



Una caracterización de personajes tipo y lírica tradicional en “Entremés la Cena de Noche Buena”¹

Analysis of type characters and traditional lyrics in
“Entremés la Cena de Noche Buena”

ABEL TERRAZAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8230-7409>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

ablete7@hotmail.com

Resumen:

El artículo presenta la caracterización de personajes tipo y el funcionamiento de la lírica tradicional en una obra dramática breve del siglo XVIII en la Nueva España. Se revisó la procedencia de los personajes en la tradición hispánica y su continuidad en la obra, a partir del análisis de gestos, tonos y movimientos ampliamente trabajados desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática, por lo que ha sido posible encontrar rasgos del suelo americano refractados en este tipo de teatro. Se observó cómo

¹ Este artículo retoma elementos importantes desarrollados en la tesis de doctorado *Teatro breve conventual del siglo XVIII. Una propuesta de estudio de algunos tipos americanos* (2018), realizada en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Puede consultarse en <http://cdigital.uv.mx/handle/1944/49473>.



la lírica tradicional se emplea en función de los personajes: para uno de ellos, particularmente, se emplea la tradición antigua, y para el resto se presentan rasgos de la tradición oral moderna.

Palabras clave:

teatro breve, teatro siglo XVIII, teatro novohispano, mundo al revés.

Abstract:

The article presents the portrayal of stock characters and the functioning of the traditional lyric in a short dramatic work dating back to the XVIIIth century in New Spain. The characters' backgrounds in the Hispanic tradition and their continuity throughout the work were reviewed based on the analysis of gestures, tones and movements widely studied from the semiotic approach of the dramatic work; hence features of the American land were found portrayed in this type of play. It was observed how traditional lyric is used according to each of the characters: for one of them, in particular, the ancient tradition is used, while the rest of them present features of the modern oral tradition.

Keywords:

Short Theater, Eighteenth-century Drama, Novo-hispanic Theater, World Upside Down.

Recibido: 19 de abril de 2021

Aceptado: 30 de agosto de 2021

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.389>

INTRODUCCIÓN

El “Entremés la Cena de Noche Buena” llegó a nosotros gracias a la labor de rescate de María Stein y Raquel Gutiérrez Estupiñán, del

Archivo General de la Nación, en 2007. La obra se incluyó en el volumen, *No solo ayunos y oraciones, piezas teatrales menores en conventos de monjas, siglo XVIII*, en una cuidadosa coedición entre la UNAM y la BUAP. Se trata de una pieza de teatro breve que despliega la aparición de cuatro personajes tipo, dignos de análisis. Aparecen, además un loco, un payo, un indio y una dama. Cada personaje constituye un “tipo genérico representativo”, de manera que tratamos con caricaturizaciones hiperbólicas capaces de refractar sectores sociales amplios y cuyo dinamismo en escena implica las polaridades del binomio “enseñar y deleitar”. La estilización del conflicto permite proyectar en escena un modelo de conducta, al tiempo de dar cauce a múltiples gestos y tonos catárticos que, en el contexto de la representación, envolvían al público como parte fundamental de la diégesis, según observaremos. La obra está compuesta en verso octosílabo con rima asonante; emplea la polimetría, en concordancia con las disposiciones generales del *Arte Nuevo*: para el canto final, se introducen coplas; con el fin de intercalar un canto incidental, una solfa en heptasílabos y una visión satírica se emplean rimas esdrújulas.²

El estudio del teatro breve virreinal ha adoptado diversas perspectivas, entre las cuales es imprescindible el análisis caracterológico de los personajes debido a que constituyen la fuerza dramática del género. La acción y el argumento quedan en segundo plano ante la

² He dedicado atención especial a otra pieza contenida en *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas*, en el artículo, “Personajes y representación en un coloquio conventual del siglo XVIII” (2016), así como una revisión amplia de las obras en conjugación con piezas breves hispanoamericanas procedentes de conventos de monjas en “Comunidades, monjas y teatro en la Nueva España, siglo XVIII” (2016) en coautoría con Octavio Rivera. Considero que la edición de María Stein y Raquel Gutiérrez (2007) ha sido poco atendida por la crítica en cuanto al análisis y valoración de las piezas por separado. A propósito, también puede consultarse la tesis de licenciatura de Víctor Guillén Baca (1995) dedicada al estudio de piezas devocionales del teatro carmelita.

caterva de ademanes que satirizan costumbres de la época y parodian otros espectáculos y géneros literarios. En este sentido, para realizar una indagación acorde con las características del corpus, es necesario reconocer la dimensión performativa en obras dramáticas donde la proxémica y la gestualidad son sustanciales. Es decir, se requiere considerar que tratamos con textos que implican tanto la dimensión literaria como la espectacular, desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática que ha dado frutos prominentes en los estudios de teatro.³ En cuanto a la especificidad del análisis del teatro breve, la caracterización de los personajes se finca en tres ángulos básicos complementarios: lo que el tipo dice de sí mismo (parlamento, movimiento y gestualidad), lo que otros señalan (sus contradicciones, principalmente) y las acciones (congruentes o no con los parlamentos). En este caso, una gama de elementos espectaculares, incluidos el canto y la lírica tradicional, fue adaptada al espacio de la representación. El resultado es la inversión artificiosa de valores, la dislocación pactada de las rígidas jerarquías sociales y el trastocamiento del rito religioso por la fiesta popular.

Si bien es cierto que este tipo de comicidad aparece supeditada al objetivo moral y doctrinal del teatro de la época, también es posible advertir expresiones de la cultura local e ir reconociendo una perspectiva jocosa que el público identificaba en provocaciones, insinua-

³ El texto espectacular ha sido definido desde la perspectiva de la semiología de la obra dramática, a saber, como una dimensión de la obra dramática que, junto con el texto literario, constituye la clave para advertir todos aquellos gestos, tonos y movimientos implícitos y explícitos susceptibles de proyectarse en escena. Los trabajos, harto citados, de María del Carmen Bobes Naves (1987), Fernando del Toro (1987) y Anne Ubersfeld (1989) son paradigmáticos al respecto. Asimismo, considero en el horizonte de este análisis el concepto de “bloque didascálico” acuñado por Alfredo Hermenegildo (1991), de cuyo trabajo retomo elementos, en función, además, del espacio y contexto de la representación, parte fundamental del conocimiento del teatro en las dimensiones escénica y literaria.

ciones, sesgos y formas relacionadas con la figura del loco. Además del análisis del bloque didascálico, que es toda expresión implícita y explícita de gestos picantes, tonos paródicos y movimientos satíricos, se ha consultado el *Diccionario del español en México* y *Autoridades* con el objetivo de identificar la adopción de expresiones locales y la adaptación de formas consagradas por la tradición. Ambos registros conviven en las obras y permiten entender la reconfiguración del modelo entremesil español en el contexto americano; sumado a lo anterior, la lírica tradicional constituye una nota esencial de la vitalidad del espectáculo cuyo fin era atraer a un público local amplio.

EL MUNDO AL REVÉS

Es pertinente, entonces, comenzar con el tópico del mundo al revés (*mundus inversus*) donde algunos personajes, especialmente los locos, enuncian abiertamente una serie de apreciaciones y acontecimientos cuyos valores aparecen invertidos. En el universo entremesil de los Siglos de Oro era habitual que el loco, en ese mundo “retorcido”, fuera el único capaz de advertirlo. La reconvencción del loco funcionaba para distender las tensiones: la domesticación de lo villanesco y el sometimiento del individuo naciente en aquella sociedad. Por tanto, el mundo al revés implicaba su reverso: la corrección de las costumbres, pero desde la perspectiva de la integración de las diferencias. Aquí nos referimos, por supuesto, a la segunda etapa dentro de la historia del teatro breve hispánico que, en comparación con la primera, instituida por los pasos de Lope de Rueda, constituye una fuerte crítica social. La segunda etapa concerniente al entremés barroco resulta, en comparación con las licencias de los entremeses primitivos, una farsa domesticada capaz de estilizar el conflicto social, ya mayoritariamente en verso, y aparece contagiada de la visión cortesana de la comedia que acompaña (Huerta, “Algunas reflexiones” 480). Los bufones y, en este caso, los locos tienen la misión de hacer perceptible ese mundo de apariencias a través de ardidés como

el disparate cómico, las ironías e invenciones de mejores mundos para señalar la decadencia generalizada de la sociedad.⁴

Una muestra representativa de la locura como motivo argumental es el “Entremés famoso: De los romances” (ca. 1605-1610), donde un labrador se convierte en caballero, tras haber leído demasiados romances. Vista por el loco, la esposa se convirtió en una dama de alcurnia; sus yernos, pícaros viles, le parecieron nobles; y al fin, el labrador se transfiguró en rey de Dacia (“Entremés famoso”, vv. 349-360). El entremés desplegaba un “revoltijo de situaciones esbozadas”, a juzgar por el conjunto de referencias al romancero, de puestas a modo de disparate sin desarrollar ninguna (Asensio 75). Con este ejemplo es posible observar que la comida, el solaz sexual y la bebida conformaron el suelo de los simples; ellos, por su parte,

⁴ El tópico del mundo al revés, en una sociedad que está cada vez más consciente de sus transformaciones y decadencias, constituye uno de los rasgos principales de la cultura del barroco, donde además de las duras jerarquías la gente tenía espacios para la fiesta. Erns Robert Curtius, quien ha estudiado la configuración del tópico en la Edad Media Latina, observa que su componente primigenio es la “enumeración de imposibles”, de origen antiguo (144); cultivado después por los poetas carolingios, tenía por objeto criticar a la iglesia, el monacato y la sociedad en general. En los *Carmina Burana*, donde las bestias conversan, ocurre el trueque de papeles (los cazadores son cazados y las bestias toman el lugar de los hombres). La explicación de Curtius es que la visión del mundo al revés se presenta con más frecuencia en épocas agitadas, cuando los modernos discuten con los antiguos y los viejos, a su vez, reconvienen a los más jóvenes (Curtius 148). Maravall sostiene que el gracioso, “reiteradamente presentado como la figura del loco”, será el encargado de ponderar la visión del mundo de manera repulsiva (*La cultura* 310-311). En sentido inverso, el loco puede ser comprendido bajo la categoría de “gracioso”, pero su locura será “capaz de convivencia, y hasta de favorecer esta convivencia, y, por ende, de actuar como remedio para la enfermedad ‘melancólica’ que los modos anormales, insanos, insuficientes de convivir con los demás pueden engendrar”, y cuyo fin es, en el contexto ideológico de la comedia nueva, “incrementar la solidaridad a través de los diferentes, o más aun, de los opuestos intereses sociales” (Maravall, “Relaciones de dependencia” 24-25).

intentaron lidiar con el loco a través del sueño, puesto “que el loco durmiendo amansa” (“Entremés famoso”, v. 433). Finalmente, una fiesta los concilió, ya que necesitaban restituir el orden de los bajos instintos con una boda, convención social que se recrea en la obra con un canto y un baile. El reverso de ese mundo dislocado quedaba entonces ante los ojos de todos, gracias al quijotil protagonista: los bajos deseos no eran exclusivos de determinadas capas sociales; en la visión ambigua del loco se tejían insospechadas relaciones entre nobles y plebeyos. Así pues, de la equiparación entre lo cómico y lo bajo resultó el modelo funcional para articular la risa y la crisis. Se trata de una visión melancólica de la contradicción imperante (económica, social, cultural) que se desplegará masivamente en el siglo XVII.

