



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

PLUS ULTRA: LA REESCRITURA HISTÓRICA DEL NUEVO MUNDO EN LAS LOAS SACRAMENTALES DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

Óscar Daniel Badillo Pérez

TUTORA: Dra. María Dolores Bravo Arriaga
(Facultad de Filosofía y Letras)

Ciudad Universitaria, Cd.Mx., Octubre 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

à la Caufa primera

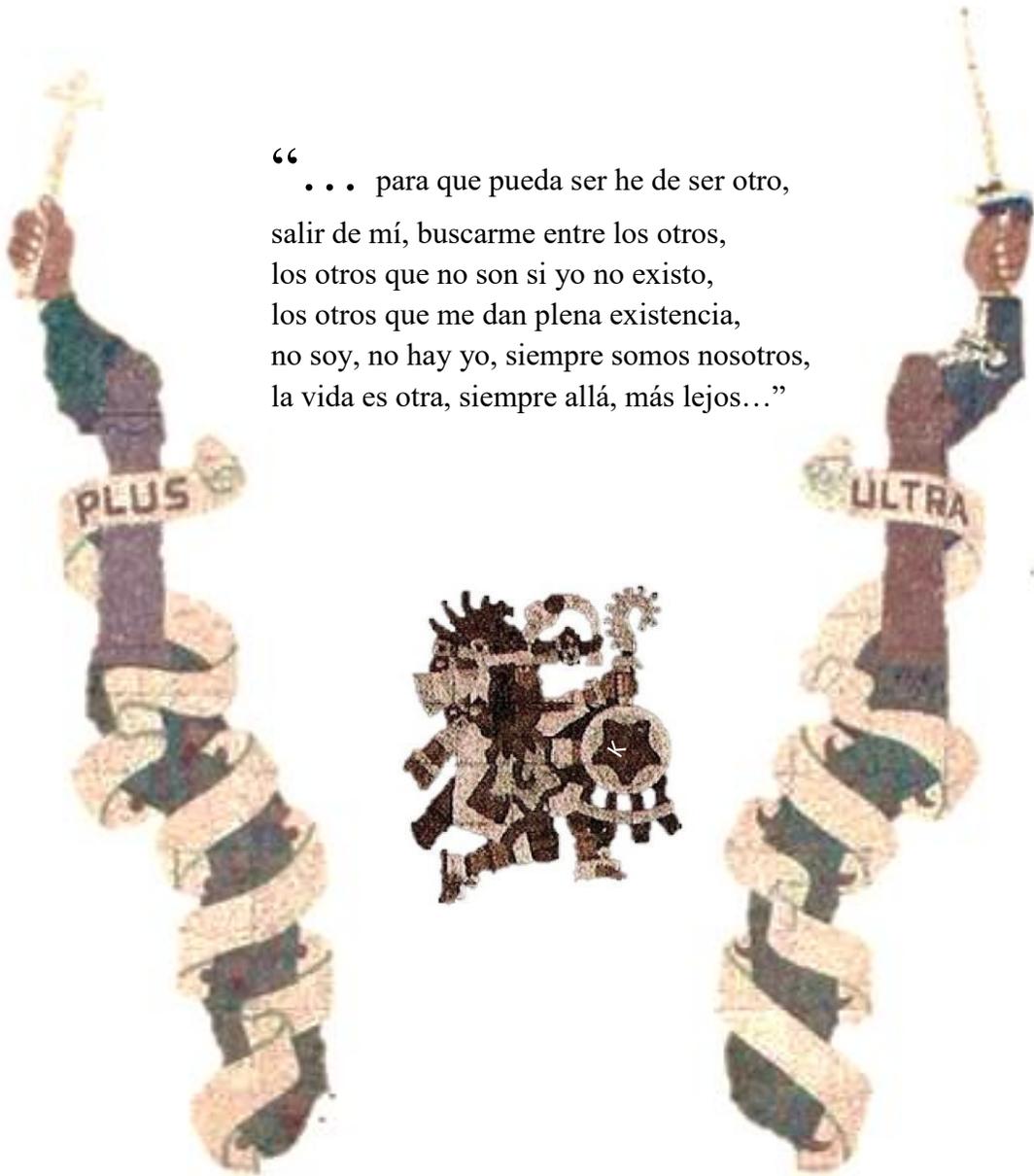
A quienes, con su presencia, han hecho buena esta parte de mi vida: mis padres, Jorge y Yolanda; mis hermanos, Karla y Jorge; mi comunidad, Fr. Juan O.P., Rodrigo, Magaly, Alex, Aldo, Daniel, Erick, Lupita, Tere, Julia, Pedro, Gaya, Belem, Fernando, Brenda, Martha, Nelly; las Mss. Scalabrini; Graciela Martínez-Zalce; Leo y Nancy; mis amigos de Letras, Iris, Karen, Marco, Julio, Góngora, Roldán, Chi, Tizapa, Xareni, Diego, Vielma, Fernando.

