponsabilidad en el cumplimiento de su tarea como “autora”, ya que no “ha declarado” al público (que no es otro que Premio) la identidad que corresponde a cada personaje; o sea, ha soslayado la presentación de la nómina de personajes que actuarían en la supuesta representación: “Sabiduría: Pero aún no te desempeñas¹⁵... / Virtud: ¿Cómo? / Sabiduría: Como, aunque nos sacas / al teatro, a quién nuestras voces / representen, no declaras” (161-164).

En esta sencilla trama se percibe la intención de evitar la mención de los nombres o funciones de los personajes (la afirmación de su específica virtud: Talento y Sabiduría); asimismo, la sinonimia de las voces “Escondido” y “Tapada” incrementa la confusión de identidades (Premio se llega a preguntar: “Pues ¿cuál la Sabiduría / y el Talento es?” (171-172). De esta manera se quiere significar la expresa voluntad de mantener en secreto tanto la verdadera naturaleza de la virtudes que se pretende encarecer (talento y sabiduría) como la adjudicación de éstas a los sujetos de homenaje; es decir, quién se distingue por ser sabio y quién por ser talentoso, Pinto o Cevallos. Sobre este aspecto, se esgrime otro argumento que revela la amplificación panegírica. A lo largo de la pieza, las intervenciones de Talento y Sabiduría, siempre en esquemas simétricos y paralelísticos, no marcan disparidad sino concordancia; no cumplen la función de oposición sino de cooperación. Se insiste en que una virtud no sobrepasa a la otra; al contrario, son complementarias:

Virtud: Talento, Sabiduría,
¿siempre así enlazando el alma?
¿Y girasol uno de otro
siguiéndose las pisadas?
Talento: ¿Cuándo la *sabiduría*
no es la que al *talento* arrastra?
Sabiduría: Sabiduría y Talento
viven sólo lo que se aman.
Virtud: Por eso, siempre conmigo
vivís, que el nudo que enlaza
talento y sabiduría
muere, si la *virtud* falta. (47-58; énfasis nuestros)

Al haber equivalencia plena entre ambas virtudes, la acción distributiva resulta improcedente. En lugar de repartirse los méritos, éstos se duplican: los personajes Escondido y Tapada asumen las cualidades del talento y la sabiduría por igual. Esta línea de significación, en realidad también está relacionada con la del ocultamiento, pues en ambos casos no se puede hacer un discernimiento puntual entre las dos entidades. El juego conceptista fundado en la sinonimia de las voces ‘escondido’ y ‘tapada’, así como de su principal significación —el ocultamiento— conlleva la magnificación del elogio. Por eso Virtud expresa que: “Pues es tan grande el talento, / es sabiduría tanta / la que aplaudo que, escondida / queda, aunque representada” (167-170).

La lectura alegórica, en consecuencia, plantea que los atributos de talento y sabiduría se asignan de manera equivalente a los dos priores, razón por la cual merecen idéntico reconocimiento. Quizás en la parte en que se declara la total identidad de Talento y Sabiduría, los actores se habrían dirigido a los homenajeados para descubrir el enigma en el plano de la realidad del festejo. En una ruptura con la ficción dramática, cuya función sería hacer explícito el encomio, a la pregunta expresa de Premio de “¿Cuál la sabiduría / y el talento es?”, los personajes aludidos explican:

Talento: El que se halla
 en la muy digna cabeza
 de esta familia Guzmána,
 en el noble padre y maestro
 de esta religión sagrada:
 fray Antonio Pinto de
 Aguilar, nido en que afianzan
 las águilas de Domingo
 hacer, de sus plumas, alas.
 Sabiduría: Y también el que, a sus brillos,
 noble talento resalta
 y culta sabiduría
 se venera replicada
 en el reverendo, amable
 padre prior de esta casa:
 el culto fray Juan Cevallos (172-186).