EL LOCO EN AMÉRICA

La locura festiva alcanzó el suelo americano, apoyando la transmisión de mensajes en el teatro de evangelización,⁵ entró en palacio y

⁵ Los amplios estudios de Huerta Calvo (1985) y Hermenegildo (1995) aportan una definición de locura festiva desde la perspectiva bajtiniana, aplicada al caso de la dramaturgia española de los Siglos de Oro. Entendemos por “locura festiva”, tanto en el teatro de evangelización como en el resto del teatro novohispano, toda expresión estilizada vinculada a la figura del loco y encarnada en personajes de baja ralea: simples, tontos, bobos y rufianes en autos, coloquios y tragedias, cuya caracterización y relación con la figura del loco sigue siendo un tema pendiente de investigación. En cuanto al teatro de evangelización, Blanca López Mariscal apunta, en “La construcción de los personajes en el teatro de evangelización”, que algunos personajes funcionan de manera similar a los “graciosos”, pues sus “apariciones en escena están destinadas a crear distensión y provocar la risa fácil. Por medio de ellos ridiculizan las prácticas paganas, sólo que la enumeración de ellas más parece sacada de un texto de Sahagún, que de un libro que nos informe de los sacrificios rituales de la antigüedad pagana” (128). Considero necesario destacar la relación entre estas figuras y la tradición del loco,

en conventos con el fin de dar cauce a las demandas de los criollos y, como en este caso, para divertir a las monjas; y, por si fuera poco, recorrió las calles bajo la máscara de los frailes del Hospital de San Hipólito, en la capital.⁶ Se trata de una gama muy amplia de manifestaciones teatrales y performativas, en la que se demuestra la importancia de la figura articuladora del loco. Las particularidades de la pieza corta novohispana están en el entremés que a continuación analizamos. La celebración de la Natividad en las iglesias incluía piezas breves y villancicos, que se representaban y cantaban antes de los autos. Piezas breves navideñas como entremeses, jácaras y mojigangas compartieron con los villancicos temas, personajes y canciones; aunque los villancicos, a diferencia de las piezas breves, se escenificaron en el interior de los templos (Buezo 232-233). El “Entremés la Cena de Noche Buena” permite ampliar la idea de teatro conventual porque muestra algunos vínculos estético-ideológicos entre las representaciones al interior de los conventos y las festividades populares del exterior: personajes tipo y canciones tradicionales.

Si reparamos en la caracterización de los personajes y en el tratamiento de la Nochebuena en otras obras de teatro conventual, observaremos que, en el entremés “El pleito de los pastores”, pieza

puesto que el gracioso se configurará posteriormente con el auge de la Comedia Nueva. Ahora bien, si consideramos el concepto más flexible de “teatro doctrinal novohispano” (Salazar Quintan 3) podemos ampliar el término de “locura festiva” a espectáculos producidos para un público criollo, donde villanos, pastores, rufianes y pícaros, por ejemplo, serán capaces de ofrecer un divertimento nutrido de disparates, parodias y formas estilizadas de lo procaz frente a los grandes valores de la época, como en el caso de los coloquios de Fernán González de Eslava (Weber 89, 131, 155).

⁶ Por ejemplo, las “Dos mojigangas novohispanas dieciochescas”, especialmente la “Mojiganga de los frailes”, publicada bajo el cuidado editorial de Germán Viveros en el volumen, *Thalía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos* (1996).

anónima profana de la colección del convento de Potosí, en Bolivia, los pastores comienzan burlándose de dos personajes consagrados en el teatro breve aurisecular: médico y poeta; y ejecutan varios lances burlescos mientras se acicalan para celebrar la Nochebuena (Arellano y Eichmann 14-16, 71-84). La “Loa al Nacimiento de Cristo para la Noche Buena”, pieza religiosa del mismo convento, tiene el mismo tema de la Natividad, pero en ella participan el Demonio, el Arcángel San Gabriel, tres pastores y Música (351-412). En esta loa, Bato y Gila, rústicos pastores tradicionales, deben sortear las ínfulas del demonio en el camino de Belén; al salir airosos, continuaron activos en el teatro conventual novohispano del siglo XVIII, en el “Coloquio al Nacimiento de Nuestro Señor”, de Cayetano de Cabrera y Quintero (Parodi 163-165), así como en una pieza limeña escrita por Sor Juana María de Azaña (Abancay, 1696 - Cajamarca, 1748), titulada: “Coloquio a la Natividad del Señor” (Vargas Ugarte 239-247; Lavrin y Loreto 463-469).⁷ Todas estas obras reproducían el léxico de los indígenas americanos (náhuatl, quechua) y un comportamiento “chusco dentro de lo solemne” (461- 462). La virtud del “Entremés la Cena de Noche Buena” es la introducción de representaciones sociales autóctonas y de un Loco, con los que desarrolla un motivo entremesil de la más pura cepa: la comida vista desde la perspectiva festiva, que refuncionaliza el motivo de la cena navideña al adaptar el canto tradicional de los festejos con una alta dosis de parodia y burla hacia los cantores.

El “Entremés famoso: De los romances” permite comprender el origen de la locura de nuestro loco, no por la lectura de romances —aunque lee solfas y ameniza la cena, “sacaré de este escritorio” (v. 10), dice— y porque recuenta la diversidad de locos en el mundo,

⁷ El Nacimiento de Jesús de Nazareth es un tema frecuente en piezas tales que reproducían el ambiente social y la cultura de su tiempo, retomando personajes tipo como simples y pastores del teatro de los Siglos de Oro.

sino porque se “amansa” conforme arrullan al Niño Dios. El origen de la locura en el “Entremés la Cena de Noche Buena” reside en que el Loco se cree rey y pretende gozar de privilegios, vasallos, paz y cordialidad en un mundo lunar de perfección y en oposición a la locura que gobierna la tierra. Desde la Antigüedad, la influencia de la luna en la atmósfera terrestre, “el más acuático de los cuerpos celestes”, contribuyó a relacionar sus efectos en cuerpo y alma humana. Los “lunáticos”, de acuerdo con la tradición médica inaugurada por Paracelso, padecen intervalos de cordura. Erasmo observó el adagio, *Stultus sicut luna mutatur*, “El necio cambia como la luna” (158), puesto que: “los *Lunatici*, . . . deben su origen a la luna, y cuya conducta, en sus irregularidades aparentes, está secretamente ordenada según sus fases y sus movimientos” (Foucault 20). En la expresión literaria, el lunático ha ocupado un lugar privilegiado como observador distanciado de la tierra, pues no se encuentra inmerso ni afectado por lo “terrestre” y “puede reír con la risa inextinguible de los dioses” (Foucault 21). El loco del “Entremés la Cena de Noche Buena” se opone afectadamente a la “locura” de la tierra, es decir: invierte los términos luna/tierra en equivalencia a cordura/locura con visiones repentinas y desaforadas. Por tanto, más que distanciarse de lo que observa, reproduce una visión ambigua e intercambiable.

Enseguida, se presenta el argumento con el fin de advertir el dinamismo escénico de la obra, introducir al lector en el ambiente paródico recreado y observar, en términos generales, la vital simplicidad de un argumento construido a partir de las fuerzas motoras de los personajes; todo lo cual inscribe al entremés en la línea de la literatura y el arte paródico de los Siglos de Oro.

ARGUMENTO

Un loco ha invitado a la cena de Noche Buena a una dama cuyo nombre es Doña Vana, un payo conocido por la dama, llamado Señor Nauyaque, y un indígena a quien todos llaman Don Calabaza.

Atenderemos, en cada caso, la función de la onomástica entremesil de acuerdo con sus caracterizaciones morales y performativas. Así pues, dispuesta la recepción de la mesa, el loco comienza un soliloquio delirante en el que evoca su antigua vida en la Luna, desesperado por la tardanza de los convidados. En sus parlamentos, el tópico del mundo al revés se despliega mediante la antítesis entre la Luna y la Tierra. En la primera esfera, de acuerdo con la tradición escolástica, las almas son más puras y no hay corrupción de los entes. La condición supralunar implica que los valores sean respetados. De tal modo el loco se imagina y rememora su pasado. Su estilo de vida lunar no era el de cualquier plebeyo sino el de un rey. En el argumento hay dos aspectos parodiados en la visión invertida del loco: una fiesta oficial navideña, donde el entremés pudo haberse representado; y, como consecuencia, una realidad donde los espectadores están involucrados: el público que acude a la festividad, afuera de los templos y en las iglesias de los conventos, se verá ridiculizado por la representación de los tipos sociales que acuden al llamado del loco.

