



**FERNANDO GAVILA, POETA  
NEOCLÁSICO:  
CONSIDERACIONES PRELIMINARES  
PARA SU BIOGRAFÍA INTELECTUAL**

REY FERNANDO VERA GARCÍA  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Con admiración y respeto para  
Don Germán Viveros Maldonado*

### **Introducción**

Fue un destacado actor, bailarín, tramoyista, poeta y dramaturgo novohispano, de origen español peninsular. Nació en la Villa y Corte de Madrid en 1764. A la edad de 5 años partió para Cadiz, donde radicó durante poco más de una década. En 1780 emigró a Cuba, donde se integró a la compañía de actores del Coliseo de la Habana. (AGN, Matrimonios, Vol. 50, Exp. 47) Durante su estancia en la isla, se desempeñó como “segundo galán”, es decir, como el actor responsable de los personajes secundarios de las comedias. Seis años después, debido al decaimiento en que se encontraba el teatro en dicho lugar, pide al virrey Bernardo de Gálvez que se le conceda el permiso para migrar junto con su familia a la capital de la Nueva España. El permiso le fue otorgado rápidamente e incluso el virrey se mostró interesado en su caso, por lo que favoreció el traslado y pidió que se le dieran noticias posteriores. (Viveros 706) Todo parece indicar que Gavila no regresa a España, por lo que la mayor parte de su vida y, sobre todo, su producción artística, se desarrollan en el territorio mexicano. A propósito de esto, su nombre figuró en la lista de españoles exceptuados por discapacidad física de la ley de expulsión del 20 de marzo de 1829 (*El telégrafo* 14 de febrero de 1833).

Le toma relativamente poco tiempo instalarse en la Ciudad de México. Hacia la última década del XVIII, comienza sus actividades teatrales en la compañía del Nuevo Coliseo, donde se desempeñó como tramoyista, bailarín y escritor de libretos. Por su notable trabajo, se le otorga el puesto de “primer galán” en 1792. Su trabajo gozó de gran consideración. Fue protegido por las autoridades virreinales y estuvo cercano a la nobleza. En 1810, aunque ya no realizaba bailes ni destrezas físicas, participa activamente en los montajes del coliseo como compositor de letrillas y “maestro maquinista”. Por esas mismas fechas, incluso, pretendió montar una escuela de actuación en la ciudad de México, misma que no prosperó por falta de voluntad propia, según relata en una demanda un compañero suyo.

Las obras de Fernando Gavila son claro ejemplo del teatro de coliseo, es decir, piezas especialmente escritas para ser escenificadas en los grandes

teatros de la Nueva España, conocidos en su momento precisamente con ese nombre. La producción de Gavila abarca desde el drama histórico hasta la zarzuela, pasando por la comedia de capa y espada y el drama mitológico. Por su contenido y su intención, sus obras están inscritas perfectamente dentro de la corriente del Neoclásico. La estructura y la forma de sus dramas siguen muy de cerca la preceptiva teatral española del siglo XVIII establecida por Ignacio Luzán en su *Poética*. Germán Viveros reconoce como suyas las comedias *La Morbella* y *La Mexicana en Inglaterra*, los dramas históricos *Aníbal*, *La lealtad americana* y *Napoleón en el paso de Adige y la Batalla de Arcole*, la zarzuela *La linda poblana* y los dramas mitológicos *Dido y Andrómaca*, esta última, versión de la obra homónima de Racine (Viveros 706-707).

No obstante, de la obra de Gavila, que presumiblemente fue más amplia de lo que se conoce hasta ahora, sólo se han localizado dos piezas: la primera es la zarzuela *La linda poblana*, publicada por Sergio López Mena en 1994; la segunda es el drama histórico *La lealtad americana*, localizado y editado por Germán Viveros en 1997. Ambos estudiosos coinciden en que estas piezas son claro ejemplo del mejor teatro neoclásico hecho en territorio mexicano durante la época virreinal. Como tal, siguen puntualmente la preceptiva en boga que tenía por objetivo hacer cumplir la máxima horaciana *prodesse et delectare* (enseñar deleitando). Esto significa que ambas obras poseen un carácter edificante, cuyo propósito último es abatir el vicio mediante la ejemplificación de la virtud.

