

Un drama novohispano: *La lealtad americana* de Fernando Gavila

Introducción

I.1. *Escenario novohispano a fines del setecientos*

La actividad teatral, entre 1786 y 1796, estuvo caracterizada por su abundancia y variedad, tanto de obras como de autores, entre los que se hallaban particularmente españoles peninsulares, algunos novohispanos, el francés Molière y el italiano Goldoni; no obstante, la calidad de las representaciones dejaba mucho que desear, no sólo por las deficiencias de los pocos locales teatrales o coliseos que había en ciudades novohispanas (Guadalajara, México, Puebla o Valladolid), sino, sobre todo, por escasos componentes artísticos en las puestas en escena. El coliseo de la Ciudad de México, por ejemplo, que tal vez fue el más importante durante estos años, tenía tales y tantos defectos en su estructura, que su edificio resultaba inequivalente a sus coetáneos europeos; por otra parte, las escenificaciones carecían de elementos esenciales del teatro, como acciones coherentes, sensibilidad histriónica en los actores y cierta incapacidad en éstos para la recitación, para no hablar de otros aspectos técnicos importantes, como el concerniente a la unidad de tiempo teatral. Juicios así habían salido de la pluma del funcionario y juez de teatro Silvestre Díaz de la Vega. Esta situación había conseguido que buena parte de los asiduos al teatro fuera a éste más motivada por su faceta musical que por la escénica. Por otra parte, dado que los hospitales eran financieramente sostenidos por los ingresos teatrales, resultaba importante que asistiera el mayor número posible de espectadores; por lo tanto, no convenía desatender los gustos del público;

esto explica que incluso los músicos de la catedral metropolitana pasaran a formar parte de la orquesta del coliseo de la Ciudad de México; esta decisión derivaba en mejores habilidades y buenos instrumentos, con lo cual se conseguía mayor concurrencia.¹ Alcanzar este propósito era fundamental para el buen servicio en los hospitales, por esto mismo fue que en los tablados de los teatros se dio cabida a peleas de gallos y a corridas de novillos, aunque ambas con las restricciones que imponían algunos intendentes, por considerarlos espectáculos que nada tenían que ver con el teatro en sí mismo. La oscilación entre permitirlos y prohibirlos se dio a lo largo de todo el virreinato novohispano, incluso hasta entrados el siglo XIX y la vida política independiente; esta circunstancia la vieron ciudades como Guadalajara, Guanajuato, Oaxaca, San Luis Potosí, Valladolid, Veracruz y Zacatecas.² Hay que aclarar, sin embargo, que las escenificaciones no siempre ocurrían en un coliseo o en un patio de hospital, sino también en un espacio asignado para tal fin dentro de un colegio, como fue el caso del jesuítico de San Gregorio, totalmente construido con madera de cedro, en donde también eran ubicados diversos actos literarios de las escuelas que tenía la Compañía de Jesús,³ aunque en éstas no se ofrecían espectáculos de gallos ni de novillos. Otros espacios aprovechados por la dramaturgia eran las plazas públicas, calles o alguna casa particular; estas últimas a menudo también eran aprovechadas para representaciones con títeres o “muñecos”, como se decía en la época. Muestra de esto último la constituyó, en Ciudad de México, el llamado *Mesón de las ánimas*. Como éste, años después, hubo algún otro, con aproximada capacidad para cuatrocientas personas.⁴ Iglesias y santuarios también eran utilizados

¹ Archivo General de la Nación, México (=AGN), serie documental *Historia* (=H), tomo (=t.) 473, expediente (=exp.) 9, marzo de 1790.- Respecto al tema del edificio teatral novohispano, ha de verse el libro de Giovanna Recchia: *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*.

² AGN, H, t. 473, exp. 12, diciembre de 1800; febrero de 1801, por ejemplo.

³ Archivum Historicum Societatis Iesu, Roma, serie documental *Annuae*, t. 15, f. 244v. Es documento posiblemente de fines de 1645, o inicios de 1646.

⁴ AGN, H, t. 478, hacia el final, sin número de expediente, febrero de 1796; H, t. 483, exp. 16, enero de 1815.

como espacios teatrales, aunque destinados a escenificaciones edificantes o de esencia religiosa, como era el caso de los *coloquios*. El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe era aprovechado para este fin, pero con restricciones atingentes al horario.⁵

Los espectáculos callejeros, por otra parte, no eran vistos con buenos ojos por las autoridades virreinales, pues, además de ofrecerse sin control alguno en perjuicio de aquéllas, restaban clientela a los coliseos e ingresos económicos a los hospitales, que desde siempre se sustentaron con el producto de las representaciones,⁶ por esto a las compañías ambulantes se les prohibía que actuaran a menos de cinco leguas de distancia de un coliseo, aunque tal impedimento a menudo era infringido por actores no profesionales, que hacían su trabajo por las calles, aun expuestos a sanciones inquisitoriales.⁷ El coliseo de la Ciudad de México, para decirlo con palabras de un funcionario público, se había convertido en “la más segura finca con que el Hospital Real de Naturales ha contado siempre, para cubrir en parte las necesidades que continuamente le afligían”.⁸

El financiamiento de los coliseos fue asunto muy atendido por el virreinato, por su trascendencia en otro ámbito de la administración colonial. Se requerían grandes sumas para los montajes, paga de actores, músicos y bailarines, además de la entrega de una cantidad en efectivo, destinada a hospitales, e incluso a algún convento, que conservaba derechos sobre el predio en que se construiría un edificio teatral, como fue el caso de Santa Mónica, en Puebla.⁹ En 1786, durante la temporada teatral, en el coliseo de la Ciudad de México se recibían casi cincuenta y cuatro mil pesos, pero se gastaban casi veinticinco, para liquidar pagos de nómina; esto sin considerar el presupuesto que había que conceder al Hospital Real de Naturales, institución propietaria del coliseo,¹⁰ que, por otra parte, invariablemente manifestaba su incon-

⁵ AGN, *H*, t. 479, exp. 4, enero de 1796.

⁶ Biblioteca Nacional de México (=BNM), *ms.* 1413, f. 134r-141r, noviembre de 1792; AGN, *General de Parte* (=GP), t. 14, exp. 169, marzo de 1673.

⁷ AGN, *GP*, t. 45, exp. 207, octubre de 1761.

⁸ BNM, *ms.* 1413, f. 164r, marzo de 1794.

⁹ *Ibidem*, t. 42, exp. 307, marzo de 1760.

formidad por la cantidad recibida, que consideraba insuficiente para sufragar los gastos propios del hospital, que, por añadidura, poco tiempo se veía en buen estado de conservación, para lo cual requería importantes sumas de dinero. Así, la vida teatral y la de los hospitales transitaban por penurias, que en ocasiones obligaban al asentista o empresario a solicitar al ayuntamiento ser liberado del arrendamiento de un coliseo, por incosteable.¹¹ No obstante, tales limitaciones no siempre afectaban gravemente la nutrida y variada cartelera teatral del último tercio del siglo XVIII.

En el mes de diciembre de la temporada de 1793, hubo veinticinco funciones, en otras tantas fechas. En éstas no sólo hubo representaciones, sino también un baile actuado dos veces (*Las bodas de Camacho*) y tres *follas*, es decir, diversiones teatrales organizadas a partir de pasajes diversos de diferentes comedias, en los que tenía importante papel la música, elemento que muchas veces se constituía en el mayor atractivo para el público. Hubo catorce autores representados y diecinueve obras escenificadas, incluidas, además, repeticiones no precisadas en los documentos: Molière: *El misántropo*; Agustín Moreto Cabaña: *La fuerza del natural*; Pedro Calderón: *Troya abrasada*; Francisco de Rojas Zorrilla: *Amo criado*; Jean Racine: *Al amor de madre no hay afecto que le iguale*; Luciano Francisco Comella: *Federico II*; Pedro Calderón: *Secreto a voces, Darlo todo y no dar nada, Postrer duelo de España*; José de Cañizares: *Falso nuncio de Portugal, La más ilustre fregona*; Antonio Valladares de Sotomayor: *El católico Ricaredo, El carbonero de Londres*; Tomás Iriarte: *Señorito mimado*; Luis Moncín: *Elector de Sajonia, Derramar su propia sangre en defensa de su rey, Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas*; Andrés Gil Enríquez (?): *El amigo verdadero*; Manuel Vicente Guerrero y Andrés de Claramonte: *El negro valiente en Flandes*.

La variedad fue considerable, además de acorde, en general, con los objetivos asignados al teatro por la autoridad virreinal. Ésos tenían que ver, sobre todo, con amonestación y con intento

¹⁰ AGN, H, t. 472, exp. 1, octubre de 1786.