Para entender ambiente y atmósfera del argumento, es necesario recordar que el espacio de la locura se inauguró oficialmente en los siglos XVI y XVII con el confinamiento sistemático creado por los hospitales. Esto influyó, por supuesto, en la literatura, donde aparecieron locos cuya patología era ocasionada por haber leído demasiados romances y literatura en general. Surgieron también aquellos cuya condición patológica les confinaba espacialmente y eran visitados por morbosos e incautos. En tercer lugar, estaban quienes se fingían locos, argumentativamente hablando, con el fin de obtener favores sexuales y comida, así como de disfrutar de la holgazanería (Sáez 442-448). De estos tres tipos, nuestro loco es una mezcla del segundo y el tercero. Es decir, se ubica en el espacio de su propia locura —el espacio dramático es un hospital— y en ella “ingresan” los invitados. Además, la locura del protagonista es transitoria, relativa a la influencia de la luna, porque en realidad es bastante ágil, inteligente y audaz para reunir asistentes tan disímbolos; obtiene, en todo caso,

la compañía y el disfrute de la cena. Con lo anterior, el loco tenía la oportunidad de expresar ciertas crudezas acerca de los concurrentes. Si bien lo pensamos, todos están desquiciados porque acuden al llamado de la locura, que les ofrece una cena exquisita, amenizada con canto, y que, inteligentemente, guarda distancia de los conflictos.

El primero en llegar al banquete es el “indio”, quien justifica su demora porque se detuvo a contemplar el nacimiento del Niño Jesús, la iglesia y la aglomeración de gente en las calles. El encuentro entre el indígena y el loco está enmarcado por una doble didascalía icónico y deíctica: “¡Ah, güeno cuánto guarrente”, y el señalamiento de la presencia del anfitrión: “¡Ah, Dios, Sor! ¿Ahí osté está?” (v. 147).⁸ El receptáculo de aguardiente, un guaje o botella posiblemente muy grande, caracterizará icónicamente al indígena a lo largo de la obra. Cuando este último señala el aguardiente y la presencia del loco está sugiriendo que los campos de la locura y la embriaguez se mezclan. Llegan enseguida el payo y la dama, quienes conforman una pareja bastante contrastante. El ranchero es una especie de escudero de la dama, quien se caracteriza a sí misma como una hidalga ridícula. Sus parlamentos dejan entrever que estos personajes tienen relaciones amorosas o sexuales. Enseguida, debido a algunos cuestionamientos del loco Don Espirriague hacia la dama, esta describe sus hábitos alimenticios y algunos ajuares domésticos propios de su condición social. En correspondencia, el loco regresa a su soliloquio lunar, pero es interrumpido por el Señor Nauyaque, con el fin de empezar un canto navideño. Todos cantan una nana dedicada al Niño Dios y, de inmediato, se desata un pleito entre la dama y el indígena, debido a que

⁸ Todas las citas de la obra estudiada se tomaron de: “Entremés la Cena de Noche Buena”. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, coordinado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán. Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007. En las referencias parentéticas se incluye el número de versos (vv.).

la mujer se burla del canto. El payo se acobarda para defenderla y la pieza termina con un final a palos, mientras el loco canta y baila solo.

Cada personaje constituye, pues, un tipo o carácter por separado; de sus respectivas delineaciones caracterológicas surge la fuerza dramática del entremés, de modo que nos encontramos ante una pieza sumamente organizada cuyo fin es parodiar tanto las convenciones escénicas de la época, incluyendo los espectáculos navideños, como los géneros literarios vinculados al contexto de la representación, tales como villancicos, letras sacras y demás cantos. Por otro lado, cada personaje implica una correlación con el público asistente mediante la sátira social y una jerarquía estamental dislocada, en un pacto con el público refractado de manera deformada e hiperbólica.

EL LOCO – DON ESPIRRIQUE

El loco es el tipo alrededor del que giran los demás personajes. Reúne en su caracterización locura y alegría como campos semánticos fusionados: “Loco de contento estoy / y de contento estoy loco” (vv. 1-2), por lo que todos quedarán, en mayor o en menor medida, signados por la estulticia: “loco, y no sólo yo soy, / pues en todos hay un poco” (vv. 3-4).⁹ El loco simboliza la enajenación de la festividad navideña de sus invitados y, como tipo individual, tiene tres rasgos que lo caracterizan escénicamente: el primero es su algarabía y una diversidad de gestos mímicos que corresponden con sus parlamentos de “lunático”; el segundo son los cambios abruptos de humor, entre felicidad e ira: “¡Guerra, guerra, guerra!”, exclama en contadas ocasiones y se da manotazos en la frente; y el tercero es que está evangelizando,

⁹ Al modo de la consideración general que el dramaturgo español, Jerónimo de Barrionuevo (*Avisos* I, CCXXI, 246), propone a sus lectores, “todos somos locos, los unos y los otros” (cit. en Maravall, *La cultura del Barroco* 310).

pues dispone una cena navideña para invitados que desconocen la cultura cristiana. Como indicamos antes, el loco no está tan loco, ya que puede conducirse como tal con el fin de satisfacer sus anhelos. En este caso, notamos un “derroche de inteligencia” (Márquez 502) en su misión adoctrinadora; tal es el pretexto de reunir gente para la cena navideña, entre quienes se encuentra el indígena. El loco abre la pieza con un discurso cómico, como atañe a su papel en la tradición hispánica, y la cierra con un canto cómico bailado:

Cuando yo era chiquitito,
 era un grande tontonote
 y ahora que soy grande
 soy venerable camote. (vv. 430-434)

En el canto final el elemento vegetal, “camote”, expresa el doble sentido de la maduración física y mental del personaje. El diminutivo opone la dimensión intelectual de estulticia, que pasa de gran-tonto a gran-maduro, por la connotación del camote en México: *bodo*, *sandio* (García Icazbalceta). Como se trata de un canto final en la obra, la alusión reafirma el carácter burlesco de la representación. La copla también relaciona paródicamente la infancia del loco con la infancia del Niño Dios cuando el personaje se autodefine como un “camote venerable”, luego de haber cantado una nana tradicional.

En sus parlamentos de lunático, hay tres formas expresivas que explotan al máximo el texto espectacular. En un soliloquio inicial asevera haber sido el rey de la luna y evoca el mito de la Edad de Oro: “En mi palacio propicio / vivía con cien mil aliados, / más de un millón de soldados / y todos a mi servicio” (vv. 120-124). Por la vía del mito se autodefine como una persona idealmente feliz: “Yo cantaba, yo bailaba, / yo no tenía sinsabores, / yo me vivía entre las flores / y con su olor me recreaba” (vv. 92-95); posteriormente cambia hacia la melancolía cuando añora el mundo ideal. Su vida sublimada en la luna se confronta, como lugar perfecto, con la imperfección del mundo terrenal mediante el tópico del mundo al revés: “Allí nada se

desea”, “Allí todo ciudadano / es muy cortés y bien criado” (vv. 104, 112-113); es decir, el loco está cuerdo y los habitantes de la tierra están locos. De acuerdo con la poética del mundo al revés, el loco caracteriza a los demás personajes como dementes con indumentarias, fisonomías y edades diversas:

Hay unos ya de birrete,
 hay otros ya de capote;
 unos tienen su copete,
 otros rapado el cogote.
 Unos, viejos con anteojos,
 mozos con vista en manadas
 de pobres, pero a manojos,
 de ricos en montonadas (vv. 15-22)

Añade, “currutacos en porradas . . . que hablan cien mil curradas” (vv. 27, 30) y “Unos, como yo, encerrados” (v. 31), por lo que el espacio dramático representa una celda del Hospital de San Roque (“en San Roque, y encuartados”, v. 34). De la multiplicidad de locos, Don Espirriague anuncia la llegada, confluencia o arribo de tres tipos representativos de la sociedad novohispana:

Sí, ahora vendrán a dar,¹⁰
 ahora, así que sea tarde
 que los convidé a cenar
 a ella, el payo y mi compadre. (vv. 44-47)

¹⁰ La locución popular “ir a dar”, registrada en el *Diccionario del español en México*, en adelante DEM, es justo: “Terminar en algún sitio o caer en él” (DEM), que ya se empleaba en el sentido de: “DAR A LA PLAZA, A LA IGLESIA, AL CAMPO”, como “Phrases métaphoriques, que explican que alguna persona o sitio se encamina o vá a salir a este parage, o al otro” (*Autoridades*).

También es el encargado, a través de una solfa, de anunciar el menú y el banquete de manjares y bebidas que se compartirán: pan, bebida y pescado (vv. 48-69), como indica la acotación escénica, “Conforme pide el verso, señalará cada cosa cantando, y llevando en la mano un papel con el que hará la solfa” (221). Por lo tanto, este tipo posee la cultura de un criollo que, en su demencia, se cree rey. En esta sección de sus parlamentos, el loco despliega su performatividad al máximo. Si durante el recuento de la locura mundana expresaba un sinfín de gestos, tonos y movimientos escénicos correspondientes a las locuras burladas:

He visto unos que da basca
de tan feos y enmarañados;
le ganan a la tarasca
y a todos los condenados (vv. 23-26)

en la solfa implica la repetición mímica y gestual de un Arlequín, “que ahora es Noche Buena / y hemos de gustar” (vv. 49, 50, 53), en correspondencia con los déicticos que acompañan a las descripciones de la mesa servida: “De aquesta ensalada, / ¿quién ha de guisar?” (vv. 61-62); en una combinación escénica de lenguaje y acción indisoluble, puesto que la mímica sola restaría fuerza dramática y burlesca a este tipo de figuras (Nicoll 27-29).

Por lo que otros personajes dicen de él, solo el indígena lo abraza y le habla con afecto: “Compagre, osté sos favores / Moncho Moncho lo estimar” (vv. 156-157), mientras que la dama lo apoda “Señor Don *Espirriaque*” (v. 197; énfasis mío), bebida elaborada de sobras que se recoge del fondo de las botellas de vino. En el lenguaje extremeño de las borracheras, la palabra *pirriaque* derivó onomatopéyicamente de “*piripipí*”, una canturreada monocorde de quienes se encontraban medio ebrios en la región de Cáceres, Santiago del Campo y Silleros (Rodríguez 55). El payo, por su parte, se mantiene relativamente neutro y solo le ofrece las nanas del villancico para el Niño Dios. La función dramática de Don *Espirriaque* es como

una bebida alcohólica que relaciona y desinhibe festivamente a los invitados. Hasta el final de la pieza, se retira de la escena cuando se desata el pleito y regresa atónito momentáneamente hasta romper su inmutabilidad con un baile cantado.