La actividad dramática de Fernando Gavila se ubica en las postrimerías del siglo XVIII y la víspera del inicio de la revuelta armada de 1810. Su obra ha sido relacionada con escritores del mismo periodo como José Joaquín Fernández de Lizardi o Agustín de Castro (Peña 383), lo cual no sería del todo exacto, pues no existen afinidades estéticas entre sí y las fechas de sus trabajos son prácticamente dispares. No obstante, lo que sí se puede afirmar es que el trabajo de Gavila se ubica dentro de los límites de los ideales ilustrados del siglo XVIII emprendidos por las reformas borbónicas. En efecto, hacia el final del siglo el Neoclasicismo, bastión de la Ilustración, había permeado todos los aspectos de la vida artística. En materia de poética literaria, el Neoclasicismo era la corriente que se deseaba para las letras, no sólo por los intelectuales acérrimos defensores del buen gusto, sino por las mismas autoridades civiles que veían en sus directrices oportunidades de adoctrinamiento urbano. Sin embargo, durante toda la segunda mitad del siglo XVIII y el primer tercio del ochocientos será muy visible la existencia de dos posturas antagónicas. Por una parte, la tradición del barroco y por la otra la modernidad del neoclásico. Aunque excluyentes entre sí en la teoría, en la ejecución, ambas corrientes congeniaron acertadamente, dando por resultado, según afirma Dalía Hernández, un "neoclasicismo ecléctico" (396).

Por esto, en materia de teatro, el objetivo consistió en la defensa del buen gusto, representado por piezas compuestas bajo la observación

estricta de la preceptiva dramática, es decir, con apego a las tres unidades y alejadas de “la inmoralidad y el desarreglo o irregularidad de los modelos barrocos” (Hernández 396). A pesar de esto, el gusto del público terminó por dictar la orientación estética de las representaciones y por tal motivo, los ideales ilustrados no se cumplieron del todo. Junto con poquísimas obras de carácter neoclásico, creció un teatro vernáculo y relajado. Las jornadas teatrales del Coliseo Nuevo de la Ciudad de México se componían, sobre todo, de piezas de reconocidos poetas españoles del Siglo de Oro y de otros con acentuada esencia barroca, además, por supuesto, de un nutrido cúmulo de piezas breves de raigambre popular<sup>1</sup>.

### La obra de Fernando Gavila

Como acertadamente lo señala Margarita Peña, Fernando Gavila comenzó sus actividades en el Coliseo de México cuando en Nueva España ya existía una sólida estructura teatral: “construcción de locales teatrales, configuración de un gremio de actores y actrices, importación de comedias gustadas en la península en forma de sueltas, surgimiento de un teatro vernáculo a imitación del español regido por los cánones neoclásicos (Peña 383-384).

Para 1790, Gavila no sólo es uno de los actores más sobresalientes del Coliseo, sino que además es autor de sus propias comedias. Según puede leerse en la lista de obras a representarse en el mes de diciembre de ese año, el día 8, Gavila monta su pieza *La morbella* (Irving 120). El asentista del Coliseo es el bailarín italiano Gerónimo Marani y el papel principal le ha sido dado a un actor nuevo, amigo de Gavila, de nombre Juan Lagenheim (Olavarría 139). Por desgracia, no ha sido localizada la comedia y no tenemos información acerca de su contenido.

En las temporadas de 1790 y 1791, Fernando Gavila forma parte de la compañía regular del Coliseo. Lleva a cabo representaciones como galán en piezas de raigambre popular y de inclinaciones barrocas, pero también de obras neoclásicas de autores como Francisco Bances Cándamo, Francisco Mira de Amezcua y Agustín Moreto. Durante la concesión de funciones a beneficio, otorgadas por el virrey como una prebenda a los más destacados

---

<sup>1</sup> Resulta interesantísimo destacar que muy contrario a la creencia de una explosión del teatro estrictamente neoclásico en Nueva España durante el siglo XVIII, realmente en materia de teatro el más destacado y socorrido fue el teatro de raigambre popular que no seguía la preceptiva dramática y que incluía desde sainetes y otras modalidades derivadas del entremés, pasando por la zarzuela, hasta manifestaciones heterodoxas como el teatro de títeres y las danzas teatrales. Consúltese Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos?* México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Y Ortíz Bulle-Goyri, Alejandro. “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la Independencia y la expresión del populacho”. *Teatro y vida novohispana. Siete Ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 2011.

actores, Fernando Gavila es favorecido con las entradas de las obras *El albañil borracho* y *El Abate caído en la trampa*, *El ciego por su provecho* y *El Payo imprudente*, *El chico y la chica*, y *El tonto Alcalde discreto*, además de los bailes *El Jarabe*, *El fandanguillo de Cádiz*, *La Carpintera*, y *El florero* [florista] *astuto* (Olavarría 142).