Por último, aunque Premio da más preeminencia a fray Antonio de Pinto en razón de su mayor jerarquía, concede a ambos la distinción, y ciñe de mil guirnaldas “a las dos cabezas / de la imperial mexicana / dominica águila que / en un Aguilar se enlazan” (211-214).

El procedimiento conceptista utilizado en la loa sin duda permite, en un verdadero ejercicio de *amplificatio*, duplicar manifiestamente las virtudes atribuidas a los festejados; pero además admite la inferencia de otras dos: la fraternidad, toda vez que ellos no se disputarían las cualidades sino que las compartirían, y la humildad, puesto que se rehusarían a recibir el homenaje a pesar de merecerlo. En especial, la humildad es la virtud que cobra mayor relieve en el panegírico, incluso sin que haya una mención explícita. En efecto, la sentencia de que “[...] la Virtud siempre ordena / se huya del Premio y sus palmas” (93-94), no es sino una característica de la humildad, pues, como advertía Eusebio Nieremberg, quien posee esta virtud no desea honras ni “ha de ser codicioso de ser estimado” (136), es decir, renuncia voluntariamente a los aplausos que en justicia se ha ganado por sus buenas acciones. En este sentido, la connotación de ocultamiento, derivada de las distintas referencias a los términos “escondido” y “tapada” (como comedia, como personajes alegóricos, como actores dramáticos), aluden a la virtud que por antonomasia siempre permanece (o desea permanecer) oculta, que no es otra que la humildad.

II

La pieza que fray Juan de la Anunciación escribió para anteceder la comedia de El escondido y la tapada se titula Loa al señor obispo de Valladolid para empezar una comedia, echóla el colegial que tenía el primer lugar en la Universidad. Fue escrita para celebrar a Felipe Ignacio Trujillo y Guerrero, obispo de la diócesis de Michoacán. Con probabilidad se representó entre 1718 y 1720 en el Convento de la Orden del

Carmen, en Valladolid, hoy Morelia. Se deduce esta fecha porque Anunciación llegó a Valladolid precisamente en 1718, siendo ya obispo Ignacio Trujillo, quien murió tres años después.¹⁶ Como la de Cabrera, esta loa también se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de México (Anunciación, Cuaderno 20v-21v). Recientemente fue incluida por María Eugenia García Gómez en su tesis doctoral, en la que edita la producción dramática del poeta carmelita (García 57-60).

Como en el caso anterior, las circunstancias de la representación apuntan hacia una loa doméstica, por lo tanto, se puede suponer que la puesta en escena se realizaría dentro del mismo convento, teniendo como público a los frailes carmelitas y al mismo homenajead. Fue ideada como una composición monologada, lo cual indica que no habría gran aparato en la representación ni tendría mayores pretensiones que las de cumplir satisfactoriamente su función encomiástica.¹⁷ El monólogo de Anunciación se apega con rigor a ciertos principios retóricos del género demostrativo, apartándose de las convenciones dramáticas más usadas para esta época (principios del siglo XVIII), es decir, las que se ciñen al modelo de la loa barroca en la línea de Calderón de la Barca (Palacios 657), con sus típicas estructuras simétricas, personajes alegóricos, debates académicos, etc., como incluso observamos en la loa de Cabrera.¹⁸

En su loa, fray Juan de Anunciación desarrolló el tópico que Ernst Curtius denominó de “lo indecible”, consistente en la declaración explícita de que el autor dice muy poco en relación con lo que verdaderamente quisiera expresar, debido a las grandes virtudes del sujeto de elogio (Curtius 232).¹⁹ Bajo esta premisa, el único representante de esta breve composición dramática asume el papel de un poeta u orador que ha sido honrado con la difícil encomienda de pronunciar un elogio al obispo Ignacio Trujillo. El argumento principal versa entonces sobre el deseo de superar la incompetencia retórica que el mismo representante-autor dice presentar al momento de construir un discurso apropiado a las grandes cualidades del sujeto homenajead.