¹¹ AGN, GP, t. 68, exp. 191, abril de 1786; BNM, ms.1413, fs. 165r-178r.

de orientar la conducta cívica hacia los fines políticos de la metrópoli ibérica, interesada en impedir lo ajeno a su idiosincrasia y al buen orden, según ella. A esto ayudaban autores como Molière, Moreto, Racine o Calderón, particularmente este último, que se había constituido en paradigma del quehacer teatral, al grado de que, cuando se daban cambios en la programación, éstos eran superados por la incuestionada inclusión de obras calderonianas, que casi siempre ya habían pasado el filtro de la censura ibérica o novohispana; sin embargo, hacia el final del siglo XVIII eran preferidas, para su escenificación, comedias “más modernas y de mejor gusto”, pero siempre propiciadoras de la decencia y honestidad con que se quería el espectáculo. Esta idea, durante el último tercio del siglo XVIII, se daba y repetía de modo constante en funcionarios virreinales, que a veces con orgullo manifestaban su logro de haber conseguido que las puestas en escena se dieran tal como lo exigían la religión católica y el estado, a los que no sólo interesaba ese propósito esencial, sino incluso otros menores o insignificantes como era el dirimir rencillas y conflictos de los comediantes. Todo esto se explicaba por el desmesurado afán de la autoridad virreinal en el sentido de hacer del teatro un importante recurso educativo, capaz de reformar o reorientar las costumbres individuales, familiares y cívicas, hasta el extremo de considerar la vestimenta con que se asistía a los coliseos.

Para alcanzar tales metas, se hacía necesario aplicar una censura y disponer de sus ejecutores. La crítica atendía un aspecto fundamental: los temas. Éstos no debían sustentarse en hechos ni personajes concernientes a la religión y a sus ministros; tampoco se permitía satirizar acontecimientos históricos atingentes a la metrópoli ibérica o a la novohispana, ni eran aceptadas comedias de magia o de maquinismo, que discordaban de la ideología ilustrada de finales del siglo XVIII. Así, la censura atendía poco el aspecto meramente artístico-literario de las piezas representables. Para esto, aquélla algo se apoyaba en la obra de preceptistas españoles y franceses, en particular Ignacio de Luzán y Nicolás Boileau. De uno y otro, los censores o jueces teatrales habían adoptado ideas relevantes: exigir verosimilitud en los hechos escenificados; adoptar el antiguo precepto aristotélico en torno a las

unidades de acción, tiempo y lugar, o bien discurrir con sencillez y coherencia acordes con la idiosincrasia de cada personaje, con la moral inculcada por la religión católica y con el honor de la nación española. De no darse estas básicas exigencias, las piezas teatrales, en principio, no serían llevadas a escena, o bien allí mismo serían excluidas, como ocurrió con la comedia *México rebelado*, de autor hoy desconocido.

Los jueces de teatro que decidían acerca de lo representable en coliseos debían satisfacer exigencias propuestas por la autoridad civil del virreinato; ésta quería personas instruidas, generalmente dedicadas a la lectura; además, las deseaba dotadas de fina crítica, pero sobre todo conocedoras del mundo y de la vida, “en su totalidad interior y exterior”, a fin de distinguir lo bueno y virtuoso en medio de lo malo; desde luego, no ha aparecido documento alguno que aclare o precise estos conceptos.

Los censores, por otra parte, eran agrupados por parejas, y se procuraba que uno fuera seglar y el otro del clero; el primero era elegido por el virrey entre sus funcionarios administrativos; al segundo lo escogía aquel mismo, de una comunidad u orden religiosa. Así, por ejemplo, en el año de 1790 resultaron designados el contador general de la renta del tabaco y un sacerdote del Oratorio de San Felipe; el contador se ocupó de examinar entremeses, bailes, sainetes y tonadillas; el oratoriano fue encargado de revisar los textos de las comedias.¹²

La crítica tenía su procedimiento. Con aproximados diez días de anticipación, el asentista elaboraba el programa teatral de cada mes de la temporada; luego, aquél era pasado a los censores; dada la aprobación de éstos, el asentista recibía el documento, para disponer las acciones necesarias. De cualquier manera, el virrey se reservaba el derecho de modificar el programa, o de vetar alguna o algunas de las representaciones. Conviene recordar aquí que la censura sólo era aplicada a piezas que eran llevadas a coliseos, no a aquellas que se montaban en escenarios de instituciones docentes eclesiásticas, ni en casas o corrales privados, ni mucho menos en plazas públicas.

¹² AGN, H, t. 473, exp. 9, febrero de 1790.

La censura de los últimos catorce años del siglo xviii también se vio orientada por el *Reglamento* teatral de 1786, el cual, sin embargo, mayoritariamente consideró aspectos laterales del arte escénico, como horarios, vestimenta de actores, comercio dentro y fuera de los coliseos o distribución y comportamiento del público en el interior de éstos.¹³

Los criterios que orientaban la censura, por otra parte, eran inestables. El hecho se debía, en gran medida, a la falta de criterios definidos, que ocasionaba una aplicación derivada del arbitrio del virrey, de los jueces teatrales e incluso de los propios asentistas, que a veces ejercían la autocensura. Esto hacía que lo juzgado por un censor en ocasiones difiriera en esencia de lo aseverado por otro, con lo cual se provocaban conflictos no fácilmente dirimibles, que podían llevar a una representación, interrumpida a la mitad por algún juicio adverso, como fue el caso de lo ocurrido con la comedia *México rebelado*.

Es preciso decir que la crítica y el dictamen acerca de una obra casi no tomaban en cuenta su calidad artística, ni el montaje ni el mérito de los actores; importaban más otros aspectos: moralidad, diversión moderada, o urbana conducta de los espectadores; ni siquiera interesaba dar a conocer el nombre de los dramaturgos; más aún, había confusión entre las denominaciones *autor* y *asentista* o *empresario*; este hecho se hallaba generalizado desde el siglo xvii, no sólo en Nueva España, sino también en la metrópoli ibérica. En 1687, por ejemplo, una mujer llamada María de Celis pidió al virrey que le fuera concedido nombramiento de "autora de comedias", entre otras razones porque ella opinaba que no había varones que lo fueran con la calidad de sus antecesores en tal oficio.¹⁴ La señora de Celis, empero, hablaba del trabajo de un asentista, no del de un poeta. Desde la perspectiva teatral, lo que en realidad resultaba importante, a fines del siglo xviii, era un

¹³ El *Reglamento* puede ser consultado en: Viveros (211-237). Un original impreso se halla en AGN, serie *Bandos*, t. 14, exp. 24, fs. 62r-75v. Este documento se mantuvo vigente hasta el 15 de marzo de 1806, cuando fue publicado un *Código teatral*, que fue aplicado a partir del 6 de abril del mismo año (AGN, *H*, t. 473, exp. 16).

¹⁴ AGN, *GP*, t. 16, exp. 18, f. 14.

espectáculo que distrajera al público de preocupaciones y que, en ciertos sentidos, lo educara, sirviéndose, sobre todo, de elementos líricos, pues éstos atraían mayor concurrencia y daban más recursos a los hospitales. Así, la dignidad dramática era asunto puesto al lado.

Para cumplir con los virreinales propósitos de entretenimiento público, al tiempo que moralizadores y edificantes, el coliseo de la Ciudad de México disponía, por el mes de septiembre de 1786, de un importante archivo de textos teatrales, listos para su puesta en escena. Tal conjunto de documentos lo hacían ciento sesenta sainetes, sesenta y dos comedias de Calderón de la Barca, además de otras doscientas dos “impresas y reconocidas”, de diferentes autores. Es de notarse que el hecho de que un poco más de una tercera parte de estas últimas eran de la autoría del respetado y garante Calderón de la Barca. En el mencionado archivo también había treinta y siete comedias, manuscritas por varios autores, sin contar ochenta entremeses, entre impresos y manuscritos. Por otra parte, el mismo coliseo disponía de un acervo dramático destinado a su venta; éste se hallaba constituido por doscientas seis comedias impresas, de tres reales cada una, y por cuarenta y cuatro entremeses manuscritos, de un real cada uno.¹⁵ Puede comprobarse, entonces, que el coliseo de la metrópoli novohispana contaba con material más que suficiente para cada una de las temporadas teatrales de la última veintena de años del siglo XVIII; además, la institución era capaz de ofrecer originales a pequeños y privados empresarios, que hacían montajes en corrales y casas particulares, e incluso a lectores aficionados a la dramaturgia.

A mediados de 1794, el coliseo de la Ciudad de México ofrecía un promedio de veintiuna funciones, con un total de veinte comedias distintas para esas ocasiones. Los días utilizados de cada semana eran domingos, lunes, martes, jueves y viernes, durante aproximadamente cuarenta y nueve semanas, comprendidas entre el primer día de pascua de resurrección, hasta el último día de carnaval. Eventualmente el empresario obsequiaba al público

¹⁵ BNM, *ms.* 1412, fs. 73r-79v, septiembre de 1786.