En septiembre y octubre de 1792, se representa su comedia titulada *La mexicana en Inglaterra*. No ha sido posible conocer el argumento de la pieza, pero resulta un título llamativo si consideramos el ambiente turbio que había por entonces entre España y la nación anglosajona. Tan sólo nueve años antes, España había firmado un acuerdo que permitía a Inglaterra la explotación del palo de tinte en el territorio de Belice. El acuerdo no fue cumplido a su cabalidad, por lo que las autoridades virreinales, representadas por el gobernador de Yucatán, Arturo O'Neill y O'Kelly, determinaron expulsar a los ingleses del territorio centroamericano. Esta acción se sumaría a las hostilidades que ambas naciones tuvieron desde el primer tercio del XVIII y que arrearían con la declaración formal de guerra en 1796. Además de este hecho, podría llegar a sugerirnos algo relacionado con algún tipo de promoción política que desde la temporada de 1790, fuera frecuente la representación de *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca, así como piezas con temáticas de exaltación nacionalista como *México conquistada*, de Diego de Sevilla o bien de temas relacionados con Inglaterra como *La Jarretiera de Ynglaterra y el mayor aprecio del descuido de una dama*, de Francisco Bances Cándamo, representada también en el coliseo de Lima. A inicios del siglo XIX, *La mexicana en Inglaterra* figuraba aún en las listas de representación del coliseo de México. Así por ejemplo, en 1813 se representó a cargo y beneficio de la actriz Inés García, la *Inecilla*, dentro del margen de las celebraciones por la toma de posición del virrey don Felix María Calleja (Olavarría 182).

No concluida aún la temporada de 1792-1793, Fernando Gavila huye de las condiciones deplorables del Coliseo, para integrarse a una de cómicos de la legua, liderada por un tal Urbano Ortiz. Viajó probablemente a Puebla, pues según consta en una demanda hecha por el asentista, se le pide al responsable del coliseo de dicha ciudad que informe de la situación de este actor (AGN, Archivo Histórico de Hacienda (1ª Serie), Volumen 734, Expediente 61). Debido a las pésimas condiciones laborales en el coliseo, era recurrente que los actores y actrices abandonaran su plaza para buscar un medio laboral mucho más grato. En lo que respecta a nuestro autor, no sería la última vez que decidiera abandonar su puesto. En 1800, firma contrato en la compañía del coliseo de Puebla, a donde había llegado, al parecer, sin terminar los compromisos en la Ciudad de México (AHINAH, Colección Castillo Quintero, Número 23, Volumen 13).

Fernando Gavila tuvo una actividad intensa en el teatro de la Nueva España tanto como actor, bailarín, tramoyista y cantante. Siendo un hombre maduro, a pocos años de iniciar la revuelta armada de 1810, aún figuraba en las listas de actores sobresalientes del coliseo, representando tanto papeles

de galán como personajes “barba”. Así, por ejemplo, aparece mencionado en dos anuncios del *Diario de México* de 1806:

Coliseo. Esta noche en devida celebridad de los felices días del Exmo. Señor D. Josef de Iturrigaray, Virrey y Capitán general de esta N. E. se representará la gran Comedia de música titulada: *La prudencia en la niñez* y *La Reyna loca de Ungria*, desempeñando el papel de dama de cantado, la Señora María Dolores Carpintero, el de galán Sr. Fernando Gavila, y el de gracioso Sr. Luciano Cortés.

Folía. I Chiribitán el Yesero. 2. Las astucias conseguidas. 3 El unipersonal de Menó abandonado por Señor Fernando Gavila y la pieza del Abaro arrepentido. Cantado. Unas buenas boleras por los Señores Inés García y Victorio Rocamora, y el sainete de Peregrina Payo y Cazadores por los Señores Dolores Carpintero, Luciano Cortés, Vitorio Rocamora y Andrés el Catillo. Baile. El son de los Negritos.

Salvo por *La lealtad americana* y *La linda poblana*, no se conoce más que los títulos del resto de su producción dramática. Faltaría mencionar los dramas históricos *Aníbal* y *Napoleón en el paso de Adige y la Batalla de Arcole*, representadas en 1805 y los dramas mitológicos *Dido* y *Andrómaca*, esta última es una versión, como ya indicamos, de la obra homónima de Racine.