En este tipo de argumento, es natural que adquiera preponderancia, más que la enumeración de las virtudes del obispo, la descripción detallada de los efectos que éstas provocan en el poeta, los cuales por extensión podrían ser compartidos con los asistentes al festejo. Así, la situación de encomiar a un “ilustre prelado” suscita un estado de contrariedad en el supuesto poeta, quien atribuye a su musa los sentimientos opuestos de alegría y temor:

Nunca más, prelado ilustre,
con impulsos amorosos,
entre tímida y ufana,
ya del temor, ya del gozo,
experimentó mi musa
lo dulce y amargo a sorbos,
que cuando, en aqueste día,
pretende surcar el golfo
inmenso de vuestras prendas. (1-9)²⁰

Estos sentimientos encontrados, que a un tiempo inspiran y detienen el desarrollo del discurso, están originados por el propio asunto de la loa, o sea, por las virtudes del prelado. En este punto, cabe precisar que la estrategia de Anunciación consiste en referir las cualidades de Trujillo no por su naturaleza, sino por su magnitud y cantidad. A lo largo del texto, utiliza diversas expresiones cuantificativas que connotan encarecimiento o intensidad (tales como “asombro de toda virtud”, “grandes prendas”, “prendas que apenas caben”), particularmente en grado superlativo (“ilustre”, “golfo inmenso de vuestras prendas”, “excelsas prendas”, “tan sublimado”, “tan excelso”, “tan heroico”, etc.); pero conscientemente elude — salvo en dos ocasiones — especificar de qué clase son estas virtudes (“prendas”), es decir, si se refieren a la caridad, la fortaleza, la prudencia, o cualquier otra.

Este recurso va más allá de mantener en suspenso la índole de los atributos; en realidad se trata una estrategia retórica para dar noticia de ellos y, al mismo tiempo y de modo paradójico, mantenerlos ocultos. Es, de igual modo, la justificación que emplea el recitante-autor del discurso para resaltar su incapacidad para abordar decorosamente el tema, pues tal abundancia e inconmensurabilidad de virtudes convierten al obispo en un sujeto inaprensible para cualquier elogio. Anunciación lleva al extremo esta idea mediante una serie de hipérbolos basadas en los conceptos de magnitud y elevación. Haciendo referencia a la teoría de los

estilos, advierte que el tema que pretende pergeñar es tan elevado (“tan sublimado y excelso”) que se encumbra en un punto donde ni siquiera podrían llegar los “ecos sonoros” pregonados por el clarín de la “Fama voladora”, y la vista más aguda (“del más penetrante lince”) en su intento por percibir apenas algo se igualaría a la del “más ciego topo” (17-20), es decir, no alcanzaría a ver nada; de la misma forma, equivaldría a querer representar lo que contiene un cuerpo voluminoso (un “tomo”) mediante un “breve dibujo”, lo cual transgrede el principio de concordancia entre la elocución y el asunto.

La certeza de esta improporción se manifiesta en un titubeante y pausado discurso. El poeta sólo atina a expresar la osadía del intento y los efectos que sobre él confusamente se producen, ora de arrojo, ora de congoja, ora de admiración. Este estado de turbación también se refleja a nivel elocutivo, ya que el uso de paradojas, dilogías, hipérbolos, alusiones y, sobre todo, de una rebuscada sintaxis con hipérbatos y periodos extensos estanca la fluidez del mensaje panegírico. En casi la mitad de los versos de la loa, el discurso avanza lenta y accidentadamente sin entrar en materia. Por otra parte, desde un principio, el poeta muestra sus limitaciones al decir que tan solo “pretende surcar el golfo / inmenso” de las prendas del prelado (8-9), que alabar su “grandeza” “es solamente querer / divisarla por antojo²¹ (23-24)”, que su discurso “gira” (pero no entra) en el “campo espacioso” (26) conformado por las muchas virtudes del obispo; es decir, enfatiza que el “empeño venturoso” de realizar el elogio se queda en puro deseo.