“comedias de pilón”, que podían ser hasta diez por temporada, pero éstas pagadas adicionalmente a cada “galán” de la compañía, con lo cual éstos podían recibir un salario aproximado de ochocientos cincuenta pesos por temporada, como era el caso del renombrado autor, director y actor Fernando Gavila, quien, en 1792, recibió esa cantidad.¹⁶ Dos años después, en la temporada de 1794, el mismo coliseo escenificaba las piezas siguientes: *Al amor de madre no hay afecto que le iguale* (bajo el nombre de *Andrómaca*, de Jean Racine), *El enemigo de las mujeres* (bajo el nombre de *La posadera*, de Carlo Goldoni), *La banda y la flor* (Pedro Calderón), *Las vivanderas ilustres* (Antonio Valladares de Sotomayor), *Mentir y mudarse a un tiempo* (Diego y José Figueroa y Córdoba), *Los áspides de Cleopatra* (Francisco de Rojas Zorrilla), *El duelo contra su padre* (bajo el nombre *Por acrisolar su honor padre e hijo*, de José de Cañizares), *A cada paso un peligro* (atribuida a Agustín Moreto Cabaña), *Señorito mimado* (Tomás Iriarte), *El usurero celoso* (título mencionado como de Carlo Goldoni), *Fuego de Dios en el querer bien* (Pedro Calderón), *La amistad más verdadera aun en religión opuesta* (bajo el nombre de *El mágico catalán*, de autor no mencionado), *El príncipe jardinero y fingido cloridano* (de Santiago de Pita), *El misántropo* (Molière), *El carbonero de Londres* (Antonio Valladares de Sotomayor), *El mayor encanto, amor* (de autor no mencionado), *Troya abrasada* (Pedro Calderón), *El príncipe prodigioso* (Juan Matos y Frago), *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (bajo el nombre *La tía y la sobrina*, de Agustín Moreto Cabaña), *El amor filial* (de autor no mencionado).¹⁷ Aunque en esta programación no se advierten piezas de las llamadas “históricas”, éstas no eran extrañas en la cartelera, e incluso gustaban al auditorio hasta el punto de repetirse en fechas cercanas, como fue el caso de *Cortés triunfante en Tlaxcala* y de *Hernán Cortés en Tabasco*, la primera atribuida a Agustín Cordero y la segunda a Fermín del Rey, pero esta información podría no ser exacta, dada la confusión en la época entre los vocablos *autor* y *asentista*; en

¹⁶ *Ibidem*, f. 314v.

¹⁷ *Ibidem*, f.223r.

todo caso, ambas piezas mencionadas fueron citadas bajo la autoría de Cordero y Del Rey, respectivamente.¹⁸

Como ya dije antes, elemento importante de una función eran las *follas*, que podían ocupar hasta tres fechas del calendario teatral de un mes. En cada una de éstas se combinaban partes de dos o tres obras distintas, a las que incluso se les modificaba el nombre, por lo cual hoy no es fácil identificar los “originales” respectivos; por ejemplo, en el mes de abril de 1790, en una función fueron mezcladas partes de *Los áspides*, *Los maridos engañados* y *Los payos hechizados*; en octubre del mismo año ocurrió cosa parecida a partir de *El sueño*, *El monigote burlado* y *El paje pedigüeño*, títulos, todos estos, así mencionados en la documentación de la época. En estas *follas*, además, eran esenciales las partes musicadas, las que de hecho atraían a los espectadores; por esto no es de extrañar la mención e inclusión en ellas de “paso burlesco”, “solo de violín”, “solo de fagot”, “tonadillas”, “seguidillas”, “paso bufo”, “bailes”, o “piezas de canto”.¹⁹

La densidad de los hechos teatrales de fines del siglo XVIII requería de sustento organizador y actoral, que se dieron paralelos y coincidentes. Las compañías eran empresas complejas, cuyos integrantes solían desempeñar cualquiera de las actividades inherentes, fueran éstas propias del arte teatral o de lo meramente administrativo. En 1786, por ejemplo, el coliseo de México se valía de los servicios del actor y empresario Ignacio de Morante, del reino de Castilla, quien no sólo en la ciudad capital ejercía su profesión, sino también en provincias, adonde se había ido sin el permiso oficial correspondiente, en vista de sus problemas con la autoridad virreinal; en todo caso, era actor, director y empresario, que viajaba profesionalmente por Guadalajara, México, Orizaba o Querétaro, al lado de los diecinueve miembros de su compañía.²⁰

¹⁸ *Ibidem*, fs.224r, 227r.

¹⁹ *Ibidem*, fs.178-193.

²⁰ AGN, H, t. 476, exp. 3, agosto de 1786.- Por estos años, las compañías teatrales novohispanas más importantes solían hallarse organizadas en torno a europeos. Por ejemplo, en noviembre de 1795 fue autorizado a venir a México el bailarín italiano Camilo Bedoti, quien luego organizó su propia empresa. (H, t. 478, hacia el final del tomo, sin número de expediente).

Otro personaje de la misma índole fue Juan Manuel de San Vicente, natural de la española villa de Vigo, quien, en 1788, a sus cuarenta y ocho años de edad, tenía catorce de desempeñarse como director, actor y empresario del coliseo de la Ciudad de México, en donde había puesto en escena por lo menos dos obras salidas de su pluma: *Lo mucho y poco que pueden los infernales ardidés* y *También en la afrenta hay dicha*. El trabajo profesional de este personaje fue variado e intenso, en medio de cinco o cuatro representaciones semanales, en las que intervino durante numerosos años,²¹ al lado de problemas financieros tocantes al arrendamiento del coliseo de la ciudad capital novohispana,²² que, casi por tradición, ocasionaba litigios “por pesos”, sobre todo en relación con el Hospital Real de Naturales,²³ institución que no dejó de estar físicamente vinculada con el coliseo hasta 1792, año en que un incendio los separó.²⁴

Una faceta del teatro dieciochesco novohispano, un tanto desconocida, la constituye su teatro infantil. Se sabe que hubo autores, en la última década de ese siglo, que solicitaron licencia a la autoridad virreinal, para escenificar piezas de esa índole; los permisos fueron invariablemente denegados; sólo se conoce una parte de la documentación correspondiente, pero no los textos; entre ésa se hallan papeles acerca de la llamada “comedia de muñecos”, que, al parecer, no exclusivamente estaba destinada a niños. Era considerada “diversión lícita y de sano entretenimiento”, cuyos autores se veían obligados a montarla en lugares alejados de los coliseos, para no afectar los ingresos económicos de éstos,²⁵ pero, por otra parte, ese mismo hecho propiciaba que, en ocasiones, el sano entretenimiento se convirtiera en “diversión vulgar”, abiertamente perseguida y sancionada por autoridades civiles y eclesiás-

²¹ BNM, ms. 1410, f. 191r, abril de 1788.

²² *Ibidem*, fs. 373r-378r; ms. 1412, fs. 45r-173r, septiembre de 1786. Este último documento contiene amplia información acerca del trabajo de un administrador y arrendatario del coliseo de la Ciudad de México, hacia el final del siglo xviii.

²³ AGN, *Hospitales*, t. 70, exp. 6, fs. 345-355, año de 1682.

²⁴ *Ibidem*, t. 71, exp. 9; el documento menciona acontecimientos ocurridos desde 1791 hasta 1794.

²⁵ AGN, *GP*, t. 45, exp. 207, octubre de 1761.

ticas, que llegaba a calificarla de pecaminosa, escandalosa, o “pernicioso concurso”.²⁶ A este asunto, sin embargo, le esperan otras investigaciones.

I.2. *El autor*

En un contexto teatral como el descrito en el capítulo precedente, se dio la personalidad dramaturgica de Fernando Gavila, el autor de la pieza titulada *La lealtad americana*; así, resulta necesario ofrecer un apunte biográfico acerca de él, que por ahora no puede rebasar precisamente los límites de un apunte, dada la escasa documentación que ha sido posible hallar acerca de este autor y actor teatral, de posible origen español peninsular, con temporal estancia en Cuba y de ejercicio profesional novohispano.

En carta del 1 de septiembre de 1786, dirigida al virrey Bernardo de Gálvez, Fernando Gavila se definió como “cómico español” que había servido de segundo galán en el coliseo de La Habana, de donde pedía emigrar a Nueva España por el decaimiento en que se hallaba el teatro en aquella capital de las Antillas, circunstancia que a él y a su familia lo tenían en la inopia. El virrey se interesó en su caso, favoreció el traslado y pidió que lo mantuvieran informado al respecto.²⁷ Al parecer, el escaso número de actores profesionales en Nueva España ocasionaba que, de diferentes ámbitos del mundo hispánico, arribaran aquí cómicos, particularmente llegados de Cuba. Esta situación seguía dándose ya entrado el siglo XIX; las razones eran las mismas que años atrás adujo Gavila.²⁸

Nuestro comediógrafo posiblemente escribió varias piezas teatrales. Un documento novohispano de 1791 menciona las censuras que superaron los dramas de Fernando Gavila: *Aníbal*, escenificado en abril, y *Dido*, representado en julio, ambos del mismo

²⁶ *Ibidem*, t. 41, exp. 203, abril de 1758.

²⁷ BNM, ms. 1411, f. 304.