En cuanto a sus acciones, cambia de lugar muy rápido, como en el tocotín, y se mueve hacia todos lados como un bufón: “Aquí yo me pintisiento, / aquí yo me pintiraro” (vv. 135-136). Sus actos tienen congruencia escénica con sus parlamentos; en la desesperación, se golpea la frente; para expresar hambre, se lustra la barriga; cuando cae en la tristeza, se agazapa en un rincón; durante la algarabía: se levanta de su silla o da vueltas. Sus cambios exabruptos se deben al influjo de la luna: “Hoy la luna me da guerra, confieso” (v. 84) y se muestra desesperado ante la tardanza de las visitas: “¿Qué harán aquestas visitas, / que ya hasta Cristo ha nacido? / Las grandes a las chiquitas / pienso que ya se han comido” (vv. 139-142), relacionando lo alto con lo bajo: el tema serio de la fiesta con la necesidad fisiológica terrenal de alimentarse. Posteriormente, cuando el indígena describe la aglomeración de gente en la iglesia por motivo de la Noche Buena, el loco invoca a los soldados de la luna. Cuando la dama emite su discurso de hidalga, subraya el mundo lunar como el mejor de los mundos posibles, con lo cual podemos comprender que Don Espirriague utiliza el discurso de la locura para distinguirse de las caracterizaciones dramáticas de los demás:

¡Guerra! ¡Guerra! ¡Guerra!
Al instante por un bando
publicad a mis soldados
que todos vengan marchando
bien dispuestos y ordenados.
Que toquen trompas, clarín,
cajas, varios instrumentos
que hoy es el día del festín
de gustos y de contentos. (vv. 188-196)

La visión del loco es ambigua porque impone orden y al mismo tiempo hace fiesta, algarabía y ruido. Invoca el orden y el caos; y compara la fiesta con una regulación y ordenamiento militar. La atmósfera festiva se torna en sátira social cuando Don Espirriague se burla del vestuario de Doña Vana (prendas de noble cazador), de su cepa genealógica y de su vejez. La desenmascara como una hidalga con prendas de vestir usadas y viejas, a través de unas preguntas burlescas que caricaturizan su figura de “redicha” o “crítica”, frecuente en los entremeses anónimos de la primera mitad del siglo XVIII (Cotarelo cxxxvii):

¿De loco qué es lo que saco?

El saco.

¿Y para estar de carrera?

Montera.

¿Y si de antigua se queja?

Es vieja.

Pues mírenme cómo estoy

con montera hasta la cepa

si yo loco nuevo soy

el saco y montera es vieja. (vv. 287-293)

Confundido, Don Espirriague emplea su discurso de lunático para demostrar que la locura domina en el mundo y a todos por igual:

Aquí todo el mundo es loco,

raro se porta con juicio,

no hay más que loco artificio. (vv. 302-304)

Cuando comienza a quejarse de todos, interviene el payo y cambia la ruta de la acción. Inicia el villancico de Noche Buena y el loco baila durante el repertorio de estrofas: “Al arorro niño, / al arrorrorró, / centro de mi vida / centro de mi amor” (vv. 326-329). El mensaje de su canción tiene un tono amonestador porque expresa la deuda de

los mortales pecadores hacia el Creador: “Al arorro niño, / de todo criador, / cuánto a ti te debe / todo pecador” (vv. 347-350). Don Espirriague es un personaje tipo evangelizador cuando demuestra su conocimiento de la Noche Buena, *verbi gratia* ha propuesto una cena navideña donde todos quedarán evangelizados y adoctrinados masivamente, como soldados reclutados en medio de la fiesta.

EL PAYO - SEÑOR NAUYAQUE

Aunque los payos no son exclusivos del mundo americano, aparecen con mayor frecuencia en su teatro porque representan un sector social ambiguo desde la perspectiva de los criollos. Se trata de rancharos y pequeños propietarios rurales no indígenas, tampoco españoles ni criollos: en esta obra son mestizos en caracterización y representación social, como veremos. Si bien la máxima expresión literaria de los payos se mostró en el costumbrismo decimonónico, en volúmenes como *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1856), el personaje había sido elaborado primordialmente en el teatro cómico breve, remozando la *dramatis personae* de las viejas máscaras barrocas por nuevas figuras, más locales y reconocibles por el público, según Javier Huerta Calvo, en relación con la “Segunda etapa” del teatro cómico breve en España en el siglo XVIII (*El teatro español* 1493). El payo español se define, según *Autoridades*, como “El agreste, villano y záfio o ignorante. Latín. *Rusticus. Agrestis*”. En España, los payos eran la sociedad rural en contacto con los gitanos; tenían como rasgo la marginación voluntaria o involuntaria “de su propio mundo” (Lafranque 551), de modo que convivían con otros marginados de la Península en usos y costumbres. Estaban afuera de la ciudad, vivían de sus propias cosechas y trabajo en las granjas, pero se relacionaban por religión, sangre y leyes con la sociedad dominante. Por situarse en el margen geográfico de la urbe, eran los principales protagonistas del encuentro con los marginados. La dinámica entre payos y gita-

nos en España es semejante al encuentro entre payos e indígenas en Nueva España.¹¹

El personaje del payo se había consagrado cómicamente en el teatro breve, puesto que en el *Catálogo bibliográfico de teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, son frecuentes las piezas que así lo califican: payo novio, payo a bellotas, payos chasqueados, payos simples. Aparece junto con otros personajes burlados, en obras cortas como *El Sacristán, el Payo y su Mujer*, y el sainete *La tonta y el Payo*, entre otras, donde comparte el repertorio y espacio escénico con rufianes, malcasadas, soldados, estudiantes y pícaros en general. Lo anterior puede verse, sobre todo, en la sección “Colección de Sainetes” del “Legajo único de loas antiguas, entremeses, bailes, sainetes y fines de fiesta” del Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe, Madrid; de acuerdo con el editor, “el mayor número de las piezas que esta colección [comprende ... son] posteriores a la primera mitad del siglo pasado [XVIII]” (Barrera y Leirado 657, 662, 665, 668-670). El payo representa, en todos estos casos, una nueva visión de lo villanesco, que si bien proviene del antiguo tópico “menosprecio de la corte, alabanza de la aldea”, acabará por generar una “bijocosidad” donde ambos, rústicos y civilizados, quedarán fustigados: “Con un doble sentimiento de superioridad por parte del espectador, el motivo de risa es, entonces, doble, al duplicarse su objeto, y no anda lejos de esta “bijocosidad” —patanes, los unos; “bausanés”, los otros— la burla de la falsa hidalguía” (Sala 122-123). El payo es burlador y burlado por los más adiestrados en el arte del engaño y el robo: catrines, petimetres y currutacos; pero por fuerza física y carácter temerario es

¹¹ La sociedad paya, “en la que solemos reconocernos”, explica Marie Lafranque en relación con *La Gitanilla* de Cervantes, es una sociedad española villanesca, rural y semirural que convive con los gitanos, un mundo picaresco por antonomasia, pero donde se empiezan a notar los cambios mercantiles del mundo moderno (549-571).

capaz de sobreponerse en situaciones adversas con riñas para defender sus propios intereses o escapar inesperadamente:

. . . se comportan como descendientes de los que ya hacían reír en los entremeses del siglo XVI, porque, en la ciudad o en el campo, continúan enfrentándose a situaciones que ni conocen ni entienden. Su ignorancia o inocencia, al igual que su presentación indumentaria, conducta, gestos, etc., son causa de la superioridad burlona del público. Se inscriben, por tanto, dentro de la tradición del *bobo*, y, como tales, mueven a risa por su cortedad, bestialidad, llaneza, tozudez, o por su falta de competencia lingüística (literalidad, prevaricación idiomática). (Sala 126)

En el caso de Nueva España, en los “Villancicos de la Asunción”, impresos en México en 1686, atribuibles a Sor Juana, se retrata a unos payos en una ensalada: “Con sonajas en los pies / dos patanes han entrado / de la Provincia que dio / antonomasia de Payos” (Cruz 314), que despiertan con sus instrumentos a un par de negras dormidas en medio de la noche. Se trata de una “vindicación muy del carácter de Sor Juana”, según Méndez Plancarte (cit. en Cruz xlix), por incluir en el repertorio poético dos rancheros originarios de una provincia novohispana, con voz propia y que desmienten su fama (Méndez Plancarte cit. en Cruz 505). La monja jerónima rompió con el estereotipo del payo ignorante y recreó un baile americano donde participaban también los negros. Los payos de Sor Juana cantan con gracia, en lugar de incurrir en impropiedades o actos de salvajismo y rapacidad. Así pues, esa provincia, según Méndez Plancarte, es el estado de Michoacán debido a que los payos expresan algunos elogios hacia las mujeres negras mediante comparaciones poéticas del arte tarasco y la nomenclatura geográfica de aquellas latitudes: “Como la palma subís / cual plátano os encumbráis / y aun corriendo los de Uruapa / nunca os podrán alcanzar”. Y líneas antes señalaban: “Dios te bendiga: qué linda / hoy a ver a Dios te vas / Cierto que me has parecido / lámina de Mechoacán” (Cruz 314). Las láminas

serían, “las célebres labores de pluma sobre lámina, de Pátzcuaro; y así, la Asunción: por lo primorosa y voladora (o ‘de pluma’)” (Méndez Plancarte cit. en Cruz 505).