No es sino hasta el verso 68 cuando el autor del discurso se atreve, mediante comparaciones, a mencionar dos virtudes del festejado. La primera remite a la sabiduría, particularmente en derecho, la cual excede a la de los antiguos doctos romanos:

os miro a vos, a quien todos
predican, en el derecho,
oráculo misterioso,
tanto, tanto que si en Roma
aquellos antiguos doctos
os hubieran merecido
maestro en sus consistorios,
discurro que luego al punto
os dedicaran coloso
o statua, como a su dios (68-77)

La segunda virtud se refiere a la elocuencia, mientras el sobrepujamiento lo toma de un dicho atribuido a Cicerón:

que si Júpiter dejara
su excelso y divino trono
para tratar a los hombres
con el más perito modo,
tomara vuestra elocuencia
para dar acierto a todo. (83-88)

Cuando por fin parece que el autor se ha decidido a emparejar una serie de circunstancias y cualidades del obispo con ejemplos paradigmáticos de la historia, la mitología o la literatura, valiéndose de comparaciones superlativas y con la finalidad de descubrir el mayor número posible de sus virtudes, abruptamente interrumpe el discurso. Se niega a proseguir con este recuento de atributos por la vía comparativa —mediante “apodos” y “símiles”—, esgrimiendo la imposibilidad referirse a éstos con la debida propiedad. Reitera, como en un principio, que la grandeza del obispo no se puede dividir en sus particularidades, y que aun si se recurriera a la comparación con los modelos más prestigiosos, las descripciones quedarían incompletas: serían tan sólo —como dice el poeta— “encomios de sombras” (109), es decir, falsos, inaprensibles e incompletos reflejos del objeto real. ¿De qué manera, entonces, se podrá dar cumplimiento al “empeño” de celebrar digna y justamente al obispo? Ante la falibilidad del camino explorado, el mejor homenaje consistirá en la negación del discurso, es decir, el silencio:

Pero para que me canso
en multiplicar apodos,
cuando advierto que alabaros
con palabras es impropio,

pues de vuestras grandes prendas
sólo el silencio es tesoro. (89-94; el subrayado es mío)

El recurso al tópico del silencio en realidad conduce a una salida ingeniosa. Como en la pieza de Cayetano de Cabrera, el verdadero (o el más importante) sentido encomiástico se basa en mecanismos conceptistas que tienen como eje el título de la comedia. El autor refiere que la obra de Calderón de la Barca constituye el verdadero homenaje, pues la connotación de su título se encuentra en perfecta correspondencia con “lo escondido y remoto” de las “inaprehensibles” virtudes:

Por eso, el primer lugar
de este curso numeroso,
rendido a vuestros obsequios
y en el fin de sus períodos,
os dedica la comedia
cuyo título famoso,
El escondido y tapada,
se intitula, y en que noto
que el buscarla más medida
a lo escondido y remoto
de vuestras excelsas prendas
era empeño muy costoso. (95-106)

La connotación de ocultamiento que encierra el título —y en cierta medida el argumento— de *El escondido y la tapada* es la clave para descubrir la virtud que se quiere ponderar. Al igual que en la loa de Cabrera, paradójicamente se desea ensalzar la virtud de la humildad, toda vez que en ésta se concilian las nociones opuestas de elevación y bajeza, de presencia y ausencia, de decir y callar. En efecto, quien es humilde no exhibe sus virtudes sino que las niega, en razón de que la humildad consiste en “un menosprecio de la propia excelencia” (Nieremberg 131); pero a ojos de los demás, a todas luces, se le percibe como una persona ejemplar, ya que la humildad fue considerada “fundamento de la santidad y [de] todas las virtudes” (132).²²