***La lealtad americana.*** El 9 de diciembre de 1796, fue develada la primera versión (yeso y madera), de la estatua ecuestre de Carlos IV en la plaza de armas de la capital de Nueva España. Fue un acontecimiento que conmocionó a la ciudad. Se dieron tres días de fiesta y se levantó el veto al consumo de aguardiente en las calles, se liberaron presos y los balcones de las casas aledañas a la efigie fueron adornados con flores; en Catedral, el padre José Mariano Beristain y Souza ofreció un sentido sermón sobre la lealtad debida por los ciudadanos a su majestad el Rey. Por la tarde, el Coliseo Nuevo de México, fue adosado e iluminado con gran boato. Se presentó formalmente con todo su séquito el Virrey conde de Brancinforte. Su amadísima esposa, la señora virreina Antonia de Godoy, sin embargo, no asistió a la función por encontrarse indispueta. La función extraordinaria consistía en un baile teatral sobre la reciente muerte de Mufa Eliacid, rey de Marruecos y la arregladísima comedia, compuesta bajo los más estrictos principios del arte, *La lealtad americana*, de un ingenio de la ciudad. El baile teatral venía a propósito de la reciente guerra entre España y Marruecos y el ingenio de la ciudad era el primer galán del coliseo Fernando Gavila.

Obra de circunstancia, *La lealtad americana*, fue escrita por Fernando Gavila en 1796 para los festejos ofrecidos con motivo de la colocación, en la Plaza Mayor de México, de la estatua ecuestre de Carlos IV. Se trata de un drama heroico de clara intención política que surge en el contexto de la guerra anglo española (1796-1802). Fue dedicada a la virreina María Antonia Godoy, y por extensión a su esposo el virrey conde de Brancinforte, y se estrenó el mismo día en que se fue colocada la estatua del rey Carlos IV. Por esa razón, Margarita Peña señala que el drama de Gavila

queda por completo inscrito en el terreno oficial, protegido el triunvirato Brancinforte-Godoy-Carlos IV (387).

A raíz de los conflictos políticos que se suscitaron hacia finales del siglo XVIII —entiéndase, Revolución Francesa, Independencia de Estados Unidos y el mencionado conflicto angloespañol—, la corona española se vio obligada a crear un aparato de propaganda nacionalista y de reconocimiento al rey. El teatro, reconocido como el medio por antonomasia de adoctrinamiento civil, sirvió para tales fines. Surgieron, entonces, varias obras que propagaban un espíritu nacionalista y que querían reivindicar la figura de los conquistadores españoles y por extensión promover la lealtad al monarca. Así, por ejemplo, en 1782 se publica en Barcelona *Hernán Cortés en Cholula* y seis años después, en Valladolid, aparece *Hernán Cortés en Tabasco*, ambas piezas del español Fermín del Rey, autor varias veces representado en los coliseos americanos. Se imprime en 1798, el poema heroico *México Conquistada* de Juan de Escoiquiz, canónico de Zaragoza. En México, aparece en 1770 una historia de la Nueva España, cuya figura central es Hernán Cortés, escrita por el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón. En 1790, se realiza la censura de la pieza *México Rebelado*, que cambiará su nombre, para permitir su representación, por el sugerente y más acorde con los intereses de la monarquía de *México segunda vez conquistado*. Dicho sea de paso, el día de la representación, la obra causó un revuelo entre los españoles asistentes, pues consideraron que se contravenía a los hechos históricos y se faltaba gravemente al espíritu de la nación española.

*La lealtad americana* está situada en 1671, durante el asalto que hiciera Henry Morgan (Juan en la obra) a la ciudad de Panamá; relata las vicisitudes que sufre Camila, mujer piadosa, al ser separada de su esposo y requerida en amores por el corsario. Toda la pieza puede ser entendida como una alegoría de la lealtad que los ciudadanos le debían al monarca, y de paso funcionar como una forma en que el autor afianzara su amistad con el virrey, a quien después de todo consideraba su mecenas. Precisamente por esto es que Germán Viveros señala que el drama “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 distanciados” (714).

El argumento central del drama se centra en el honor de Camila y en la lealtad que confiere a su esposo ante los requiebros amorosos de Morgan. Literariamente, el tema del honor y la constancia femenina fue un recurso usado ampliamente en muchas otras obras de la tradición hispánica del barroco, por ello, como lo señala Margarita Peña, la pieza de Gavila podría tener ciertas conexiones con el episodio del cautivo en el Quijote, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La Numancia*, de Miguel de Cervantes (389). Del mismo modo, cabría la posibilidad de hacer el paralelismo entre el drama de Gavila con la historia de Lucrecia y Tarquino, relatada por Tito Livio en *Ab Urbe Condita* y que fue reelaborada de maneras diversas por

autores del teatro español quienes la habían adquirido a través de la tradición del romancero.