²⁸ AGN, *Archivo Histórico de Hacienda* (= AHH), legajo 1212, sin número de expediente. Marzo de 1812.

año.²⁹ De éstos, hasta hoy no se tiene más información. El drama heroico *La lealtad americana* fue llevado a la escena del coliseo de la Ciudad de México el 9 de diciembre de 1796, con motivo de las fiestas públicas que hubo por la erección de la estatua ecuestre de Carlos IV, cuando era virrey el Marqués de Branciforte. De esta pieza se hablará aquí con más detalle en el capítulo I.3. De Gavila también es conocida una pieza escénica musicada, titulada *La linda poblana*. Se trata de una zarzuela u “ópera castellana” en dos actos, escrita en verso, en la que el propio autor participó con el personaje “Don Amador”. El manuscrito original, conservado en la Biblioteca Nacional de México, está datado en 1802; fue dedicado a la señora María de la Encarnación Casasola. Durante la temporada teatral de 1794-1795, Gavila mismo decía que era un actor “ya conocido y mejor recibido” por el público en general, y que había compuesto varias piezas teatrales para ser escenificadas en el coliseo de la Ciudad de México, sin esperar por ello algún beneficio adicional.³⁰ Esta aseveración del comediógrafo hace pensar que él escribió para el teatro más obras de las que tenemos noticia y conocimiento; empero, habrá que esperar a que surjan de un archivo o biblioteca. Un poco más se sabe acerca de peculiaridades generales de su obra. Por él hay noticia de que era un autor versado en composiciones dramáticas,³¹ aunque a veces acusado de falta de originalidad e incluso de plagio,³² hecho que, según él, le granjeaba infortunio, pesar y disgustos.³³ Gavila también decía que quiso rebatir la acusación escribiendo más comedias, pero con esto sólo logró incrementar los rumores; argumentaba, además, que sus piezas teatrales se caracterizaban por su estilo sencillo, así que, si sus obras fueran interpretación o copia de otras buenas no suyas, tal estilo no las tipificaría.³⁴ Tales

²⁹ BNM, ms. 1410, f. 185v.

³⁰ BNM, ms. 1413, f. 6.

³¹ BNM, ms. 1590, f. IV.- Este folio es parte de la *Dedicatoria* que Gavila ofreció a la señora Casasola, a modo de prólogo del texto de la zarzuela *La linda poblana*.

³² BNM, *Raros*, 192 LAF, 3. Es un pasaje del *Elogio en octavas al exmo. Señor Marqués de Branciforte...*, escrito por Fernando Gavila.

³³ BNM, ms. 1590, f. II.

³⁴ BNM, *Raros*, 192 LAF, 12-14.

razonamientos —dicho sea de paso— curiosamente en esencia coinciden con los del antiguo comediógrafo latino Terencio, quien, en los *Prólogos* de sus comedias se defendió de la misma clase de acusaciones, particularmente en *La andriana* y en *Los hermanos*. Posiblemente esto signifique que Gavila se mantendría atento a la preceptiva teatral española del siglo XVIII, representada por Ignacio de Luzán, quien en su *Poética* propuso como paradigma del buen teatro de comedia precisamente al africano Terencio,³⁵ cuyo teatro es, en buena medida, de índole moralizante. Gavila, por su parte, termina el texto de *La linda poblana* con los siguientes versos octosílabos: “Las gracias debemos dar / todos a la providencia, / porque virtud e inocencia / al fin vienen a triunfar, / y los padres de familia / en este ejemplo escarmienten: / a sus hijos no violenten / el estado que han de dar”.³⁶ Esta idea concluyente mucho se asemeja a la fundamental de la comedia terenciana *El atormentador de sí mismo*.

Hasta hoy parece seguro considerar a Gavila, ante todo, autor teatral; no obstante, también llegó a manifestarse como vano versificador. En efecto, muy probablemente en el año 1786 escribió dieciséis endecasílabos acrósticos, dedicados al entonces juez y director del coliseo de México, Silvestre Díaz de la Vega, cuando éste cumplía años de edad. A la letra, los versos dicen:³⁷

¡Feliz mil veces el que generoso,
 encumbrando su nombre hasta la luna,
 logra aplausos de todo virtuoso
 y descubre lo noble de su cuna!
 Como unís a lo recto lo piadoso,
 ya lo reclama, señor, vuestra fortuna,
 siendo de todos iris tan amado,
 siendo de todos sol tan respetado.
 Yo, que os admiro, sabio y tan prudente,
 me humillo al poderoso, a quien, rendido,

³⁵ Ignacio de Luzán: *La poética*, libro III, capítulo XIV.

³⁶ BNM, ms. 1590, f. 101.

³⁷ BNM, ms. 1411, f. 46.

oración hago y ruego que os aumente
 sus dones, que benigno en vos ha unido.
 Dilate vuestra vida largamente
 y la de vuestra esposa: esto le pido.
 A ello, señor, estoy siempre obligado,
 siendo Gavila vuestro fiel criado.

[Rúbrica]

El acróstico será leído: "Felycyssymos dyas".

De idéntica índole son veinte octavas reales dedicadas al virrey Marqués de Branciforte y a su esposa María Antonia Godoy. Aquéllas llevan por título: "Elogio en octavas / al exmô. señor / Marqués de Branciforte, / grande de España de primera clase, caballero de / la insigne orden del Toysón de Oro, gran cruz / en la distinguida española de Carlos III. / &c. &c. Virrey y Capitán general de esta / N.E. &c. / Que en sus felices días / le presentó / Fernando Gavila, / primer actor del teatro de esta capital, / quien lo ha dedicado / a la exmâ. Señora virreina / [Viñeta] / Con superior permiso".

El *Elogio* fue impreso en México en 1796 en la imprenta de Zúñiga y Ontiveros.³⁸ El contenido de la breve obra es el siguiente: *Dedicatoria* (1-2), *Al lector* (3-4), *Octavas* (5-19) y *Defensa* que Gavila hace de su obra literaria en general (12-14). La quinta de las octavas reales presenta a Branciforte como Mecenas y "feliz norte" de Gavila, quien en este texto, como en el antes transcrito, evidencia un fuerte tono servil, carente de sensibilidad artística. El comediógrafo deja ver su conveniencia, atenta a los que, de algún modo, podían beneficiar su actividad literaria o teatral.

Es poco lo que hasta ahora se sabe acerca de la trayectoria de Gavila como actor en Nueva España. Es posible vislumbrar su acción a partir de 1791, año en que los documentos lo dan a conocer como galán en dos dramas históricos: *Cortés triunfante en*

³⁸ BNM, *Raros*, 192, LAF. De esta obra, la misma biblioteca posee un duplicado: 156, LAF.

Tlaxcala, de Agustín Cordero, escenificada en el coliseo de la Ciudad de México en agosto de 1791, y *Hernán Cortés en Tabasco*, de Fermín del Rey, representada en el mismo escenario en octubre de ese año.³⁹ Los temas que anuncian los títulos precedentes parecen corresponder con los intereses y gustos teatrales que sugieren títulos de obras conocidas y desconocidas de Fernando Gavila. En noviembre de 1791, el mismo comediógrafo salió a escena como primer actor en la tragedia *La zayda*, cuyo autor no es mencionado en los documentos.⁴⁰ Dos años después, Gavila apareció formando parte de la compañía del coliseo de México.⁴¹ En octubre de 1793, nuestro comediógrafo actuaba en el mismo teatro, en once comedias españolas, en todas ellas como galán.⁴² Al año siguiente él actuó, con la misma jerarquía escénica, en ocho comedias, entre cuyos autores destacaban Calderón y Moreto.⁴³ Gavila, sin embargo, no siempre escenificaba como galán; en ocasiones las exigencias de actores lo ubicaron como “sobresaliente”, es decir, como “suplente”; esto ocurrió en las temporadas de 1791-1792 (Olavarría y Ferrari I 132), e incluso en las últimas de las que tenemos noticia de Gavila, como fueron las de 1806-1807 y 1809-1810 (154, 163).

Gavila y todos los actores de su tiempo estaban sujetos a condiciones laborales impuestas por los contratos de trabajo celebrados por ellos y los asentistas o empresarios de los coliseos. Entre 1788 y 1790, por ejemplo, las autoridades involucradas en estos asuntos, incluido el virrey y arzobispo Alonso Núñez de Haro, cuestionaban la conveniencia de llevar a escena cinco o cuatro comedias por semana; el virrey decidió que fueran cuatro, pero bajo la condición de que un día de la semana —jueves o día festivo— algunos miembros de la compañía teatral participaran en bailes, a los que tan afecta era la concurrencia. Idéntica situación

³⁹ BNM, ms. 1412, fs. 224r y 227r.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 228r, 233r.

⁴¹ *Ibidem*, f. 22r, 33v-34r. Marzo de 1793.

⁴² AGN, *Historia*, tomo 478, expediente 6.

⁴³ BNM, ms. 1412, f. 223r. Julio de 1794.

era comentada, con más empeño, por el virrey segundo conde de Revilla Gigedo.⁴⁴

Por estos años, otra exigencia teatral que tenían los actores era la de trabajar el tiempo equivalente a la actuación en cinco comedias; además, ellos estaban obligados a disponer algunas tramoyas, en las condiciones propuestas por el administrador del coliseo o del Hospital Real de Naturales, que era la institución propietaria del edificio teatral.⁴⁵ Los actores también se veían obligados a escenificar cualquier pieza que les pidiera el director de su compañía, y que formara parte de su individual repertorio.⁴⁶ A estas situaciones se enfrentaba Gavila y los de su gremio, a cambio de un salario. Hay que recordar que los actores profesionales —socialmente subestimados— (Schilling 265) eran asalariados del gobierno virreinal. Hacia 1791, Gavila ganaba un promedio de 850 pesos por temporada, pero había otras en que su salario se veía menguado hasta 600; sin embargo, podía tener ingresos adicionales, si se le encargaba representar alguna “comedia de pilón”.⁴⁷ En la década de 1790, estas cantidades constituían el ingreso regular anual de Gavila y de otros primeros actores o galanes. En 1793, él recibió 850 pesos, que se sumaron a 241 que se le otorgaron por “beneficios adicionales”, entre los que pudo estar una “comedia de pilón”, o una función a beneficio suyo; así, en ese año Gavila percibió un total de 1091 pesos. Estas variantes de los salarios podían ocurrir en cualquier temporada .