En el “Entremés la Cena de Noche Buena”, el payo proviene de esta doble tradición: de la vena festiva novohispana y de la burla dieciochesca dirigida a sí mismo y contra los “civilizados” de la urbe. Desde su entrada en escena, declara haber sido enviado por su nodriza con el objetivo de festejar y cantar villancicos mientras pasa la noche:

Aquí me manda mi nana
hisque vengo a festejar
la nochi güena acá en casa.
Agora hemos de cantar
mientras la nochi se pasa. (vv. 200-204)

Por su léxico, parodia el habla de la gente del medio rural, aunque con vocablos más inteligibles en comparación con el indígena. El payo aparenta juventud y cierta dosis de estulticia. Su nombre es, según el loco, “Señor Nauyaque”, cuyo significado está relacionado con las serpientes denominadas “nauyaca”, del náhuatl *nabui*, (‘cuatro’), y *yacatl*, (‘nariz’): “(*Bothrops atrox*) Víbora muy venenosa del grupo de los ofidios crotálicos, llega a medir hasta 2.5 m de largo. En cada ojo y en cada fosa nasal tiene una hendidura por lo que también se le llama cuatro narices” (DEM). “Entre culebreros y personas del Sur de México, se cree que portar el colmillo de alguna serpiente de cascabel (*Crotalus*) o de nauyaca (*Bothrops* ...) protegerá a la persona de su mordedura, ya que en el imaginario popular se trata de las dos serpientes más peligrosas” (Vargas y Cano 156). Existen creencias de que, mediante el olfato, la serpiente nauyaca encuentra mujeres o vacas que están amamantando para hipnotizarlas y alimentarse de su leche mientras están inconscientes. En ciertas zonas del Altiplano también hay algunas leyendas donde la culebra se une carnalmente con una mujer y esta muere (Huidobro 41-51).

Por onomástica el Señor Nauyaque nació en el medio rural americano, reproduce las acciones de zafio español y cumple la función escénica contrastiva frente a los habitantes de la ciudad. En sus acciones se muestra agreste y vulgar con la dama: “Vaya, empínese este vaso” (v. 213), le dice de manera tosca y con doble sentido; pues “empinarse” formaba parte del argot de las batallas, para referirse a un modo de arremeter con violencia al adversario y significa también el impulso de lascivia en quienes admiran a las damas (*Autoridades*). El texto dramático también hace alusión al significado específico del español en México, acorde con lo que el personaje expresa en la obra: “Tomar en exceso bebidas alcohólicas” (*DEM*). Además, el payo reconduce la acción violenta hacia la conciliación de locos y cuerdos con la parodia del villancico; así pues, cuando el loco comienza a quejarse de todos, el payo enuncia la orden de cantar colectivamente:

¡Vaya, vamos, cantaremos
al niño el arrorrorró
preciso es que lo arrullemos (vv. 314-316)

De esta forma, el payo encarna el universo tradicional del que provienen las coplas villanescas y se comporta como un lascivo y cobarde. Su caracterización remite a estas dos caras que le otorgan una fuerza dramática particular: festividad, algarabía y rusticidad, por un lado; y libidinosidad y cobardía, como escudero de la dama, por el otro. Es, en suma, un sujeto necio y fanfarrón, que recuerda una pálida figura de los sátiros antiguos, ahora de manera burda y punzante, en contraste con el amaneramiento de la dama. En concordancia con el canto, el payo asume la función de contrabajo, la parte más grave de las notas musicales: “Yo les haré el bajón” (v. 320).

Sus estrofas cantadas, “Al arrorró niño, / al arrorrorró, / te haré una camisita, / te haré una cotó” (vv. 330-334), ofrecen elementos rurales: pañales, atole y, como el indio, se expresa con diminutivos para no ofenderlo cuando suscribe que el Niño está “gordito” (vv. 336, 357, 369). Como en las estrofas del loco, más adelante señala-

remos su función tanto en el texto dramático como en el espectacular. Baste adelantar ahora que el payo logra introducir un elemento festivo y personifica, en la obra, el amplio y dilatado mundo rural del virreinato. Es un sujeto social sincrético correspondiente a los villanos novohispanos, adheridos al calendario litúrgico, obediente y predispuesto a participar en el ritual navideño. Sin embargo, no deja de expresar su salvajismo y rapacidad sexual cuando la ocasión se lo permite; es un mestizo que comparte los valores religiosos de la cultura hegemónica, al menos durante las fiestas, y alude a la violencia sexual contra las mujeres en despoblado, campos y milpas, donde eran frecuentemente ultrajadas por los rancheros de la Colonia (González 172).

En el altercado entre Don Calabaza y Doña Vana, el payo se muestra cobarde y arremete contra ella por haber causado el pleito:

¿Ves sitica melindrosa
lo que buscan tus razones?
¿Ves aquestas perdiciones
a que me expones, babosa? (vv. 387-390)

La cobardía del payo es patente no solo porque la dama lo vitupera, “amujerado cuitado” (v. 392), sino porque es incapaz de defenderla del indígena, de acuerdo con la acotación escénica (“se retira con bastante miedo”, 234). Su cobardía contrasta con la actitud temeraria cuando Don Calabaza ha salido del escenario: “¿A dónde está ese coyote? / De miedo se ha marchado” (vv. 420-421), fanfarronea. Así pues, el payo tiene una faceta dramática paradójica por el cambio de actitud después de la salida de su contrincante. Por último, pretende tranquilizar a la mujer mediante un galanteo e insinúa sus deseos de tener relaciones sexuales con ella:

¿Qué he de hacer? ¿Tengo correas?
Ven, hija, déjalo estar.
Tengo ganas... (vv. 425-427)

La connotación sexual se revela porque en esta parte de la intriga los apetitos gastronómicos de la Cena han quedado en el olvido y se ha satisfecho la voluntad de cantar. Queda entender las “ganas” del Payo como “*Concupiscentia*: gozo, contento o gusto” hacia Doña Vana (*Autoridades*), sobre todo porque ella le inquiera: “¿De qué?”, y él replica: “Calla, / si son de arrancar la oreja” (vv. 428, 429-430). La alusión al campo semántico de la concupiscencia es ingeniosa porque el personaje evita exponerse; la expresión “arrancar la oreja” constituye un motivo bíblico explotado por algunos villancicos navideños novohispanos¹² y significaba en sentido amplio, “metaphoricamente conseguir y alcanzar de alguno con instancias è importunaciones lo que se pretende”, “Arrancar a uno alguna cosa” (*Autoridades* I). De este modo, el Señor Nauyaque pretende conseguir la satisfacción de sus apetitos sexuales y distraer la atención mediante el equívoco.

En el “Entremés la Cena de Noche Buena”, el payo mantiene su esencia villanesca, ruda, violenta, fuerte y trae consigo la riqueza festiva de la gente del campo en sus canciones. El personaje llega como escudero de Doña Vana, en unidad bifronte donde ella es una hidalga y, en cierto sentido, criado él. Corresponde con el papel de escudero cobarde de la tradición hispánica, cuyos rasgos de gracioso son su cobardía voluntaria contra el rival americano, un “indio”, y que emite impropiedades hacia el honor de la mujer. Ofrece, en su canto, un elemento culinario con un diminutivo de procedencia náhuatl, “atolito”, *atolli*, aguado, para el Niño Dios. En sentido coloquial, “dar atole a alguien con el dedo” significa en México: “Engañar a alguien

¹² El pasaje de Malco narra que, cuando los soldados llegan al huerto para arrestar a Jesús, Pedro, “que tenía una espada, la desenvainó e hirió con ella a un siervo del sumo sacerdote, cortándole la oreja derecha (Este siervo se llamaba Malco) (Juan 18: 10). Un versículo, ni más ni menos” (304), señala Jorge Gutiérrez Reyna, en “Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos” (2011).

haciéndole pensar que se va a cumplir con lo que se le ha prometido, o diciéndole que se lo toma en cuenta a sabiendas de que es mentira y sólo para que no se percate de que está siendo defraudado” (*DEM*). El Señor Nauyaque es un payo adaptado, aclimatado al suelo americano porque conoce la disemia propia del español en México en relación con algunos elementos culinarios y tradicionales, y es proveedor de villancicos para amenizar la festividad.

EL INDIO BORRACHO – DON CALABAZA

El indio es llamado “Don Calabaza”, por lo que se le bautiza onomásticamente con el alcohol almacenado en cierto tipo de botijas o guajes (*Autoridades* 1729). “Calabaza”, posteriormente se refirió, de manera figurada, a las personas tontas (1780, 1791).¹³ Este tipo ingresa en escena muy azorado para abrazarse con el loco Don Espirrique. Se caracteriza a sí mismo como un borracho impertinente, con deferencias lingüísticas del diminutivo del español en México, vuelto a lo paródico:

¡Ah, güeno cuánto guarrente!
 ¡Ah Dios, Seor! ¿Ahí osté está?
 Primero Dios, compadrito,
 ¿cumo está, cumo le va?
 ¿So mercé está alentadito? (vv. 143-150)

Sus acciones y sus apetitos son violentos durante toda la pieza e insiste en brindar, beber y disfrutar el vino. El indígena y el loco se

¹³ En el español de México, coloquialmente significa “engaño conyugal” (*DEM*). Esta acepción, sin embargo, no nos parece vinculada a la caracterización del personaje, pero no deja de proyectarse como una provocación verbal y performativa en el escenario.

caracterizan uno a otro en una escena de cortesías burlescas hasta antes de la entrada de la dama y el payo (vv. 151-196). En primer lugar, el indígena es el encargado de recrear el nacimiento del Niño Jesús y describir la aglomeración de gente en la iglesia de Belén en el plano diegético, así como de crear la atmósfera navideña en el texto espectacular. Por su léxico, es el más ignorante de la fe cristiana porque narra haberse detenido en el nacimiento y justifica su tardanza, según él, porque los “primores” del nacimiento le sorprendieron. Indica las costumbres indígenas de amamantar a los niños con nodrizas y su percepción rudimentaria de los tres Reyes Magos —con base en los animales que montan: caballo, elefante y camello— condensa semánticamente los aspectos fisonómicos desde la perspectiva de las razas:

ona está en so caballito
 otra va en su geolofante
 y lutra sobre un cabello;
 on indio, on negro bastante
 lutra mo blanca, moy belo,
 Moncho sos paterinidad
 Con so barbas como on chivo. (vv. 171-177)

La parodia verbal actualiza artificiosamente su relación con el público, que reconoce la desarticulación idiomática del habla de los indígenas. La reproducción lleva implícitos gesto, tono y movimientos relacionados con la caracterización del “indio” borracho, su aparente extrañamiento ante lo que describe y la exageración. Esta retórica supone el reconocimiento previo de la embriaguez, por parte del público, como un elemento cómico, puesto que el arquetipo del borracho había sido desarrollado ampliamente por la *Commedia dell'arte* en el teatro español¹⁴ y se revitaliza con la máscara del indígena, en

¹⁴ Se trata de la máscara de Polichinela, el viejo avaro, fanfarrón y ocasional-

un nuevo contexto de representación: el interior de un convento y el atrio de las iglesias novohispanas.¹⁵ En sus estrofas, el “indio” borracho procura elementos folclóricos del mundo indígena: una hamaca, pañales, un algodón y consuelo del coco o espanta niños, antes de dormir al recién nacido (v. 354). Los ofrecimientos cantados han sobrevivido en la tradición oral moderna, como veremos en el siguiente apartado. Las estrofas de Don Calabaza ofrecen además vestiduras y dónde recostar al infante divino: “maquita / lo haré on cochocito, / lo haré on alhadita” (vv. 364-366).