En cuanto al objetivo de la pieza, existe un parecido con la intención de la estatua ecuestre de Carlos IV: ambas intentan legitimar el poder de la corona en un ambiente político viciado. Así por ejemplo, sobre la estatua se dice que intentaba dar “consuelo para los leales mexicanos y recordatorio de sus obligaciones para seguir siendo leales hacia la corona” (Bargellini 211). Por esto, resulta evidente ver en la constancia de Camila una proyección de la lealtad de los pueblos americanos al rey Carlos IV contra los ataques de Inglaterra. Margarita Peña señala al respecto:

El punto de la lealtad de Camila a su matrimonio, que se prolonga en la lealtad del pueblo de Panamá a la Corona de España, confirmada una y otra vez ante el acoso pirata por el coro (el pueblo) y los protagonistas, es uno de los aspectos nodales de la pieza, conectado en lo político, con la preocupación de los gobernantes españoles por el sometimiento de las colonias tras los ejemplos alarmantes de la Revolución Francesa y la independencia de los Estados Unidos de Inglaterra. De ahí que la obra fuera apoyada entusiastamente por el virrey. (388)

En otro sentido, una de las características de la obras es la simplicidad en la composición y el apego a la preceptiva neoclásica que exigía respeto a las tres unidades. El lenguaje de los personajes está determinado por su condición social, así, quienes son nobles se expresan de manera congruente con su posición social; la acción sucede en un solo sitio y la representación no dura más de 3 o 4 horas. De acuerdo con la “Censura” que hizo Manuel Domingo de la Fuente, canónigo de la iglesia catedral de Guadalajara, 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” (Viveros 718). Es decir, se trata de una pieza en plena consonancia con los ideales y el rigor ilustrado de su época, por lo que, en la discusión entre modernistas y tradicionalistas, pertenece al primer grupo que quería erradicar la tradición anquilosada, plena, según ellos, de despropósitos y exageraciones del barroco. En definitiva, *La lealtad americana* cumple con lo esperado por Silvestre Díaz de la Vega, miembro de la Sociedad de Suscriptores al Coliseo, que en 1786, redactó junto con el *Reglamento [para el Coliseo Nuevo] para su dirección económica y gubernativa*, un *Discurso sobre el objeto de los dramas* en el que exponía la preceptiva dramática que de algún modo se esperaba en el teatro de Nueva España:

Bajo estos supuestos, es claro que las representaciones teatrales arregladas a las leyes del arte, que están fundadas en la naturaleza de las cosas y hechas con el correspondiente talento, serán indefectiblemente de gran

utilidad; pero de la misma suerte serán también muy insulsas e igualmente nocivas cuando les falten aquellas circunstancias. (Díaz de la Vega 193)

No obstante, para Germán Viveros, quien editara el documento por primera vez en 1997, el mayor mérito de la pieza radica en su versificación, pues tiene cierta “variedad y trata de ser coherente con el tono de los parlamentos”, sin embargo, no deja de resaltar que la obra es coherente, aunque sus partes no estén definidas del todo, pues “no siempre aparecen concebidas ni desarrolladas tomando en consideración el tema de la pieza”, y sus personajes se “hallen toscamente perfilados” y sin que muestren “los motivos de su comportamiento escénico” (Viveros 713-714).

Margarita Peña, por su parte, concibe la obra como un claro ejemplo del teatro prerromántico de la época, pues cumple con las convenciones propias de su género, amén de ser paradigma del teatro neoclásico novohispano. Y más aún, el conflicto entre personajes dentro de la obra es un modelo maniqueo que seguiría vigente hasta nuestros días, pues está basado en la “creación de héroes y antihéroes”, es decir en personajes totalmente opuestos uno a otro. Por ejemplo, Morgan, el invasor, será vil y perverso, mientras Amador de la Roca, marido de Camila, será un español decente y piadoso. Lo que llama la atención de la investigadora no es, por lo demás, las características fijas de la pieza, a saber, el lenguaje grandilocuente, las acciones espectaculares, los gestos hiperbólicos y el desenlace poco verosímil, sino el sentido político e histórico que la pieza posee (Peña 390).

Tanto Germán Viveros como Margarita Peña parecen indicar que *La lealtad americana* no carece de posibilidades literarias, aunque coinciden en que, vista desde nuestros días, la pieza es perfectible, pese a que cumple con los lineamientos compositivos de su época. En pleno contraste con esto, Nancy Vogeley, desde una lectura política de la obra, hecha en 2013, propone una interpretación distinta sobre la naturaleza y la calidad de la pieza de Gavila. Recuerda que el drama fue censada en su momento, por lo que se le concedió el *nihil obstat*, lo que supone que en principio las autoridades no veían ningún problema con ella ni en materia literaria ni civil; además, sugiere que hay un esfuerzo en el lenguaje poético de ritmo asonante y que tanto las reminiscencias a la mitología romana — por ejemplo en la comparación de Camila con Susana hecha por el gobernador español hacia el final de la obra, pero también con el pasaje histórico de Lucrecia y Tarquino que se da en toda la trama— como la invocación de las reglas neoclásicas de composición dramática no sólo hablan de un abandono de la tradición y el didactismo de la iglesia de los siglos anteriores, sino que sobre todo sugiere el alejamiento de Gavila de la influencia francesa y el posterior apego a la moda italiana. Esto último quedaría más claro si se toma en cuenta su zarzuela de 1802, *La linda poblana*, que por sus características trágicas está emparentada con la ópera y por sus personajes sugiere una nueva libertad teatral, pues se crea una conciencia sobre los