Había relativa estabilidad en el ejercicio profesional de los actores; sin embargo, éstos no dejaban de manifestar inconformidades,⁴⁸ que en ocasiones los enfrentaban con la autoridad virreinal y los hacían escapar a otras plazas novohispanas, particularmente a la de Puebla. Gavila se vio en situación como ésta.

⁴⁴ BNM, *ms.* 1410, f. 188 *ss.*

⁴⁵ BNM, *ms.* 1412, f. 9v-10r. Febrero de 1793.

⁴⁶ *Loc. Cit.*, f. 16. 1793.- Tal exigencia tenía tradición en Nueva España; se constata, por ejemplo, en marzo de 1683. (AGN, *Historia*, tomo 476, expediente 1).

⁴⁷ BNM, *ms.* 1412, f. 314v, 329r. Documentos de marzo de 1791, para ser aplicados en la temporada teatral que empezó en 1792.

⁴⁸ Una muestra de litigio por salario puede verse en AGN, *Historia*, tomo 468, expediente 4. 1782.

En la temporada teatral 1793-1794, el virrey Revilla Gigedo autorizó que vinieran a Nueva España actores y bailarines procedentes de Madrid y de Cádiz. El hecho se debió a la grave carencia de esos profesionales (Olavarría y Ferrari I 137-138). Este hecho se había dado desde años atrás; en 1731, por ejemplo, año en que Eusebio Vela trajo de España a varios actores. Según él “para el mayor lucimiento de la compañía”. Este personal, además, se comprometía a trabajar en Nueva España por lo menos durante quince años.⁴⁹ Circunstancias como las propiciadas por Revilla Gigedo habían molestado a Gavila y a otros actores, razón por la cual él rehusó colaborar en una función de beneficio, pero el rigor aplicado por el virrey lo hizo desistir de su intención primera.⁵⁰ No hay certeza de lo que ocurrió después del incidente, pero es posible que por eso él se haya marginado un poco de la actividad teatral en el coliseo de México, como ya lo había hecho una vez, en 1792, año en que era buscado en Puebla por el gobernador intendente, para reintegrarlo en sus actividades usuales en la capital del virreinato,⁵¹ pues ningún actor podía separarse de su compañía hasta no cumplir cabalmente con las responsabilidades que se le habían asignado al inicio de la temporada;⁵² no obstante, Gavila debió recurrir otra vez a la escapatoria, pues en 1800 de nuevo era buscado en Puebla, en donde dio ocasión a otro litigio, por el cual se le quería obligar a regresar a la Ciudad de México.⁵³

I.3. *El drama*

La lealtad americana es un poema de índole teatral, con el que su autor aparentemente quiso avivar un sentimiento patrio relacionado con la figura del monarca español y con la fidelidad debida a sus súbditos. La idea le fue sugerida a Gavila por un hecho histórico o memorable y por esto calificó de “heroico” a su drama. Puede decirse, entonces, que el tema es —ante una circunstancia

⁴⁹ AGN, *Historia*, tomo 467, expedientes 9-10. Febrero de 1731.

⁵⁰ BNM, *ms.* 1413, f. 2r. Marzo de 1794.

⁵¹ AGN, AHH, legajo 734, expediente 62. Marzo de 1792.

⁵² BNM, *ms.* 1410, f. 34. Marzo de 1791.

⁵³ AGN, *Historia*, tomo 468, expediente 11.

adversa— el elogio de la lealtad ciudadana de América, al tiempo que brevemente son alabadas la religión católica y la cultura española en general.

El texto del drama se ofrece con la simplicidad que —según Gavila— él acostumbraba dar a sus piezas de teatro; así, su composición no es fácilmente definible, pues actos y escenas no se dan cabalmente determinados. En efecto, sus partes están relacionadas, pero no de modo pleno, e incluso no siempre aparecen concebidas ni desarrolladas tomando en consideración el tema de la pieza. Ejemplo de esto se halla entre los versos con los que Carlota describe la violencia de que la hace objeto Hansel, y aquellos que constituyen una especie de anticipación del desenlace del drama. Entre ambos pasajes el autor vio la necesidad de tender un lazo de unión, no intrínsecamente natural, pues de otro modo las acciones teatrales de Camila y Carlota habrían resultado por entero paralelas. Ésta es la razón del breve parlamento de El pueblo (1188-1203). Por lo dicho, se ofrece a continuación una síntesis del argumento, que tal vez deje percibir un modo de estructuración del drama.

Descripción de la ruinoso ciudad de Panamá. Pretensiones amorosas del pirata Morgan respecto a Camila; autodefensa verbal de ésta (1-158). Dubitación de Morgan y exhortación de Brodely a la violencia. Relato de las hazañas piratas de Morgan y mención de sus planes bélicos y personales (159-328). Discurso engañoso de Morgan, con el que intenta congraciarse con los panameños. Defensa, por boca de don Amador, de la religión católica, del monarca español y, en general, de la cultura española. El mismo apologista evidencia las atrocidades de los piratas y sus verdaderos planes en contra de Panamá. Exhortación a los “americanos constantes” y expresión de su lealtad al rey de España (329-552). Amenazas de Morgan y entereza de don Amador (553-639). Preparativos e inicio de castigo de éste y de su esposa Camila (640-931). Fingido acuerdo de Camila con Morgan; intención de éste de retirarse a Jamaica (932-997). Lamentación de Carlota y violencia de Hansel en contra de ella (998-1127). Ardid de Carlota, que la libera de la insidia de Hansel (1128-1187). Recitación tétrica de El pueblo, que enlaza las dos tramas que hasta

aquí han ido paralelas (1188-1203). Anticipación del desenlace del drama. Autodaño de Camila, que conmueve a Morgan y lo decide a retirarse de Panamá, reconociendo la omnipotencia del monarca español, basada en el amor de sus fieles súbditos (1204-1293). Mutua compasión de Carlota y Camila. Los piratas abandonan la ciudad. Júbilo de sus habitantes. Camila explica su reciente conducta (1294-1383). Exaltación final de la lealtad ciudadana, de la fe y de la figura del monarca español (1384-1479).

La lealtad americana se asemeja a un poema panegírico en el que se ve clara la intención del autor de congraciarse con las autoridades virreinales, de las que posiblemente se había visto distanciado. El tema de la pieza —ya se dijo— es el elogio de la lealtad ciudadana debida al rey, y Gavila, en el personaje de don Amador de la Roca, se presenta como su recio defensor, al tiempo que de la fe católica y de la cultura española, vista ésta desde la perspectiva de las leyes, costumbres, lenguaje y educación (438-450). Esto bastaba para que, al menos Gavila, viera crecida su imagen ante la del virrey. El propósito no parece absurdo, sobre todo si se consideran los dos textos panegíricos que escribió Gavila. En este drama su autor parece más interesado en cuidar su trayectoria profesional que en mostrar su talento dramático, que buscaba o necesitaba un modo de expresión. Esto mismo hace que los personajes de *La lealtad americana* se hallen toscamente perfilados y que mucho menos muestren los motivos de su comportamiento escénico; es el caso de los protagonistas Juan Morgan, doña Camila y don Amador de la Roca. Todo esto se explica por el propósito que tuvo Gavila de hacerse notar bien públicamente, a través de una acción no esencialmente dramática.

Posiblemente el mayor mérito de este drama histórico radique en su versificación, que tiene alguna variedad y trata de ser coherente con el tono de los parlamentos. La estructura métrica es la siguiente:

- Versos 1 a 328: romance heroico o endecasílabo.
- 329 a 997: romance octosílabo.
- 998 a 1033: endechas reales.
- 1034 a 1479: romance octosílabo.

La métrica es, en general, correcta, con algunas imperfecciones. El endecasílabo 163 tal vez debió ser de la especie de los enfáticos, pero el último acento prosódico no queda ubicado en la décima sílaba; así, el vocablo “válete” tendría que ser leído “valte”. El verso 169, por otra parte, presenta alguna irregularidad, pues, si debió ser endecasílabo melódico, no muestra tonicidad precisamente en la sílaba décima. A su vez, el verso 1169 excede el metro octosílabo; si dijera “Si escuchas”, en vez de “Si me escucharas”, entonces resultaría preciso. Posiblemente aquí hay una errata, como otras no advertidas en la edición de 1796.