Posteriormente, el indígena es el más irritable ante las réplicas de la dama cuando esta y el payo ingresan en escena: “El indio queda bebiendo, y ya lo encuentran ebrio” (226). Se trata de un indígena

mente ingenuo. Este personaje, como Arlequín, influyó poderosamente en el teatro barroco español que, por derivación y revitalización en el orbe americano, generó formas sincréticas aprovechando la consagración de figuras arquetípicas como la del borracho traído de la Península, capaz de decir la verdad ante los protocolos, el artificio y las apariencias de la sociedad barroca. Como aclara González Martín, el hecho de reconocer influencias no implica una relación de jerarquía estética o de degradación subsecuente, sino de ingeniosas adaptaciones y reconfiguraciones capaces de enriquecer el repertorio original y desde la base vital del teatro, que es la escenificación en un tiempo y espacios específicos (González Martín 101-102).

¹⁵ El rasgo lingüístico se repite en los personajes “indios” del teatro breve hispanoamericano; no obstante, conviene matizar que este “indio”, en particular, “está borracho”, por lo que además de la interferencia lingüística del español en su lengua nativa, es un “cuatrero” (Flores 13), no puede articular bien sus parlamentos por la influencia del aguardiente. En el caso de otras piezas breves novohispanas e hispanoamericanas, la representación de los indígenas se ayuda de la diglosia y la inclusión de vocablos en náhuatl o quechua. Se trata de expresiones más criollas en el sentido en el cual se postula la representación de la alteridad: la prevaricación idiomática constituye una denostación y una estigmatización social que vinculan la figura del indio con la del tonto del teatro primitivo español y están más al servicio de la situación burlesca que de una representación social autóctona, aunque se incluyen algunos elementos del mundo americano que representan.

que ha asimilado la peor cara de Occidente en relación con las festividades traídas de la Península. Representa la aglomeración multitudinaria y el posible desenfreno mediante las bebidas alcohólicas, por tanto, se lleva bastante bien con el loco. Llega incluso a adoptar una actitud paródica acerca de la asimilación festiva en la que quiere ser y tener un papel protagónico: “On mosica dispongamos: / aquí el papeles están, / y cada ona cantará / hora en uanto lo acabamos” (vv. 221-224). A esto, la réplica del loco es una burla hacia el alcoholismo del indígena: “Sí, primero brindaremos” (v. 225). En su pleito con Doña Vana, el indígena se defiende con violencia e inventa un recuento de su abolengo y fama en las tierras de Tlaxcala. Esta burla es tópica del entremés clásico, pues corresponde al tonto parodiar las genealogías de la nobleza. De este modo es el encargado, junto con el loco, de desenmascarar a la dama de su hidalguía venida a menos: “Vaya el máscara a quebrar” (v. 395). El indígena la increpa, con el fin de indicar que romperá su falsa apariencia frente a los demás. Para reforzar la ofensa, parodia la hidalguía de la dama con la inversión de valores económicos y sociales en su propio abolengo:

Yo moncho boey, Moncho vacas
 moncho marranos, terneros,
 lo tiene moncho carneros,
 no como osté pataratas
 moncho casa, moncho criabos.
 Osté nomás va mirá,
 yo no pregunta verdá,
 te lo diga gente varios. (vv. 407-414)

El “indio” adquirió rasgos teatrales prefijados por la tradición y el folclor; muestra una máscara hostil cuando la civilización occidental aparece encarnada en una dama hueca, decadente y burlada, y porta una máscara festiva con el loco, de quien es “compadre”. Expresa que ya está evangelizado, al menos por lo que significa ser *compadre*, padrino del sacramento de la confirmación (*Autoridades*),

amigo del loco y, por extensión, de las festividades (*DEM*). Por su osadía económica y su paródica presunción de bienes y propiedades, representaría a un “indio” viejo, gradualmente fastidioso conforme se embriaga, canta y riñe.

LA DAMA FÍSICA - DOÑA VANA

En la nómina de personajes, la dama aparece distinguida como una enclenque amanerada, capaz de ostentar nobleza y sabiduría: “Física”, por el contexto cómico de la obra, es una aliteración de “crítica”, caracterización frecuente de la mujer que no deja de señalar los errores ajenos y su ostentosa superioridad moral. En sus parlamentos, Doña Vana se caracteriza a sí misma de manera afectada y ridícula, tanto en su léxico como en sus movimientos e interacción con los demás tipos. Su figura representa a un sector social noble, al menos eso pretende ante los indígenas representados por Don Calabaza y frente a los rancheros de las zonas rurales personificados por Don Nauyaque. Es llamada “Doña Vana”, cuya acepción podía significar una relación con la vanidad y, en la caracterización dramática, sería, “. . . que es superficial en sus ideas y sentimientos; frívolo: *un hombre vano*” (*DEM*). Es uno de los agentes cómicos principales, junto con el loco, ya que sus parlamentos muestran varias facetas y rasgos. Antes de su llegada, Don Espirriaque la define como “una loca melindrosa, / currutaca desdeñosa, / con ojos de yo lo vi” (vv. 40-42). El melindre de la dama es un rasgo que se desplegará mediante gestos exagerados en dos partes de su parlamento: en el pleito con el indígena y en su relación con el payo. En ambos casos, expresa insatisfacción ante las costumbres de los demás y afirma su propia contextura de hidalga venida a menos.

En su propio parlamento es congruente con las atribuciones que el loco le otorga: en el preámbulo del banquete es la encargada de persignar la mesa y parodiar una oración salpicada de latinajos, otra fuente de parodia verbal entremesil cuyo objetivo es provocar la risa:

¡Ay, señor, cuántos favores
 per sinum a la mesa haremos!
Persigna la mesa.
 Para que el calumniator
 nos libre omnipotens creator
 e ilesos todos quedemos. (vv. 208-212)

Esta breve oración paródica de los ritos oficiales conecta a la dama con una secuencia escénica de burlas, en la que ha tomado el lugar protagónico y, loco, payo e indígena la vituperan. El resultado es la caracterización excesivamente delicada ante la rusticidad del payo, la violencia del “indio” y las burlas del loco. Su primera acción consiste en escandalizarse mediante el efecto humorístico de unas rimas esdrújulas para infamar al rancharo:

¡Ay, Virgen! ¡Si aquí este estérico
 está en mí de un modo crítico!
 Me tiene dicho el médico
 Que el licor causa lo citico. (vv. 217-220)

La rima esdrújula evolucionó para expresar comicidad en la lírica popular mexicana, como lo demuestran las composiciones en esdrújulas del *Cancionero folklórico de México* (Frenk 260-261). De acuerdo con Rudolf Baher, las esdrújulas son poco usadas en composiciones de tono elevado y han sido empleadas, por su significación, en aquellas composiciones de procedencia erudita; pero se encuentran más bien en casos de poesía satírica, humorística o circunstancial (Baher 64). En efecto, estamos ante el uso de la esdrújula como parodia del amaneramiento barroco. El auge del verso esdrújulo en la poesía barroca hispanoamericana fue corto, pero dejó su impronta en los oídos y en la agudeza de los cómicos.

La justificación de la dama para no beber alcohol provoca la burla de los demás, principalmente del loco. Paradójicamente, la dama exhibe su vida privada con el fin de defenderse. Su parlamento de-

fensivo la caracteriza como una hidalga venida a menos, de costumbres predecibles y afectadas, cuyo fin es ocultar la pobreza bajo atributos de cortesía y etiqueta. Sus comidas frugales, el cumplimiento de asistencia a misa, el café, siempre en una dieta estricta en la que come poco y duerme mucho, la coloca en el estrato más bajo de la nobleza, la hidalguía. La dama ostenta su linaje con la presunción de visitas a casas de ricos condes y marqueses, exhibe la manutención que la provee, sus vestiduras “encajosas”, y los refrescos de su vida cotidiana de manera ágil y concisa, en una agenda repleta de actividades propias de gente ociosa:

Mas breve le diré, y es:
el que yo por la mañana
recuerdo como a las diez,
me desayuno sin ganas.
A las once me dispongo,
gasto en vestirme un ratico,
abro un poquito mi biombo
y el refresco un tantico. (vv. 241-248)

Esta caracterización coincide plenamente con el mundo social de los Siglos de Oro español, donde linaje y riqueza no siempre eran equivalentes. En las zonas rurales el título de hidalgo se opuso al de labrador porque, en ese ambiente, las diferencias sociales eran más claras y el ocio pretendía ser la característica esencial de la nobleza. Si se considera que la riqueza provenía, en mayor parte, de la tierra, de fincas cultivadas por jornaleros o arrendadas por los labradores, así como del dinero dado en censo sobre bienes raíces y de la titularidad de un señorío (Salazar Rincón 92), es posible comprender la máscara de la dama como antítesis del ranchero. Cervantes resaltó el hambre en el estómago y lo harapiento en las vestimentas que se disimulaban: “haciendo hipócrita al patillo de dientes con que sale a la calle después de haber comido cosa que le obligue a limpiárselos” (Salazar Rincón 104). Así pues,

[L]o que convierte al hidalgo en una figura ridícula, y a la vez conmovedora, no es la penuria de su casa ni la bolsa vacía, sino la presunción, el disimulo y los ademanes de gran señor, con que trata de disfrazar los agujeros de las medias, el remiendo del zapato o el hambre del estómago. (Salazar Rincón 104)

En consecuencia, “[l]a vida del hidalgo pobre se convierte así en una pálida imitación, ridícula caricatura casi siempre, del lujo y las formas de vida ostentosas de los caballeros y títulos” (Salazar Rincón 104). Cualquier adaptación y reelaboración de hidalguía en el teatro seguirá la figura de “[e]l hidalgo pobre, que ha de estar ocioso todos los días del año, [que] procura también imitar en sus pasatiempos a la gente poderosa, y acostumbra a ser aficionado a la caza y a la pesca” (Salazar Rincón 106).