Aunque el problema de la adecuación del discurso se ha resuelto, el poeta todavía dedica una veintena de versos más para ofrecer sus parabienes al obispo. Recurriendo nuevamente a las comparaciones hiperbólicas, le desea que viva tantos años que “el guarismo / no mida atrevido el fondo” (vv. 125-126), y de esta manera no cesen nunca sus “influjos copiosos” (v. 132).²³

III

Las loas que hemos revisado tienen contextos de producción muy semejantes: tanto la pieza de Cayetano de Cabrera y Quintero como la *fray Juan de la Anunciación* fueron escritas en el primer tercio del siglo XVIII, se representaron dentro de un festejo particular dedicado a personajes de la Iglesia novohispana y precedieron la comedia de Calderón de la Barca *El escondido y la tapada*. Estas coincidencias pragmáticas explicarían en gran parte las afinidades formales y temáticas que hemos ido advirtiendo, especialmente la pervivencia de un estilo barroco de filiación conceptista, que juega con el título de la comedia a la cual sirven de pórtico, y el encarecimiento de la humildad como la principal virtud que encarnan las personalidades aludidas.

Por otro lado, las distintas realizaciones que cada autor encuentra para el mismo motivo —una loa monologada, otra con personajes alegóricos— podrían ser indicio del carácter proteico y multiforme inherente a este género del teatro breve, capaz de asumir diversas modalidades y de emplear toda clase de recursos para ajustarse a los requerimientos de la función panegírica.

Aun con las limitaciones que impone una muestra de trabajo tan pequeña —apenas dos loas—, no debe descartarse que estas afinidades y divergencias son expresión de una vigorosa y compleja tradición dramática desarrollada en la Nueva España, cuyas características y desarrollo aún están por definir. Para llegar a conclusiones más amplias será necesario ir sumando múltiples estudios particulares, mediante los

cuales sea factible reconstruir las peculiaridades y el proceso histórico que distinguieron a este género en el territorio novohispano.

Obras citadas

- Anunciación, fray Juan de la. *Cuaderno con varios versos compuesto por el padre fray Juan de la Anunciación en diversos tiempos y lugares. Fecho en Valladolid a 13 de agosto de 1718 años*. Ms. 1597. Biblioteca Nacional de México.
- . *Poemas religiosos y profanos de Fray Juan de la Anunciación: del convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos de la provincia de San Alberto de Sicilia en Toluca, durante los años de 1721 a 1724*. Introd. y notas Jesús Yhmoff Cabrera. Documentos del Estado de México Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985.
- Autoridades*= Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil de la de 1726. Madrid: Gredos, 1990. Impreso.
- Bravo Ugarte, José. *Diócesis y obispos de la Iglesia mexicana*. México: Jus, 1965. Impreso.
- Cabrera y Quintero, Cayetano de. *Borradores de Cabrera*. Tercer tomo. Manuscrito, Biblioteca Nacional de México, clasificación: MS 28.
- . *Obra dramática: teatro novohispano del siglo XVIII*. Ed. crítica, introd. y notas Claudia Parodi. Nueva Biblioteca Mexicana 42. México: UNAM, 1976. Impreso.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas. Comedias*. Prólogo y notas Ángel Valbuena Briones. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1960. Impreso.
- Cambiaso y Verdes, Nicolás María de. *Memorias para la biografía y la bibliografía de la isla de Cádiz, t. 1: desde A hasta J antes de O*. Madrid: León Amarita, 1829. Impreso.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- DRAE*= Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Impreso.
- Farré, Judith. "Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo XVII, a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca." *Anuario Calderoniano* 2 (2009): 143-179. Impreso.
- García Gómez, María Eugenia. *Poesía dramática de fray Juan de la Anunciación. Edición y estudio de loas carmelitas del siglo XVIII*. Tesis de doctorado en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Maldonado Macías, Humberto. "La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana." *Hombres y letras del virreinato. Homenaje a Humberto Maldonado*. Letras de la Nueva España 2. México: UNAM, 1995. 71-95. Impreso.
- Méndez Plancarte, Alfonso. "Don Cayetano, el de la 'Lámpara inextinguible'." *El corazón de Cristo en la Nueva España*. México: Editorial Buena Prensa, 1994. 119-130. Impreso.
- . *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721). Parte segunda*. Biblioteca del Estudiante Universitario 54. México: UNAM, 1994. Impreso.
- Nieremberg, Eusebio de. *Obras y días. Manual de señores y príncipes en que se propone con su pureza y rigor la especulación y ejecución política, económica y particular de todas virtudes*. Madrid: María de Quiñones, 1641. Impreso.
- Palacios, Emilio. "Loas cortesanas de Luis Moncín, actor y autor dramático catalán del siglo XVIII." *El teatro español del siglo XVIII*. Edición Josep María Sala Valldaura. Vol. 2. Lleida: Universidad de Lleida. 653-686. Impreso.