El impreso de fines del siglo XVIII —tal vez primera y única edición de este drama— contiene las partes siguientes: 1) carátula (1 sin numerar); 2) epígrafe (2 sin numerar); 3) dedicatoria a la esposa del virrey novohispano, María Antonia Godoy, no mencionada por su nombre (3-4); 4) censura del drama, hecha por Manuel Domingo de la Fuente, canónigo de la catedral de Guadalajara (5); 5) *nihil obstat e imprimatur* concedidos por el virrey Marqués de Branciforte (6); 6) “Nota” que constituye el asunto del drama y cita sus fuentes históricas (7); 7) elenco de la obra, con indicación de nombres de los actores que la representaron (8); 8) texto del drama (9-71); 9) fe de erratas, en la que, a su vez, se incorporó otra: “pag. 29. lin. 35”, en lugar de “pag. 29. lin. 25”. El total de páginas impresas es de setenta y una.

Los criterios aplicados en esta edición han sido los que utiliza la revista *Literatura Mexicana*, cuando acoge textos originales en su sección documental. A saber: 1) respeto cabal a la ortografía original; 2) acentuación y puntuación modernizadas; 3) uso actual de mayúsculas; 4) separación de palabras; 5) abreviaturas desatadas.

El que suscribe este trabajo incorporó las correcciones mencionadas en la original fe de erratas y corrigió otras no advertidas por el editor dieciochesco; estas últimas las ha registrado en nota correspondiente a pie de página. El mismo y reciente editor numeró los versos originales y escribió entre corchetes algún añadido suyo.

GERMÁN VIVEROS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Annuae*. Serie documental del Archivum Historicum Societatis Iesu. Tomo 15. Roma.
- Archivo Histórico de Hacienda*. Serie documental del Archivo General de la Nación. México. Legajos 734, 1212.
- Bandos*. Serie documental del Archivo General de la Nación, México. Tomo 14.
- Biblioteca Nacional de México. *Colección Lafragua*. 192, 3.
- . *Manuscritos*. 42, 1410-1413, 1590.
- General de Parte*. Serie documental del Archivo General de la Nación. México. Tomos 14, 16, 41, 45, 68.
- Historia*. Serie documental del Archivo General de la Nación. México. Tomos 467- 468, 472-473, 476, 478-479, 483.
- Hospitales*. Serie documental del Archivo General de la Nación. México. Tomo 70.
- LUZÁN, IGNACIO DE. *La poética*. Ed. R. P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México*. México: Porrúa, 1961. 5 t.
- RECCHIA, GIOVANNA. *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*. México: INBA/CITRU, 1993.
- SCHILLING, HILDBURG. *Teatro profano en la Nueva España. XVI-XVIII*. México: UNAM, 1958.
- VIVEROS, GERMÁN: *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM, 1990.

La lealtad americana

Drama heroyco en un acto,
que se ha de representar en el teatro de esta muy noble y leal
Ciudad de México
el día 9 de diciembre de 1796,
en celebridad del feliz cumpleaños de nuestra augusta soberana
y colocación de la estatua
del rey nuestro señor, que dios guarde⁵⁴
Su autor
Fernando Gavila, primer actor del Coliseo,
quien lo dedica a la excelentísima señora virreyna,
Marquesa de Branciforte,⁵⁵
etcétera, etcétera

Con licencia del superior gobierno
Impresa en México en la Imprenta del bachiller don José Fer-
nández Jáuregui,
en la calle de Santo Domingo, y esquina de Tacuba. A expensas
del asentista
don José Bernabé Ysita

Es el rey una imagen de dios viva,
y el vasallo que amante le venera.
Obedeciendo al todopoderoso,
al César le dará lo que es del César.

⁵⁴ Se refiere a Carlos IV, cuyo reinado abarcó los años 1788 a 1808.

⁵⁵ Ella era María Antonia Godoy.

Dedicatoria
Excelentísima señora

Sería, a mi parecer, una injusticia no consagrar a sus plantas esta obra, dirigida a esforzar el amor a la religión y al soberano, pues siendo vuestra excelencia y su amado esposo un crisol donde se mira la lealtad más sublime, acompañada de tan christianas costumbres, es forzoso buscar un mecenas en quien brillen estas virtudes. Y así, perdonando vuestra excelencia los yerros de mi pluma, disculpe el atrevimiento de su humilde siervo.

Excelentísima señora, a los pies de vuestra excelencia,

Fernando Gavila

Censura⁵⁶

del señor don Manuel Domingo de la Fuente, canónigo de la
santa iglesia catedral de Guadalajara,
etcétera.

Excelentísimo señor

He visto el drama que, para el día en que cumple años nuestra augusta soberana y en que se ha de colocar la estatua del rey, ha dispuesto Fernando Gavila, primer actor del Coliseo. La composición es regular, se desempeña el argumento, se sostiene con bastante decoro el carácter de los personajes, se guardan las tres unidades que prescribe Aristóteles y requieren los críticos, y no se encuentra expresión que se oponga a los principios de nuestra sagrada religión y regalías de su majestad, por lo que puede vuestra excelencia, siendo servido, permitir su representación.

México, noviembre 24 de 1796.

Excelentísimo señor,

Manuel Domingo de la Fuente

⁵⁶ El tono de la censura es acorde con el de la preceptiva teatral dieciochesca, que sobre todo prescribía verosimilitud, apego a las 'tres unidades' y no referirse a asuntos religiosos. Al respecto, es pertinente consultar el libro III de *La poética* de Ignacio Luzán.

[Respuesta a la carta de Manuel Domingo de la Fuente]⁵⁷

México, 24 de noviembre de 1796.

En atención a lo que se deduce de la antecedente censura, permito que el drama sobre que recae se represente en el teatro de esta capital el día nueve de diciembre próximo, y que se imprima, haciéndose saber al impresario este superior decreto, y también al interesado, por el juez subdelegado del mismo teatro, a cuyo fin se le remitirá.

Branciforte

NOTA

El argumento del presente drama está sacado de la historia, aunque vestido en alguna parte con el adorno que requiere su exornación, la propiedad de pasages y el gusto teatral. La inventiva que le acompaña es verosímil y en nada se opone a lo cierto de los sucesos acaecidos en la entrada del inglés Juan Morgan,⁵⁸ por tierra firme, el año de 1670, y [en la] ruina de Panamá, ciudad capital de aquel reyno, fundada sobre el ysmo a quien da nombre, y a orilla del mar Pacífico en la América meridional, como manifiesta la obra de Esquemeling, titulada: *Piratas de América*, escrita en flamenco y traducida al castellano, y [también] los diccionarios Alcedo, tomo IV, página 31: "Pana[má]"; Moreri, tomo VII, página 109: "Mor[gan]".

⁵⁷ No era usual la respuesta o comentario a una censura; la razón, en este caso, seguramente fue la previa dedicatoria que escribió Fernando Gavila.

⁵⁸ Henry John Morgan fue un filibustero galés (1635-1688), que, entre sus numerosas tropelías, cometió la de arrasar e incendiar la ciudad de Panamá. Sus orígenes y hazañas bélicas son mencionados en los versos 189-270.

Fernando Gavila cita sus fuentes históricas para dar credibilidad a su argumento teatral, tal como lo pedía la preceptiva de la época, a la que enseguida alude cuando habla de "los escrupulosos reglistas".

La acción figura durar el solo tiempo de su representación, y el lugar en donde principia acaba, sin quebrar la ilación, con que no tendrán los escrupulosos reglistas qué criticar en esta parte.

Por último, aunque parezca se ha dejado arrastrar la pluma de pasión a la nación, no es sino de justicia, pues el autor francés, poco afecto a las glorias españolas (como afirma el traductor del libro de que ha sido fuerza valerse, donde dice: "Le sobraba envidia y legalidad le faltaba". Parte 2^a. Pág[ina] 159), da lugar para poner algo de más en esta composición, por quanto él pondría de menos en sus escritos.

PERSONAGES

ACTORES

DON JUAN PÉREZ DE GUZMÁN Caballero del Orden de Santiago, gobernador y capitán general de la tierra firme y presidente de la Real Audiencia de Panamá.	El señor Joseph Domingo Rosales
JUAN MORGAN Celebre inglés, general de los piratas.	El señor Joseph Duque
DOÑA CAMILA Hermosa dama americana española, esposa de	La señora Antonia de San Martín
DON AMADOR DE LA ROCA Rico comerciante americano español	El señor Fernando Gavila
DOÑA CARLOTA	La señora Josepha González
BRODELY Vize-almirante y confidente de Morgan.	El señor Nicolás Jaime
ESQUEMELING Gefe de la guardia de los piratas.	El señor Joseph Tenorio
HANSEL Pirata, cabo de los bucarnies.	El señor Lucas Sáenz
UN AMERICANO Español.	El señor Mariano Ayala

LA LEALTAD AMERICANA

En un acto

(Descúbrese un palmar de agradable perspectiva, y en el centro la ciudad de Panamá incendiada; sus edificios arruinados, pedazos de muralla derribada, excepto una, que a su tiempo ha de caer, descubriendo lo que se dirá adelante. Este lienzo debe ocupar el lado derecho, y en el mismo, más afuera, a lo exterior del teatro, estará Camila, custodiada de dos piratas con sable en mano, sentada en un peñasco, con ademán del mayor dolor, y a sus pies Carlota recostada en su regazo, la cara cubierta con las manos. Buelve la cabeza la primera, mira el incendio y, dando un profundo suspiro, exclama):

CAMILA

¡Infeliz Panamá! ¡Fuego espantoso!
 ¡Los sacros templos! ¡Las divinas aras!
 ¡Mi ausente esposo! ¡Tristes moradores!
 ¿Existo todavía? Prima amada...
 Mi querida Carlota... ¡Yo fallezco! 5

(Se abandona con el mayor abatimiento. Carlota la mira con ternura y, en la postura que está de rodillas, se buelve al cielo⁵⁹ juntando las manos)

CARLOTA

Providencia, infalible soberana;
 dios sin principio y fin, misericordia,
 aplaca la justicia, aplaca, aplaca
 el horrible exterminio. ¡Ay, mi Camila!
 Ya es la ciudad volcán, y ya las llamas 10
 con impulso voraz, buelven zeniza
 los monumentos de la amada patria.