La parodia de la hidalga Doña Vana se logra mediante el empleo de rimas esdrújulas que expresan su dieta alimenticia:

de un modo muy económico:
tres almendras y una pasa,
porque un famoso anatómico
en el récipe lo manda (vv. 266-269)

Reafirma su esfera social de procedencia mediante el recuento de sus privilegios y la presunción de salud para el cumplimiento de las obligaciones cotidianas:

Visito a condes, marqueses,
a damas condecoradas,
yéndonos algunas veces
a diversiones privadas.
De allí me llevan a casa,
y hallándome ya en mi cama,
me tomo una sola pasa
y así estoy robusta y sana. (vv. 276-283)

En una sátira de costumbres, Juan Fernández de Rojas (Madrid, 1796) definió, con un evidente sentido paródico del léxico científico, al “currutaco”. Tras imponerse la moda francesa en el orbe español, abundaron hacia la segunda mitad del siglo XVIII, los oligarcas de “nuevo cuño”. Eran llamados así porque ostentaban títulos nobiliarios inventados o comprados y destacaban en la sociedad por su falta de empleo; vivían al día entre constantes diversiones de donde obtenían comida, bebida y placeres sibaritas gratuitamente. Tenemos aquí, por lo tanto, la figura del hidalgo reelaborada en una época de decadencia y afrancesamiento. Si bien la figura surgió originariamente en el choque de dos eras —como señala Salazar Rincón en *El mundo social del Quijote*, obra citada antes—, entre el fin de la Edad Media y el principio de la Modernidad, tenemos aquí una “hidalga-currutaca” de larga tradición literaria, ubicada en el fin de los siglos barrocos novohispanos.

La dama es el tipo de considerable movimiento escénico. Durante el pleito con el indígena, también interactúa con los ardides del payo, quien la insulta diciéndole “babosa”, por obligarlo a defenderla. Esta situación permite caracterizarla desde dos flancos distintos y contrapuestos. El indígena Don Calabaza la ataca porque no tolera la burla: “¡Ay Virgen, qué feo han cantado!” (v. 379) y se retira para buscar un cuchillo. La dama reitera su posición social frente al Señor Nauyaque, cuando le reclama: “¡Bien mi honor has vindicado!” (v. 424). La hidalga se encuentra entre dos aguas y el único remedio es defenderse por sí misma hasta el final de la pieza. Escénicamente, la Dama exaspera a los dos hombres que se oponen a su condición social, por lo que resulta una de las mejores máscaras para desatar la risa y la comicidad puesto que, para ellos, sus melindres hidalgos son sumamente ridículos y es más importante comer que vivir de fingimientos y títulos venidos a menos.

LÍRICA TRADICIONAL EN LA OBRA

De acuerdo con Margit Frenk, el teatro breve ha hecho nuevas aportaciones al repertorio de la lírica tradicional, sobre todo hacia la segunda mitad del siglo XVII. Entre los villancicos y los que se cantan y bailan en las piezas breves, hay curiosas coincidencias; la investigadora observa: “quizá porque ambos tipos de fuentes acudían a cantares que estaban de moda” (Frenk, *Poesía popular* 19). En esta pieza, la probabilidad de que la nana y el canto del loco estuvieran de moda en la región es obvia, porque los modelos sobreviven en la tradición oral moderna. La nana de esta obra dramática se compone de 10 estrofas con dos coplas intercaladas como estribillos donde todos participan. La representación escénica, paródica, del villancico tiene el siguiente orden: 1) canta la dama, 2) canta el loco, 3) canta el “indio”, 4) canta el payo, 5) cantan todos. Se repite la secuencia y cierran cantando todos. La primera estrofa, en hexasílabos de rima asonante, es entonada por Doña Vana:

Este niño hermoso,
que ahora nació
tomó carne humana
por la redención. (vv. 322-325)

En las nanas de la tradición hispánica, los dos grandes temas eran el amor y el miedo; el primero cumplía la función de arrullo y el segundo era un escarmiento para los niños insomnes (Cerrillo 318). La estrofa de la dama retoma el mensaje tradicional de los villancicos hispánicos, que es anunciar el nacimiento de Jesús de Nazareth. En las glosas del *Cancionero sevillano*, procedentes de la antigua lírica popular hispánica, las estrofas tituladas “Noches bienaventuradas” desarrollan la alabanza al Niño Jesús:¹⁶ “¡O, qué noche de alegría, / y

¹⁶ La advocación de la infancia de Jesús de Nazareth es conocida popularmen-

más que el día!” y “NO la devemos dormir / la noche santa, / no la devemos dormir” (Frenk, *Nuevo Corpus* 1289-1290).¹⁷ En el *Cancionero sevillano*, continúa con el jubileo, enseguida se incluye la alabanza a la Virgen, vuelve el jubileo, cantan pastores, empiezan los arrullos porque llora el Niño, y lo arrullan: “Ro, ro, ro, / nuestro Dios y Redemptor, / no lloréis, que dais dolor / a la Virgen que os parió. / Ro, ro, ro” (*Nuevo Corpus* 1290). De acuerdo con el modelo sevillano, la copla de Doña Vana se ubica en la fase de alabanza. En el texto dramático, la canción funciona para cambiar la ruta de la acción, cuando el loco deliraba tras haber escuchado el largo repertorio de costumbres, hábitos y vicios de la dama.

La copla de Don Espirrique utiliza el tema del amor al Niño Dios y la onomatopeya ya tradicional del arrullo:

Al arrorro niño
al arrorró rro
centro de mi vida
centro de mi amor (vv. 326-329)

En el texto espectacular, el arrullo implica el apaciguamiento del loco porque debía armonizar el ritmo del canto con el movimiento corporal de balanceo repetitivo, arrullándose a sí mismo. Recordemos que en la tradición hispánica el “loco durmiendo amansa”, como se advirtió en el “Entremés famoso: De los romances”. Si bien los gestos tradicionales del loco festivo eran kinésicamente amplios por su potencial performativo, el cambio entre la mímica anterior,

te como “Niño Jesús” o “Niño Dios”. El tema está presente en los villancicos navideños hispánicos, sobre todo con pasajes de alabanza, arrullo y ofrecimiento de regalos, tal como sucede en esta obra dramática.

¹⁷ Cito la numeración proporcionada por la investigadora que, por ser el producto de un trabajo editorial de organización y clasificación temática, hace fácil su localización y estudio.

cuando el personaje bailaba, cantaba, lloraba y vociferaba es bien distinto al del arrullo bailado. El loco sería, en este momento de la trama, manso; sus gestos imitarían un ritmo musical con su propio cuerpo en correspondencia con las didascalias implícitas. Para reforzar su espectacularidad, en el parlamento se acota: “El loco bailará en toda la canción” (231). La nana del loco utiliza el tradicional efecto somnífero “ro, ro, ro...”, que aparece en varios villancicos religiosos; por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz lo incluye en la ensalada “Yo perdí el papel, señores” (Cruz 97), donde el arrullo es puesto en boca de un Negro: “Rorro, rorro, rorro, / rorro, rorro, ro”, intercalado con ofrecimientos: “cuajada, garbanzos tostados y saldos, y camotes y quesón...” (Méndez Plancarte cit. en Cruz 406).

En el cancionero folclórico mexicano moderno, los cantos de Noche Buena dedican ofrendas “en especie” al Niño Dios. Se le regalan, por ejemplo “borreguitos”, “Para que juegues con ellos / cuando ya estés grandecito”, así como “un blanco cordero”, en una jaula “un jilguero” (Frenk, *Cancionero* 8874-8892). Por lo tanto, el canto del indígena ha sobrevivido en la tradición oral moderna:

al arrorró niño
al arrorró rro
unos pañalitos
te presento yo (vv. 334-337)

En el texto dramático, el “indio” expresa una devoción particular y un modo de entender el Nacimiento que lo mueven a llevar ofrecimientos.¹⁸ Continúa con regalos en el siguiente turno para can-

¹⁸ Los ofrecimientos, de acuerdo con Donají Cuéllar Escamilla, constituyen un sistema de dádivas materiales y espirituales que las madres otorgan a sus hijos mediante este tipo de canciones tradicionales. En la categoría de los “Obsequios”, que Cuéllar Escamilla documenta en la tradición hispano-mexicana de las canciones de cuna, están: “frutos y postres”, “golosinas” y “calzado” (30-33).

tar: una “camisita” y un “cotó” (vv. 331; 332). La nana del indígena utiliza la onomatopeya tradicional procedente de la lírica antigua y, al modo de la tradición oral moderna, en la que aparecen los ofrecimientos, añade elementos folclóricos del mundo americano. En el texto espectacular, implica una organización coral. Por la réplica de la dama cuando el canto ha terminado, es evidente que las voces del “indio” y del payo asumieran tonos hiperbólicos desafinados durante la escenificación ante el público.