- Parodi, Claudia. "Introducción." Cayetano de Cabrera y Quintero. *Obra dramática: teatro novohispano del siglo XVIII*. Nueva Biblioteca Mexicana 42. México: UNAM, 1976. Impreso.
- Pascual Buxó, José. *Un desconocido dramaturgo novohispano del siglo XVIII. Dos loas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. Fuentes para el Estudio de la Literatura Novohispana 1. México: UNAM, 2000. Impreso.
- Pasquiarello, Anthony, "The evolution of the *Loa* in Spanish America." *Latin American Theatre Review* 3.2 (1970): 5-19. Impreso.
- Pérez, María Esther. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. Torres Library and Literary Studies 20. New York: Eliseo Torres, 1975. Impreso.
- Rico, Francisco. "Para un itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte* de Comedias." *Homenaje a William. L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, 1971. 611-621. Impreso.
- Sahagún de Arévalo y Ladrón de Guevara, Juan Francisco. *Gaceta de México, t. 2: septiembre 1730 a septiembre 1735, números 34 al 94*. Reimp. de la ed. facsimilar de 1985. México: Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1986.
- Santamaría*= Santamaría, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 2005. Impreso.
- Spang, Kurt. "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales." *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo: estudios y ediciones críticas*. Eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y M. Carmen Pinillos. Kassel: Reichenberger, 1994. 7-24. Impreso.
- Sten, María, y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No sólo ayunos y oraciones: piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: UNAM-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007. Impreso.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana: antología*. Presentación Antonio Alatorre. Vol. 1. México: El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas. Impreso.
- Viveros, Germán. "Estudio introductorio." Fray Juan de la Anunciación. *Coloquios*. Biblioteca del Estudiante Universitario 117. México: UNAM, 1996. v-lxx. Impreso.
- . *Loas populares mexicanas (siglo XIX)*. Cuadernos del Seminario de Cultura Mexicana. México: Seminario de Cultura Mexicana, 2008. Impreso.
- Yhmoff Cabrera, Jesús. "Introducción." Fray Juan de la Anunciación. *Poemas religiosos y profanos*. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1985. 11-26. Impreso.

Notas

¹ Algunos ejemplos de tendencia se pueden revisar en Pasquiarello (5), Maldonado (81-82) y García Gómez (CVII).

² Cuando en diversos estudios aparecen las listas de obras, es común que en ellas no se diferencie, ya no digamos entre las modalidades aceptadas por la crítica —loas sacramentales, particulares, cortesanas y de presentación de compañías—, sino entre las loas integradas a un espectáculo teatral y las que se produjeron al margen o de manera independiente a éste; es decir, se agrupan en una misma categoría loas que preceden comedias o autos y loas recitadas ante un arco triunfal o compuestas para diversos momentos de un acontecimiento festivo, así, por ejemplo, en María Esther Pérez (167) y Humberto Maldonado.