Muy especialmente agradezco a mi asesora, la Dra. Dolores Bravo, por la cariñosa y sabia dirección de esta tesis; y a mi sínodo, por sus valiosas aportaciones: Dr. Enrique Flores, Dra. Aurora González Roldán, Dra. Verónica De León y Dra. María Águeda Méndez.

A la UNAM, por supuesto.

Esta investigación se realizó gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

“ . . . para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos...”



Octavio Paz, fragmento de *Piedra de Sol* / Juan O'Gorman, detalles de los muros de la Biblioteca Central de la UNAM.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	4
I. <i>América en el teatro de los Siglos de Oro</i>	4
II. <i>El drama histórico, entre la literatura y la historia</i>	12
II.1 Historia real e historia dramática.....	14
II.2 Los personajes.....	17
II.3 El espacio.....	19
II.4 El tiempo.....	21
1. EL DESCUBRIMIENTO: LOA PARA <i>EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO</i>	25
2. LA CONQUISTA: LOA PARA <i>EL DIVINO NARCISO</i>	47
3. LA EVANGELIZACIÓN: LOA PARA <i>EL CETRO DE JOSÉ</i>	67
CONCLUSIONES.....	85
FUENTES.....	87

PRESENTACIÓN

Según ha dicho Edmundo O’Gorman, ante la necesidad de concederle un sentido propio a la entidad hallada en 1492, se inició el proceso de invención de una América que hasta ese entonces real, verdadera y literalmente no existía. Sólo con el paso de los años *eso que descubrió Colón* se erigió como el cuarto continente y vino a extender la ficción de un pueblo, como la continuación de una novela o el acto ulterior de una comedia. En esta invención, el Nuevo Mundo debió dibujarse con líneas de la cartografía, la teología, la jurisprudencia, las ciencias naturales y, especialmente por tratarse de una creación, de la literatura. Mitad poesía y mitad historia, los testimonios conservados de aquel primer contacto entre Europa y la ahora América son valiosos en su calidad de repositorios de una experiencia, quizá la más significativa en la historia occidental, del encuentro con el *otro*.

En el teatro de los dos siglos que sucedieron al hallazgo colombino, las Indias fueron re-creadas en las obras de dramaturgos como Lope, Tirso o Calderón. Pero también desde la misma América surgieron discursos que ayudaron a configurarla. Esta tesis busca analizar la propuesta histórica de sor Juana Inés de la Cruz en las loas para sus autos sacramentales: en la obra que precede *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* aborda el descubrimiento; en la pieza que introduce *El divino Narciso* escenifica la conquista militar; y, finalmente, en la loa para *El cetro de José* concluye el recorrido histórico con la evangelización.

La introducción de este trabajo tiene dos objetivos: el primero es explicar la poca repercusión de la historia de América en las letras de los Siglos de Oro y en específico en el teatro. ¿Por qué eventos de la magnitud del viaje de Colón o la caída del imperio de Moctezuma no fueron temas fértiles para poetas y dramaturgos?, ¿pueden reconocerse puntos en común en las obras que sí los aprovecharon?, ¿cómo encaja el teatro de sor Juana en este panorama? A manera de estado de la cuestión, me interesa sugerir las posibles razones del desinterés, afirmar la existencia de un discurso oficial subyacente en el teatro español y

recuperar algunas de las aproximaciones críticas de los estudios literarios a las loas sacramentales de la dramaturga novohispana. La segunda parte de este capítulo introductorio tiene como objetivo hacer visibles los mecanismos con los cuales la historia de las crónicas se transformó en historia dramática. Conceptos de la semiótica teatral y ejemplos sacados de la nómina del teatro indiano servirán como punto de partida para el análisis de las loas de sor Juana.