La dama, por su parte, resulta ser la cantante más enterada y respetuosa de la tradición oral antigua:

Nació de María
toda nuestra luz,
el niño Jesús
toda nuestra guía (vv. 343-346)

La copla despliega un mensaje catequético de alabanza y se encuentra más apegada al modelo de la tradición antigua, ya que no ofrece regalos. El tono de la dama es más solemne, acompasado y respetuoso, lo que abre un dinamismo escénico particular del personaje que antes era afectado y satírico:

Gloria sea en el cielo
y en la tierra paz:
porque ya Dios y hombre
hoy a luz se da. (vv. 359-363)

El texto es una adaptación de la tradición antigua cuya función es reforzar el mensaje adoctrinante y crear una atmósfera festiva y

En nuestro caso, la canción ofrece, justamente, vestuario (pañales, algodón) y los primeros alimentos (atole) al Niño Dios, desde la perspectiva paródica como he señalado a lo largo de este trabajo.

armoniosa. La nana de la dama procede de la tradición oral antigua y las del resto de los personajes son adaptaciones al contexto novohispano, a juzgar por las supervivencias en la tradición oral moderna antes revisadas. El autor del “Entremés la Cena de Noche Buena” aprovechó la posibilidad de adaptar canciones tradicionales conocidas por el público. Adaptó las canciones más antiguas para reforzar la caracterización contradictoria: solemnidad e hidalguía de la dama ante el mensaje catequético, y realizó las adaptaciones al contexto novohispano para caracterizar a los tipos más representativos: el “indio” y el payo. La artificiosa contradicción de la Dama es un rasgo propio del teatro breve, debido a que se trata de una máscara barroca o un tipo de simulación incorporada plenamente como un rasgo esencial del personaje, que es el encubrimiento de su penuria y la defensa de una batalla perdida por la preservación de la nobleza. En su actualización en la escena el actor podía ostentar técnica vocal afinada, pero, dentro del espectáculo entremesil, se reproduciría como parodia y exageración.

CONCLUSIONES

De acuerdo con el análisis anterior, podemos comprender que los personajes tipo del entremés recrean una situación social desbordada por el conflicto exagerado: el lenguaje es violento, sus expresiones, gestos y movimientos rebasan los espacios y los tiempos de cada uno; llegan incluso a superponerse y, por ende, la fiesta navideña se recreó, en un primer momento, como una especie de calamidad. Por tanto, el “Entremés la Cena de Noche Buena” constituye un paliativo de los festejos navideños. La obra reproducía el escándalo y la aglomeración alrededor de la instalación del Nacimiento, lo que en cierto modo rompía la barrera entre ficción y realidad por el contexto de la representación y las incursiones de una lengua española mexicana en ciernes. El canto de arrullo tuvo así una función extra-escénica para los espectadores porque lleva un mensaje de concordia. En términos

ideológicos, la guerra interior del loco es el reflejo del conflicto de los demás tipos y estos representan a su vez sectores sociales americanos harto disímbolos. En ese orden, la pieza equivale a un juego de espejos deformados y grotescos, capaz de exhibir los rasgos antitéticos de la locura festiva en sus protagonistas: la ignorancia y algarabía del “indio”, la solemnidad y decadencia de la dama, la rusticidad y festividad del payo. El entremés ordena y reordena las representaciones sociales de la ciudad virreinal mediante el juego del escarnio. Impera el orden de los signos sobre el desorden social representado, puesto que la locura viene dada como una mediación entre los poderosos y el resto, entre letrados y todos aquellos que, si bien mantenían viva la tradición oral, también significaban un peligro para la ordenación social. La mediación es ambigua, un estatuto donde locura y cordura conviven escénicamente. El loco abre y cierra el espacio de la locura, lo que convierte al entremés en parodia de las fiestas populares cuyo fin es fustigar para que el “loco novohispano” sea manso.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, y Andrés Eichmannn. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí: (colección del convento de Santa Teresa)*. Universidad de Navarra / Editorial Iberoamericana / Archivo y Biblioteca Indiana, 2005.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés de Lope de Rueda a Luis Quiñones de Benavente*. Gredos, 1965.
- Autoridades (1726-1739)*. Versión 1.0, <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Baher, Rudolf. *Manual de versificación española*. Gredos, 1970.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Tamesis Book Limited-Biblioteca Virtual Cervantes, 1968, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>.
- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Taurus, 1987.
- Buezo, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Edition Reichenberger, 2004.

- Cabrera y Quintero, Cayetano de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. Crítica / Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Cerrillo, Pedro César. “Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica”. *Revista de literaturas populares*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 318-339.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mo-jigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Granada, 1911.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas II. Villancicos y letras sacras*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cuéllar Escamilla, Donají. “El sistema del don en la tradición hispano-mexicana de las nanas: ruegos, obsequios y bendiciones”. *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*, no. 474, agosto 2021, pp. 26-36, <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4745&NUM=474#footnote-11230-1>.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Diccionario del Español de México (DEM)*. El Colegio de México, A.C., <http://dem.colmex.mx>.
- Eichmann, Andrés. “El teatro jocosos en la Villa Imperial de Potosí; un sainete picaresco”. *Hecho Teatral*, no. 4, 2004, pp. 149-183.
- “Entremés la Cena de Noche Buena”. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*, coordinado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- “Entremés famoso: De los romances”. *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los meiores, y mas insignes poetas: segunda parte. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1647, <http://www.cervantes-virtual.com/obra/de-los-romances-entremes-famoso/>.

- Fernández, Juan de Rojas. *Libro de moda o ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño escrita por un Filósofo currutaco*. Imprenta de Don Blas Román, 1796.
- Flores, José Antonio. “Cuatreros somos y tonindioma hablamos. Contactos y conflictos entre el náhuatl y el español en el sur de México”. Publicaciones de la Casta Chata, 2010.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México. Coplas varias y varias canciones*. El Colegio de México, 1984.
- _____. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XVI a XVII)*. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Icazbalceta, Joaquín. “Vocabulario de mexicanismos: comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck07d4>.
- González, Pilar. *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana*. El Colegio de México, 2009.
- González Martín, Vicente. “Algunos aspectos de la proyección de la ‘commedia dell’arte’ en España”. *Revista de la sociedad española de italianistas*, no. 3, 2005, pp. 97-108, <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/5140/5178>.
- Guillen Baca, Víctor. *Ocho piezas devocionales de teatro carmelita*. 1995. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura.
- Gutiérrez Reyna, Jorge. “Andanzas de una oreja rebanada en algunos villancicos novohispanos”. *Acta Poética*, vol. 32, no. 1, ene.-jun. 2011, pp. 303-312, <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2011.1.365>.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Oro Viejo, 1995.

- _____. “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”. *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish-America*, editado por Luis T. González del Valle y Julio Baena, Society of Spanish and Spanish American Studies 1991, pp. 121-131.
- Huerta, Javier. “Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Posmodernidad”. *Arbor*, vol. 177, no. 699/700, 2004, pp. 475-495.
- _____. *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Rodopi, 2002.
- Huidobro, Matías. “Bestiario y metamorfosis en *Santísima la nauyaca* de Tomás Espinoza”. *Latin America Theatre Review*, vol. 16, no. 1, 1982, pp. 41-51.
- Lafranque, Marie. “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro. ‘La Gitanilla’ de Miguel de Cervantes”. *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, pp. 549-561.
- Lavrin, Asunción, y Rosalva Loreto López. *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Siglos XVI-XIX*. Universidad de las Américas Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006.
- López Mariscal, Blanca. “La construcción de los personajes en el teatro de evangelización”. *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 123-130.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Ariel, 1975.
- _____. “Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros”. *Ideologies and Literature*, vol. 1, no. 4, sept.-oct. 1977, pp. 3-32.
- Márquez, Francisco. “Introducción. Literatura bufonesca o del ‘loco’”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 34, no. 2, 1986, pp. 501-528, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v34i2.605>.
- Nicoll, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’Arte*. Breve Biblioteca de Reforma, 1977.

- Parodi, Claudia. “Las obras menores”. *Obra dramática*, de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Rivera Krakowska, Octavio, y Abel Rogelio Terrazas. “Comunidades, monjas y teatro en la Nueva España, siglo XVIII”. *Investigación Teatral*, vol. 6, no. 9, 2016, pp. 27-44, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2292/4079>.
- Rodríguez, José Luis. “Vocabulario extremeño de la borrachera”. *Revista Alcántara*, no. 79, 2014, pp. 29-66, <http://ab.dipcaceres.es/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/archivo-y-bibliotecade-la-diputacion/Alcantara/05-079-alc/05-079-003-Vocabulario.pdf>.
- Sáez, Francisco. “Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro breve del Siglo de Oro”. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Universidad de Castilla La Mancha, 2007.
- Sala, Josep María. “El payo y la ciudad en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 1, no. 3, 1994, pp. 115-133.
- Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del Quijote*. Gredos, 1986.
- Salazar Quintan, Luis Carlos. “Manifestaciones y desarrollo del teatro doctrinal novohispano del siglo XVI”. Biblioteca Virtual de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, <https://bivir.uacj.mx/Reserva/Documentos/rva2005105.pdf>.
- Sten, María, y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Terrazas, Abel Rogelio. “Personajes y representación en un colquio conventual del siglo XVIII”. *Investigación teatral*, vol. 9, no. 14, 2018, pp. 69-94, <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2573>.

- _____. *Teatro breve conventual del siglo XVIII: una propuesta de estudio de algunos tipos americanos*. 2018. Universidad Veracruzana, Tesis doctoral.
- Toro, Fernando de. "Texto, texto dramático, texto espectacular". *Semiósis*, no. 19, jul.- dic. 1987, pp. 101-128, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6330/198719P101.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Vargas, Mauricio, y Eréndira Cano. "Culebra guardacaminos ¿Por qué me quieres picá? Representaciones culturales alrededor de la mordedura de serpiente entre colombianos y mexicanos". *Revista Ouricuri*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 145-167.
- Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*. Compañía de impresiones y publicidad, 1943.
- Viveros, Germán. *Thalía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1996.
- Weber de Kurlat, Frida. *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Es-lava*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1963.