⁵⁹ El impreso dice "ciela"; es una de las erratas no advertidas por el impresor dieciochesco.

CAMILA

¿Qué será de nosotras? El tirano,
de infames centinelas rodeadas,
15 siempre nos tiene. Ignoro sus intentos.
Pero él se acerca. Cumpla lo que manda
mi destino inclemente. En él respeto
el castigo del cielo, resignada
abrazo los rigores.
(*Se levanta*)

(*Sale Morgan por la izquierda, Brodely, Esquemeling y guardia de piratas, quedando alguna, cuando se va*)

MORGAN

Custodiados,
20 Esquemeling valiente de la guardia,
todos los prisioneros principales
de Panamá conduce sin tardanza
a este sitio, donde intento hablarles.

ESQUEMELING

Serás obedecido.
(*Vase con la guardia*)

MORGAN

Si lograda
25 con una astucia mi intención se mira,
verás, Brodely, eternizar la fama
de tu amigo Morgan en los anales.
Mas aquí está la bella americana
que rinde al vencedor, la prisionera
30 cuyo atractivo me aprisiona el alma.

Camila amable, tú eres el tesoro
que más aprecio.

CAMILA
(*Con humildad*)

Soy, señor, tu esclava.

MORGAN

¿Esclava? ¡O dios! No creas que el dominio
que me da la fortuna de mis armas
se estienda sobre ti. De mi alvedrío 35
eres dueño absoluto. Dispón, manda
a este glorioso brazo, de quien tiemblan
tantas naciones. Rendiré a tus plantas
los más ricos despojos. Mis vanderas
se verán en tu nombre tremoladas. 40
Ordena cuanto quieras.

CAMILA
(*Se arrodilla*)

Tus bondades,
o señor, estimulan que postrada
mi humildad con dos ruegos te importune.

MORGAN
(*La levanta*)

Alza del suelo y pide.

CAMILA

Que la saña
contengas de los tuyos. Que te duelas 45
de tantos desgraciados, como claman

bajo de la opresión. Cese la sangre,
cese la hostilidad y la matanza.
Exaustos ya de bienes, afligidos;
50 buscando, como fieras, despobladas
sierras; sin domicilio, entre cadenas,
mis tristes compatriotas sólo claman
por la prenda que resta a su amargura.
Sólo la vida, siempre amenazada
65 del azerado temple, por mí piden.
Esta rica colonia, saqueada;
arruinados sus templos; sus hogares,
pábulos del incendio; sus moradas,
convertidas sepulcros; su famosa
60 capital, entre llamas anegada,
muevan tu compasión. Buelve los ojos,
mira un objeto amargo de venganza.
¡Dura ley del triunfante!

MORGAN

No contristes
un corazón sensible, ni, engañada,
65 qual bárbaro me trates, suponiendo
que entre nosotros siempre es ignorada
la humanidad. Ya quedo enterado
de esa solicitud; a la otra pasa,
responderé a las dos.

CAMILA

Que a mi decoro
70 y al de esta prima fiel que me acompaña
se miren con honor.

MORGAN

Yo te lo juro.

Enjuga el llanto, atiende a mis palabras
y nos harán dichosos, al momento
que a mis designios correspondas grata.
Yo he de hacerte mi esposa. 75

CAMILA

(Con agitación y sorpresa)

Es imposible.
Mi esposo existe. Prometí constancia.

MORGAN

Olvidale.

CAMILA

Soy fina y consecuente.

MORGAN

Pues medio has de encontrar para mis ansias.
Yo te amo, y este amor es tan vehemente,
que a todas mis victorias aventaja, 80
que los ricos despojos desestima,
que postra mi poder, que me acobarda.
Y que por tu conquista, por tu mano,
guiado del influjo que me arrastra,
astro benigno, haciéndome dichoso 85
dispuso que, invencible, te encontrara.
¿Qué remedio me ofreces?

CAMILA

(Resuelta)

Dame muerte.

MORGAN

¿A mis finezas eres tan ingrata?
¿No temes el poder? Mira que afable
90 mido con mi pasión la tolerancia.
No me hagas imagine en mis tormentos
que perdí enteramente la esperanza.
La desesperación sugiere medios
de allanar imposibles. El que manda
95 suele ignorar la senda de los ruegos.

CAMILA

Y la virtud ignora las infamias.
Mi vida está en tu mano, dispón de ella,
pero ten entendido que mi alma,
primero que mancharse con la culpa,
100 presentando a tu brazo la garganta,
romperá estas mortales ligaduras,
desamparando el cuerpo que idolatras.

MORGAN

De mi piedad abusas, lo comprehendo.
A la crueldad incitas temeraria.
105 Afectas heroísmo, que ha de verse
en breve arrepentido. De tu patria
eres la destructora. Atiende y oye,
en la última expresión, mi voluntaria
e inexorable ley. Yo determino
110 sujetar a mis pies esta comarca;
dueño absoluto de ella intento hacerte,
y, bajo del dosel...

CAMILA
(*Con ira*)

Bárbaro, calla.

Es de mi augusto rey este distrito;
 su súbdita he nacido, su vasalla
 llena de honor en serlo; tú, un tirano 115
 usurpador. ¿No tiemblos⁶⁰ la amenaza
 del león coronado? ¿Quién te ha dado
 derecho a estos estados, vil pirata,
 para disponer de ellos? La sorpresa,
 la maldad, la codicia y la distancia 120
 pudieron darte un triunfo momentáneo,
 pero verás desecha tu arrogancia
 qual breve exalación. Tiembla inhumano.
 No me has de alucinar con tu estudiada
 proposición traydora. De estas iras 125
 renace más valor a mi constancia.

MORGAN

Mísera prisionera. ¿Estos insultos
 al vencedor? Ya entiendo. De mi saña
 no has creído las iras. Mi clemencia
 inspira tu soberbia. Retíradla 130
 a la ciudad, amigos; allí ocupe
 una mansión que tiene destinada,
 donde la hambre y la sed devoradora
 en otras reflexiones la persuadan
 al arrepentimiento.⁶¹ De su lado, 135
 su amiga confidenta, separada,

⁶⁰ La forma verbal "tiemblos" tiene aquí el sentido figurado de "tienes miedo". Compárese con el valor intransitivo que tiene el mismo vocablo en el verso 123.

⁶¹ El impreso aquí dice "el arrepentimiento".

guiadla a otra prisión. Ve, considera
 de la voluble suerte las mudanzas;
 un dosel te combida y una muerte
 140 horrorosa, medita la distancia:
 o ser cruel homicida de ti misma,
 o mis ofertas admitir humana.

CARLOTA

¡Justo cielo!

CAMILA (A Carlota)

¿Qué tiemblos? ¿Una muerte
 gloriosa te contrista? En ella acaban
 145 los tormentos, empezando el lauro
 la gloria, los blasones y la fama.
 Jamás de estos tiranos, cuyo oficio
 es el furor, la cólera, la audacia,
 el interés, el robo, los delitos,
 150 pudo esperarse menos. Prima amada,
 aliente mi exemplar el devil sexo;
 mira que eres católica christiana.
 (A Morgan)
 Y tú, borrón de la naturaleza,
 esta respuesta escucharás mañana,
 155 sin mutación alguna, aunque mil siglos
 en una obscura noche se contarán.
 Oye mi voz.

MORGAN

Di, aleve.

CAMILA

(Mirando con ceño dice, después de una corta pausa:)

Monstruo horrendo,
la virtud triunfa, viva el rey de España.
(Las llevan)

MORGAN

Arrogancia increíble, estoy confuso.

BRODELY

Morgan valiente, ¿qué te sobresalta? 160
¿Una dévil muger, una estrangera
turba tus gozos, tu ánimo desmaya?
Válete de la fuerza, del poder usa,
que te da la fortuna. Desenlaza
con la violencia el yugo que te oprime. 165
De las victorias, agradable el aura
lisongea tus gozos, no los turbe
desdén —quizá afectado— de una esclava.
Atropella con todo.