En el primer capítulo analizo la loa para el auto de *San Hermenegildo*. Ya que quizá el único antecedente del descubridor de América como personaje dramático es el de Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, inicio con un breve acercamiento a esta comedia de tema indiano. Me interesa hacer notar la complejidad de la loa en cuanto que conjuga elementos de diferentes tradiciones: el debate escolar del teatro jesuita, la concreción temporal del drama histórico, la autorreferencialidad del teatro dentro del teatro. Y aunque el descubrimiento de América aparece referido sólo en un breve parlamento de Colón, quiero demostrar que la lectura que hace sor Juana del encuentro entre ambos mundos sólo puede entenderse en el contexto del debate que, sobre la mayor fineza de Cristo, sostienen los estudiantes de la obra.

El segundo capítulo tiene como objetivo definir la versión de la conquista que postula la loa para *El divino Narciso*. Comienzo por analizar brevemente las obras de teatro que durante los Siglos de Oro llevaron al tablado las hazañas de Hernán Cortés. A diferencia de los personajes de piezas como *La conquista de México* o el *Coloquio de la nueva conversión...*, las figuras de sor Juana son alegorías; sin dejar de observar la dimensión simbólica de la loa, quiero subrayar la representación de hechos concretos de la conquista. También es importante reconocer aquí la apropiación del pasado prehispánico como una preocupación política de los criollos del siglo XVII. La reescritura que hace la dramaturga del sometimiento de los pueblos americanos debe leerse a partir de esta apropiación.

Finalmente, el capítulo tercero aborda la loa para *El cetro de José*. Hago un recorrido histórico de la evangelización de Mesoamérica con el fin de observar sus métodos de

conversión: por una parte una política de ruptura que niega cualquier parecido entre la fe cristiana y las prácticas religiosas de los americanos y, por la otra, una política de puente que aprovecha las similitudes y las reconoce como verdades primigenias reveladas. Sor Juana es partidaria de esta segunda aproximación y abreva, como veremos, de Las Casas y Torquemada para la construcción de su sincretismo literario.

Esta tesis tiene como objetivo principal demostrar que sor Juana postula en sus loas sacramentales una versión de la historia americana que dialoga críticamente con el discurso oficial del teatro ibérico. Las tres piezas de teatro breve nos permitirán observar cómo la noticia del Nuevo Mundo fue adquiriendo sus respectivas proporciones en el pensamiento occidental. En esta compleja trama planteada por la Décima Musa –cuyos delgados hilos son sus fuentes, sus amistades, sus experiencias y sus convicciones más íntimas– se escribe un capítulo más en la historia de la invención de América.

INTRODUCCIÓN

I. AMÉRICA EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

La que, en palabras de Francisco López de Gómara, era “la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió”,¹ no fue una preocupación de primera importancia para la literatura de los Siglos de Oro. El descubrimiento, la conquista y la evangelización de América no resultaron temas fértiles para los escritores, de manera que no es difícil advertir el contraste entre la magnitud del suceso histórico y su poca repercusión en las letras. Como ha advertido Francisco Ruíz Ramón: “No hay un romancero de América ni una novela de América ni un teatro de América de envergadura producidos por los autores españoles de los siglos XVI y XVII”.²

Hablar de literatura indiana en aquel tiempo es casi siempre hablar de las crónicas, un género con no poco valor literario y que, sin embargo, resultó ajeno al gusto del gran público español, ya por su limitada difusión, ya por tratarse de textos exóticos y eruditos sobre una tierra remota y desconocida. Y si bien es cierto que son muchos los textos que conformaron el acervo americanista (cartas, relaciones, historias generales, gramáticas, descripciones minuciosas de la naturaleza americana y de las culturas prehispánicas; textos, en fin, especializados y casi siempre incomprensibles) es innegable que hay un vacío en la literatura ficcional, especulativa, creadora, es decir, la *poética* de lo americano.