personajes nativos ya que introduce la figura de un esclavo negro con su particular forma de hablar (Vogeley 632).

Tanto como documento histórico, así como testimonio de las intenciones políticas que requería la corona para el teatro, también debe tener cierta consideración el valor literario que la obra de Gavila tiene, sobre todo considerando el apego que se tuvo a la poética imperante de su momento, que como sea, era manifestación de la modernidad deseada por los intelectuales de la época. El mismo Gavila señala que su pieza no tendrá censura alguna, pues se apega a las unidades teatrales y que pese a ser una obra de circunstancia, no se ha dejado arrastrar del todo por la “pasión” a la patria, sino que da lugar para “poner algo más en su composición” como un acto de justicia que se le debe a la Corona.

*La linda poblana.* En la advertencia preliminar a la obra, Fernando Gavila anuncia que se trata de una ópera castellana, es decir una zarzuela. Mas, por el tema, resulta una obra atípica, pues sus posibilidades de tragedia sugieren la gravedad de una ópera (Vogeley 632). Como sea, esta característica espectacular en la que la música es determinante, deberá ser tomada en consideración para tener un panorama preciso de la obra. La pieza fue compuesta en 1802 y dedicada a la señora doña María de la Encarnación Casasola. Se desconoce su identidad precisa, pero puede sospecharse que se trataba de alguna mujer de noble raigambre, asidua al teatro, quizá suscriptora de las jornadas del coliseo y por supuesto, protectora de Gavila, de quien recibe los más lisonjeros elogios. A pesar de las dificultades técnicas que supuso montar la obra, *La linda poblana* se representó ese mismo año de 1802 y con el gozo de doble paga para el autor (AGN, Indifegente Virreinal, Caja 3102, Expediente 011).

Sergio López Mena fue el primero en editar la obra en 1994. La trata como ejemplo preciso de la dramaturgia neoclásica escrita en nuestro territorio. Resalta la caracterización de los personajes y la aparición, pocas veces lograda en una obra dramática de la época, de la geografía nacional. Como una pieza neoclásica, la obra se ciñe estrechamente a las recomendaciones de la preceptiva dramática, por lo que las unidades teatrales son respetadas y los personajes carecen de desarrollo psicológico. López Mena concluye, sin aportar más explicaciones, que la obra no es más que una indicación para los actores, lo cual, sin embargo, no supondría que no se tratase de “una pieza muy meritoria” (31).

*La linda poblana*, en efecto, es uno de los más logrados ejemplos de dramaturgia neoclásica novohispana. El señalamiento de los defectos de la zarzuela, que observó López Mena, es sin embargo, producto de una visión sesgada que no supo atender la naturaleza espectacular que supone la obra. Los defectos “perceptibles” sobre todo en materia de la aparente falta de un lenguaje con mayor altura poética, debieron, no obstante, haber sido compensados durante el montaje por la música, el recitado y el baile. Se trata ante todo de una zarzuela, por lo que el lenguaje es un componente más en la pieza y no necesariamente el central, por lo que la “altura poética” no es un fin en sí mismo, sino un simple medio. La obra de Gavila, entonces, no es sólo un ejemplo de teatro neoclásico, sino también uno muy

brillante del teatro popular que se representaba en la época previa a la guerra de independencia.

En consonancia con la poética del autor, *La linda poblana* tiene la intención de demostrar lo dañino que resulta para las familias intentar elegir el destino de sus hijos. El tema central de la pieza es precisamente la libertad que deben tener los jóvenes al momento de elegir el rumbo de su vida. Por el tema y algunos aspectos de la trama, la obra de Gavila tiene un paralelismo con la comedia *Los hermanos*, de Terencio.