³ Así nos lo apuntan hallazgos recientes. Por ejemplo, José Pascual Buxó dio a conocer dos loas manuscritas de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, autor que radicó en Tehuacán, Puebla. Se trata de las loas "El encantador divino" y "Fuego de Dios venido, el que es de todos amado". Esta última escrita en 1758 para el recibimiento del alcalde mayor de Atlixco, Puebla, Juan José Carrero y Aseste, y precediendo la comedia de Calderón de la Barca *Fuego de Dios en el querer bien*. María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, por otra parte, publicaron dieciocho piezas de teatro breve (entre ellas una loa), también manuscritas, procedentes de conventos de monjas, principalmente del de Santa Mónica, en Puebla. Las fuentes empleadas por las autoras fueron el "Archivo manuscrito del ex convento de Santa Mónica de

la ciudad de Puebla [...], Archivo Histórico del INAH, en México D. F. [...] y Archivo diocesano de la Catedral de Puebla” (19). Germán Viveros localizó y editó seis loas de principios del siglo XIX, aunque probablemente hayan sido escritas desde fines del XVIII, las cuales pertenecían a una cofradía asociada al Colegio de Vizcaínas; se conservan en el Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas (*Loas* 22).

⁴ Sobre Cayetano de Cabrera y Quintero, las primeras noticias biográficas y bibliográficas provienen de José Mariano Beristáin y Juan José de Eguiara. En el siglo XIX, se debe mencionar a Francisco Sosa, y en el XX destacan los trabajos de Méndez Plancarte (“Don Cayetano”), Claudia Parodi y Martha Lilia Tenorio (74).

⁵ Escribió, por ejemplo, una *Gramática paralela, griega y hebrea* y una *Gramática náhuatl* (Parodi XCI).

⁶ Eguiara Eguren y Beristáin de Souza registran otra comedia, hasta ahora no localizada: *La esperanza malograda* (Parodi XCII).

⁷ El *Escudo de armas de México* es una obra histórica de temática miscelánea. Tiene como punto de partida la epidemia del matlazáhuatl, pero aborda principalmente el tema de la devoción guadalupana.

⁸ Pese a que se le identifica como un autor importante, no han merecido sino escasos trabajos y ediciones, entre los que destacan los pioneros de Alfonso Méndez Plancarte (*Poetas*), Germán Viveros (*Loas*), Jesús Yhmoff Cabrera y, más recientemente, María Eugenia García y Martha Lilia Tenorio (73-74).

⁹ El título completo es “Loa para la comedia de *El Escondido y la Tapada*, en el Imperial Convento de Nuestro Padre Santo Domingo, a la confirmacion de la eleccion de prior provincial en el reverendísimo padre maestro fray Antonio Pinto de Aguilar y de prior de dicho Convento en el reverendísimo padre lector fray Juan Zevallos”. Citamos por la edición de Parodi (Cabrera, *Obra dramática* 201-209), pero la hemos confrontado con el manuscrito original para enmendar algunas lecturas (Cabrera, *Borradores* 135v-138v).

¹⁰ La noticia se dio a conocer en la *Gazeta de México, desde primero, hasta fin de mayo de 1733* (México), núm. 66: “El 9. esta Provincia de Santiago del Orden de Predicadores [...] celebrò su Capitulo Provincial, y fue electo en este empleo con todos los votos, vnanime, y general acceptacion, el M. R. P. Mrò. Fr. Antonio Pinto de Aguilar, Calificador del Santo Oficio, &c.” Entre otros nombramientos, se informa el de Juan de Cevallos para el día 16: “y Zevallos, que passò á ser Rector del Colegio de Porta Coeli” (Sahagún 533-523).

¹¹ Se trató de “Acción cómico alegórica” en el recibimiento de Agustín y María Luisa de Ahumada, marqueses de las Amarillas, que se representó en el colegio de San Miguel de Bethlem, en la ciudad de México, y una “Representación panegírica” que tuvo lugar en el “monasterio de la Purísima Concepción de México” (Parodi LXVIII- LXVIX).