MORGAN

Brodely, amigo,
por un obscuro medio las azañas 170
suelen tener principio, y en sus fines
llegar al colmo de las alabanzas.
Sed de riquezas ciega al atrevido,
y quando sus acciones temerarias
logran llenarle de ellas, ya no anhela 175
lo mismo que posee; mas no descansa
su deseo en el logro: luego aspira
a otras vastas ideas abultadas
de la intrépida mente aduladora;

- 180 con nuevas dichas, nuevas esperanzas,
el corazón más bruto ama la gloria;
esta ilusión de honor, esta fantasma⁶²
tiene tal simpatía con el hombre,
que a todas las pasiones aventaja.
- 185 En sus mismas acciones horrorosas,
hasta el perverso gusta que le aplaudan.
Atiéndeme, sabrás mis pensamientos,
los recónditos gozos que me alhagan
y mis grandes proyectos. Inglaterra
- 190 me dio dichosa cuna, fue mi patria
la provincia de Gales; mis mayores,
del campo egercitaron la labranza;
mas mi espíritu altivo, desconforme
con el manejo de la ruda hazada,
- 195 aspiró a otros empleos, ayudando
un corazón valiente que me inflama
estas resoluciones. Crucé el golfo,
siendo en islas caribes —la Barbada—
el primer clima americano donde,
- 200 expatriado por fin, figé la planta.
Adquiriendo noticias fidedignas,
facilitó a mis hechos la Jamayca,
adonde fui; teatro que publica
los rápidos progresos de mis armas.
- 205 A la piratería dedicado,
la inconstante deidad, la suerte varia
logró hacerme temible, quando alegre
se halló de los arrojos sobornada.
De Lolonois, de Rock y de Francisco
- 210 el portugués, los hechos me mostraban
un exemplar donde adquirir despojos.
El anciano Mansfel, que meditaba
invadir posesiones españolas,
viéndome respetado por las aguas

⁶² El sentido femenino del vocablo “fantasma” vale aquí como “espantajo”.

del profundo oceano, hizo conmigo 215
 liga amistosa. Y de su flota armada
 vice-almirante me nombró. Tomamos
 a Santa Catalina, isla cercana
 de la gran Costa Rica, en tierra firme.
 Mas, siendo nuestras fuerzas limitadas 220
 para grandes acciones, nos volvimos
 a Jamayca y Tortuga, donde acaban
 los días de Mansfel; quedé heredero
 de sus atrevimientos. Mi esforzada,
 mi altiva condición, bien pronto, en Cuba, 225
 manifestó su orgullo, pues, saqueada
 Villa de Puerto Príncipe, sus hijos
 se aterraron al golpe de mi espada.
 Ambiciosos y opuestos los franceses
 conuinados conmigo, se separan. 230
 Un ánimo alentado con los triunfos,
 ningún inconveniente le acobarda.
 Quedeme con ingleses solamente;
 poca gente tenía, aunque esforzada;
 y así, de sorprender a Portobelo 235
 premedité la acción desesperada.
 Asalté sus soberbios baluartes,
 donde hizo la defensa más bizarra
 el valeroso gefe, pues mantuvo
 medio día el convate con tal rabia, 240
 que a pesar de los ruegos de su esposa,
 sin quererse rendir despidió el alma.
 Me hice dueño, después, de Maracaybo,
 costa de Venezuela; allí, bloqueadas
 mis naves españolas, superiores 245
 en artillería y bordo, preparaban
 en el lagón mi ruina; mas mi brío,
 abrasando su altiva comandanta,
 logró que me mirasen victorioso
 en el mar, en el fuerte y la campaña. 250
 Esta prosperidad, no interrumpida,

- el número aumentó de mis esquadras,
añadiendo incremento a los impulsos
que a hacerme memorable me incitaban.
- 255 Penetrar determino en tierra firme,
hasta su capital, cuya arriesgada
fuerte resolución no fue emprendida
tan velozmente como egecutada.
Distinguiendo tu mérito elevado,
- 260 me obligó que a tu mano confiara
la toma del castillo formidable
de Chagre, su conquista; abrió la marcha
para internarnos y, aunque el presidente
de Panamá nos presentó batalla,
- 265 a vista de sus torres fue vencido,
amparando su fuga las montañas.
Quedamos absolutos poseedores
de la ciudad, rindiendo sus murallas.
Ya el Pacífico mar gime a mi vista;
- 270 Ya las riquezas mi ambición aplacan.
Mas, ¿qué dirás? ¿Acaso te imaginas
sosegado el afán, con la abundancia
de bienes y tesoros? No, Brodely.
Quisiera que mi diestra transformara
- 275 en un conquistador lleno de glorias
los oscuros principios de un pirata.
Los bucarñies⁶³ franceses, descontentos
de ver vanderá inglesa enarbolada,
son ocultos ribales; sólo piensan
- 280 repartir los expolios y no tratan
conservar lo adquirido; ellos desean,
después de aprovecharse, que recaygan
a su primer dominio las conquistas,
pero yo intento, amigo, conservarlas.
- 285 Procuraré atraerme el vecindario

⁶³ Galicismo derivado de *boucanier*: "bucanero".

con persuasión, con ruego y amenaza;
 puesto a mi devoción, no tengo miedo
 al caudillo español, pues si prepara
 nuevo armamento, sólo es de patricios⁶⁴
 y nada puede hacer, si éstos le faltan. 290
 También, entonces, aunque los franceses
 me abandonasen —no nos hacen falta—,
 lograré deshacerme en el momento
 de enemigos cubiertos que nos dañan.
 Ese voraz incendio, que aniquila 295
 con incesante ardor calles y plazas,
 es por mi dirección, pero conviene
 disimular lo astuto de la trama.
 Yo a los españoles europeos
 autores los haré de esta desgracia, 300
 para que odiados por los naturales
 se inclinen a admitir, sin repugnancia,
 las inglesas costumbres y el dominio;
 por esto mismo aquella bella dama
 se indulta⁶⁵ de la fuerza. Me es forzoso 305
 afectar la virtud con elegancia.
 Si alcanzo mi designio, daré parte
 a la corte de Londres; obligada
 de una rica conquista, aunque le cueste
 romper las paces con la casa de Austria, 310
 estimará este don y con socorros
 avivará el ardor que me acompaña;
 cubrirán nuestras huestes vencedoras
 el Perú y nuevo reyno de Granada.
 Construyendo en los siglos venideros 315
 —al nombre de Morgan, su amada patria—
 monumentos honrosos, donde admiren,
 orlados de laurel, bustos y estatuas.

⁶⁴ “patricios” = “ilustres”.

⁶⁵ “indulta” = “exime”.

BRODELY

Bien merecen tus altos pensamientos
 320 ensalzarte en la cumbre que señalan.
 Sola una vida tengo, y en tu obsequio
 la verás sin horror sacrificada.
 Emprende quanto quieras, pues te animan
 tus valientes amigos, que acompañan
 325 con su destino el tuyo.

MORGAN

Ya se acercan
 los prisioneros; logre mi eficacia
 seducirlos, al tiempo que confusos,
 entre el terror y la crueldad, naufragan.

(Con una marcha salen, custodiados de piratas, número de pueblo que persuada, mugeres y hombres vestidos pobremente en ademán de sentimiento. Toma la guardia la derecha precedida de Esquemeling; el pueblo, sin orden, a la izquierda y, a su cabeza, Amador, con vestido decente de español).

ESQUEMELING

Ya tienes los prisioneros
 330 de Panamá en tu presencia,
 con otros que ahora llegaron
 en un galeón, cuya presa
 se acaba de hacer. Aquel
 joven, según manifiesta
 335 su traje, el principal es
 de los rendidos.

PUEBLO

Clemencia.

MORGAN

Hijos, hermanos, amigos,
 no temáis; en mí se encuentra
 la humanidad que requiere
 lo inmenso de tantas penas. 340
 No soy vencedor crüel,
 como en vuestra errada idea
 me habréis figurado; atiando
 los gritos con que bocea
 la piedad, en favor siempre 345
 de la oprimida inocencia.
 Deseo vuestra quietud
 y felicidad completa.
 Para que lo conozcáis,
 atendedme. Competencias 350
 y derechos disputados
 de España e Inglaterra
 me obligaron, por precepto,
 a la invasión de estas tierras.
 Los europeos españoles, 355
 dueños absolutos de ellas,
 por no perderlas sembraron
 con ardid y con cautela
 el horror, el fanatismo
 que os hizo que procedierais 360
 contra nosotros. Entonces
 me obligasteis que la fuerza
 obrara... ¡Con qué dolor
 miré las campañas llenas
 de humana sangre! Vencí. 365
 Y quando se vio sujeta
 la provincia en mi poder,

los castellanos conciertan
aniquilarla, quemando
370 quanto sus manos encuentran.
Mirad las voraces llamas,
mirad esa triste hoguera
que consume vuestras casas,
que acaba vuestras haciendas.
375 Horrorizaos y tomad
venganza de tal fiereza.
La Gran Bretaña os ampara;
alistaos en mis vanderas,
convidad vuestros paysanos,
380 volved por la causa vuestra.
Un comercio ventajoso
hará vuestra dicha inmensa,
cesará la hostilidad.
Y si juráis la obediencia
385 a mi rey, os aseguro
que en él halléis recompensa.
Respondedme y mirad bien
la ventura que os espera.

UN AMERICANO

Que don Amador la Roca
390 responda lo que convenga
por todos.

AMADOR

¿Y seguiréis
en tan difícil materia
mi parecer?

TODOS

Sí seguimos,
como no sea vileza.