Sobre la naturaleza de la obra, el mismo dramaturgo señala que la zarzuela era un género un tanto despreciado por los censores de la preceptiva dramática, ya que consistía en la mezcla de la representación, canto y recitado en detrimento de la verosimilitud de la fábula. No obstante a la aparente falta de rigor en el seguimiento de las preceptivas dramáticas de la época (especialmente la de Luzán), Fernando Gavila defiende la pieza al señalar que su ingenio no está desprovisto del conocimiento de la forma y fondo de las composiciones teatrales. Y para demostrarlo, apela sobre todo a la larga experiencia que tiene en el arte de componer piezas para el teatro sin que ninguno de sus trabajos haya tenido falta de mérito.

La afirmación de Gavila no corresponde, sin embargo, a una postura envalentonada y orgullosa de un rebelde, sino a la actitud recta y honesta de quien conoce perfectamente bien las reglas de composición dictadas por la teoría dramática de su época. Así por ejemplo, en *La linda poblana*, Gavila pondrá especial atención en seguimiento de la verosimilitud de la historia y de los personajes para conseguir el efecto tan deseado por las autoridades del XVIII, educar al pueblo mediante la exhibición de los defectos y el ensalzamiento de las virtudes.

Las composiciones de Gavila son innovadoras, no sólo por su acercamiento al neoclasicismo, que supone un abandono de las formas del barroco, sino por la apuesta escénica que pretende hacer. La dramaturgia de este poeta, en efecto, es muy diferente a la de los siglos anteriores. La diferencia radica en que Gavila mismo está consciente de las formas, estructuras y objetivos que debe perseguir una pieza teatral. En este sentido, es un autor muy moderno, es decir, que asume la responsabilidad de renovar el teatro de su época. Gavila escribe al respecto:

No imagines le hace fuerza a producir esto [*La linda poblana*] un entusiasmo de amor propio, sí el deseo de enmendar las deformidades de nuestras representaciones antiguas. Y como la presente la juzga algo libre cuando su satisfacción, la gradúe de ignorancia, parece disculpable. (Gavila 69)

El "engreimiento" de nuestro autor sólo supondría su absoluto dominio de los textos dramáticos, tanto es su particular composición escrita como en su montaje espectacular. Esto quiere decir que Gavila, como autor, actor y productor teatral (asentista) pensaba exclusivamente en sus piezas como obras para ser representadas. Incluso un análisis poco comprometido de las

didascalias presentes en *La linda poblana* sería suficiente argumento para esta afirmación. Sirva como ejemplo de todo esto la descripción del decorado del primer acto:

Después de una rumbosa obertura sube el telón, descubriendo la perspectiva de la Hacienda. En la derecha, corriendo el jardín, adornando de naranjos, rosales, y macetones dese el edificio hasta la boca del teatro [y] ambos lados. En el centro interior se besan unas dilatadas lomas sembradas de caña y entre ellas a lo lejos, algunos ingenios de labrar azúcar. Más a lo exterior, un pozo con su arco y brocal labrados. Afuera, dos poyos o asientos de mármol; en uno de ellos estará sentado don Sebastián como pensativo... (Gavila 70)

En la época de nuestro dramaturgo, la principal característica del teatro consiste en el espectáculo. Y aunque el teatro (al menos el de Coliseo) tenía por objetivo la instrucción de los asistentes, dicha condición raras veces se cumplía. Lo que estaba en juego era la capacidad de entretenimiento, mediante la innovación. No importaba si se trataba de un hecho de calidad, lo que interesaba es que no faltara a las buenas costumbres y mantuviera entretenidos a los asistentes. Es decir, que para la época, lo que en realidad resultaba importante en una representación era la capacidad que tuviera una obra para distraer al público a partir de manifestaciones líricas y de gran aparato escénico. Todas las innovaciones servían para granjear mayores entradas al coliseo, que cabe decirlo, era el responsable de aportar recursos económicos a los hospitales.

De este modo, la calidad estética de los textos dramáticos quedaba en segundo plano. No obstante, aún bajo estas circunstancias, ciertos ingenios lograron con bastante buen tino, combinar la calidad literaria con las exigencias espectaculares de la época. De este modo, Fernando Gavila menciona, en su "Advertencia al Lector", que *La linda poblana* tiene muy poco de complejidad intelectual, pero, en cambio, tiene la capacidad de entretener honestamente a cuantos la vieran y aún más garantizar concurrentes al coliseo:

[*La linda poblana*] examinada no viene muy bien con la conclusión alegórica. Mas has de saber que el público, amante de la novedad, lo mueve a curioso tal vez una vez, una voz agradable. En la región [en la que] nos encontramos, puede atraer concurrencia de espectadores una cosa escrita del país, cuyo [título] lo expresa. (Gavila 69)

Merece la pena mencionar que en el siglo XVIII difícilmente se montaban piezas escritas por comediógrafos nativos, ya que pesaba sobre su trabajo un impuesto, mismo que muchos asentistas preferían no pagar. De tal suerte, resultaba más económico importar piezas extranjeras, ya gravadas y más aún, plenamente censadas por las autoridades civiles y eclesiásticas. Precisamente por esto Fernando Gavila, pleno conocedor de su entorno

social, llama la atención sobre el poco aprecio que tenían los paisanos por comedias de temas regionales, lo cual nos descubre, de algún modo, que la tendencia en la composición teatral la dictaba el gusto del público. *La linda poblana*, en conclusión podemos decir que se ajusta al teatro novohispano del dieciocho como una pieza espectacular, en el sentido que busca asombrar, ya que posee gran aparatosidad y complejidad escénica.