¹² “Estas piececillas pueden adscribirse a la corriente conventual y humanística, puesto que se escenificaron en distintos colegios y conventos de la ciudad de México” (Parodi XLVIII).

¹³ Precisamente la característica de ocultamiento remite a la comedia de Calderón de la Barca *El escondido y la tapada*, pues en ésta sólo hasta el final se descubre la identidad de los protagonistas, véase Calderón (673-709).

¹⁴ *Desaparecer* como “hacer desaparecer, ocultar, esconder” (DRAE).

¹⁵ *Desempeñar* en el sentido de “Cumplir las obligaciones inherentes a una profesión” o de “Ejecutar lo ideado para una obra literaria o artística” (DRAE).

¹⁶ Felipe Ignacio Trujillo y Guerrero nació en Cádiz el 2 de noviembre de 1652 (Cambio 152). Ocupó el cargo de obispo de la diócesis de Michoacán de 1711 hasta su muerte, el 6 de febrero de 1721 (Bravo 70). Anunciación llegó a Valladolid en 1718 a cursar estudios de teología moral. Si el motivo de la celebración fue un onomástico de Trujillo, como inferimos (véase nota 24), la fecha de composición se ubicaría entre 1718 y 1720, como ya conjeturó García Gómez (57, n. 238). Para más información de las actividades de Anunciación, véase Viveros (“Estudio”: xlvii-l), Yhmoff (11-13) y García (LVIII-LXVI).

¹⁷ Por el motivo que propició su representación, García Gómez (CXXIII) ubica esta loa en la categoría de “Loas de circunstancias” en ocasión del homenaje a un personaje público; por sus características formales —retomando las palabras de Octavio Castro López—, la coloca en el rubro de “loas poéticas”, las cuales se definirían por ser “largos poemas laudatorios” a cargo de un “recitante”, por carecer de “contraste de acción” y de “esencia dramática”, así como por su “finalidad exclusiva de elogio” (CXXIII).

¹⁸ Evidentemente fray Juan de la Anunciación no desconoce las tendencias de su momento; en su producción encontramos las modalidades de loas domésticas y cortesanas que remiten a la tradición barroca de estilo calderoniano, como han advertido García Gómez, Yhmoff Cabrera y Viveros (“Estudio”). Sin embargo, sí tiene una

predilección por las loas de estructura monologada. Como señala García Gómez, la mitad de sus loas (46), que ella denomina como “loas poéticas”, corresponden a esta modalidad.

¹⁹ Ernst Robert Curtius considera este recurso como propio del panegírico personal. “Tiene su origen —señala— en el hábito de ‘insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema [...]. En el panegírico, el autor ‘no encuentra palabras’ para elogiar convenientemente a la persona” (231).

²⁰ Citamos directamente de la versión manuscrita (*Anunciación, Cuaderno*). Modernizamos grafías y regularizamos al uso actual la acentuación, la puntuación y el empleo de mayúsculas y minúsculas. Para una apreciación más completa, al final de este trabajo edito en apéndice esta loa.

²¹ En el sentido de “anteojos”. Véase la nota al verso correspondiente en el apéndice donde edito la loa.

²² Esta cita, que ilustra la primera acepción de la palabra “humildad” en el *Diccionario de Autoridades*, glosa las palabras de Nieremberg en su libro *Obras y días*; textualmente, el jesuita dice “Es muy alta virtud, aunque es el cimiento de todas. Hanla encomendado los santos con igual título que a la fe, nombrándola fundamento de las virtudes” (132; véase el capítulo “De la humildad”).

²³ El que la obra cierre con el motivo de una larga vida, nos hace suponer que el festejo estaría motivado por un cumpleaños de Ignacio Trujillo.