Aún resta mucho por investigar sobre la vida y obra de este notable dramaturgo quien a pesar de carecer de la fama que se esperaría por su ardua labor en el teatro, es citado constantemente en diversas obras sobre la historia de la literatura mexicana. Por ejemplo, se llega a afirmar de él que era encargado de poner en escena espeluznantes y lacrimosos dramones así como bailes obscenos y coplas picarescas, un pésimo teatro en general (Urbina 318). Sin embargo en la medida en que comprendamos la forma en que los dramaturgos del dieciocho actuaban, tendremos una visión mucho más justa de lo que era el teatro en ese entonces.

#### OBRAS CITADAS

##### Fuentes primarias:

Archivo General de la Nación

Matrimonios, Volumen 50, Expediente 47.

Indiferente Virreinal, Caja 3102, Expediente 011.

Archivo Histórico de Hacienda (1ª Serie), Volumen 734, Expediente 61.

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Colección Castillo Quintero, Número 23, Volumen 13.

##### Periódicos

[Anuncios] *Diario de México*, 6 de agosto de 1806.

“Continúa la lista de los españoles eceptuados de la ley del 20 de marzo de 1829 por impedimento físico perpetuo, comenzando en el número 33”.

*El telégrafo*. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, “Parte no oficial. Interior”, Número 35, Tomo I, 14 de febrero de 1833.

##### Fuentes secundarias

Bargellini, Clara. “La lealtad americana: El significado de la estatua ecuestre de Carlos IV”. En *Iconología y sociedad, arte colonial hispanoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 207-220.

*Descripción de las fiestas celebradas en la imperial corte de Mexico con motivo de la solemne colocación de una estatua equestre de nuestro augusto soberano el Señor Carlos IV, en la plaza mayor. Ciudad de México, 1796.*

Díaz de la Vega, Silvestre. “Discurso sobre los teatros”. En *Teatro dieciochesco de Nueva España*. Edición, introducción, notas y apéndices de Germán Viveros. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Fuente, Manuel Domingo de la, “Censura”. En Viveros, Germán. “Un drama novohispano: La lealtad americana de Fernando Gavila”. *Literatura Mexicana* 8.2 (1977): 718.

Gavila, Fernando. “Al lector”. En *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Volumen X. Escenificaciones Neoclásicas y Populares (1797-1825)*. Estudio introductorio y notas de Sergio López Mena. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Hernández Reyes, Dalia. “La renovación teatral en las postrimerías del virreinato novohispano: Los concursos del Diario de México”, en *El Teatro en la Hispanoamérica Colonial*. Edición de Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Publicaciones del Centro de Estudios Indianos. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, 2008. 395-414.

Irving, Leonard. “The 1790 Theater Season of Mexico City Coliseo”. *Hispanic Review* 19.2 (1951): 104-120.

López Mena, Sergio. “Teatro entre dos siglos, entre dos caminos”. En *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Volumen X. Escenificaciones Neoclásicas y Populares (1797-1825)*. Estudio introductorio y notas de Sergio López Mena. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-33.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. Tomo I. México: Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895. Biblioteca Digital Hispánica. (Consultado el día 22 de marzo de 2016.)

Peña, Margarita “Consideraciones preliminares sobre un drama heroico novohispano del siglo XVIII: La lealtad americana, de Fernando Gavila”. En *El teatro en la Hispanoamérica Colonial*. Edición de Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Publicaciones del Centro de Estudios Indianos. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert, 2008. 383-394.

- Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal* (1753-181). México: Grupo Editorial Gaceta, S. A., 1994.
- . *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España* (1519-1822). México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2010.
- Urbina, Luis G. *La vida literaria de México*. México: Porrúa, 1986.
- Viveros, Germán. "Un drama novohispano: La lealtad americana de Fernando Gavila". *Literatura Mexicana* 8.2 (1977): 696-779.
- Vogele, Nancy. "A Mexican Drama of Late Colonial Politics". *Early American Literature* 48.3 (2013): 613-640.