De entre las manifestaciones literarias en las que América pudo ser y no fue un gran tema, el teatro deja ver especialmente la escasa resonancia creativa del encuentro. El arte dramático, plataforma ideal para la recreación, la reescritura y la difusión históricas, dejó pasar casi en su conjunto la oportunidad de llevar al tablado una realidad extraordinaria y rica en

¹ Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, p. 7.

² Francisco Ruíz Ramón, “El Nuevo Mundo en el teatro clásico (Introducción a una visión dramática)”, p. 70.

elementos épicos y espectaculares. Afirmar, sin embargo, que las Indias Occidentales pasaron totalmente desapercibidas por el teatro sería un error. Prueba de ello son las numerosas menciones que se hacen de esa tierra tan lejana como desconocida: un destino remoto y generoso en sus riquezas, un espacio para la reinención, las aventuras y los sueños. De hecho, el anhelo de viajar y probar suerte en América, del que ni el mismo Cervantes escapó, configuró al “indiano”, un personaje nuevo y exitoso sobre las tablas de los corrales.³ Advirtamos también que si el Nuevo Mundo nunca ocupó un lugar comparable al de la España medieval en el teatro de los Siglos de Oro, no dejó indiferentes a los grandes dramaturgos: Lope, Tirso, Vélez de Guevara o Calderón. Al respecto, Miguel Zugasti ha hecho ver la necesidad de precisar la nómina de las comedias indianas que él calcula en apenas dos docenas.⁴ Es, pues, innegable la poca presencia del tema americano, notable no sólo en el reducido número de obras, sino también en la pobreza cualitativa que no han dejado de señalar estudiosos como don Marcelino Menéndez Pelayo, para quien América fue un argumento de seductora apariencia, pero ingrato en sus resultados, debido, en gran medida, a un “vicio

³ El indiano, personaje fascinante que escapa a los alcances de esta breve introducción, era el español que luego de amasar fortuna en América regresaba a España. “Es un individuo inmensamente rico, por lo general generoso, ingenuo, pero capaz de adquirir lo que quiere con tenacidad y mediante su dinero. También eran considerados como ardorosos amantes, fiesteros y enamoradizos. Así, la riqueza de los indianos, combinada con su proverbial generosidad y una presunta incapacidad de resistir a los encantos femeninos, los convirtió en codiciada presa para enriquecer a quienes los atrapaban” (Kurt Reichenberger, “América y los indianos en el teatro de los Siglos de Oro”, p. 97).

⁴ Zugasti considera “comedias indianas” a las que representan hechos históricos de la conquista o están ambientadas en tierras americanas. Diecisiete son de asunto histórico: *Las cortes de la muerte* de Carvajal y Hurtado de Toledo; *Arauco Domado*, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y *El Brasil restituido* de Lope de Vega; *La conquista de México* de Fernando de Zárate; *El valeroso español y primero de su casa* y *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila; *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia* de Tirso de Molina; *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara; *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca; *La monja alférez* de Pérez de Montalbán; *La belígera española* de Ricardo de Turia; *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete* escrita por nueve autores; *Los españoles en Chile* de González de Bustos; y la *Comedia famosa del español entre todas las naciones y clérigo agradecido* de Alonso Remón. Cuatro de vidas de santos: *El rufián dichoso* de Cervantes; *Vida y muerte del santo Fray Luis Beltrán* de Gaspar de Aguilar; *La batalla de los dos. Primera parte de la vida de San Luis Beltrán* de Francisco de la Torre y Sevil; y *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto. Finalmente sólo dos más del género de aventuras: *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte; y *Más la amistad que la sangre* de Andrés Baeza. En general, estas piezas parecen tener dos motivaciones: buena parte de ellas fueron escritas bajo el patrocinio directo de las familias de los conquistadores que buscaban ver engrandecida la figura de sus antecesores y el resto obedece a la influencia de una de las obras más importantes de la poesía española del siglo XVI y uno de los pocos poemas épicos sobre América, *La Araucana* (Miguel Zugasti, “Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro”).

radical” inherente al hecho histórico: es uno de los casos, dice, “en que la sublime realidad histórica oprime y anonada la invención poética”.⁵ Sugiere además que las causas del contraste entre la grandeza abrumadora del asunto y su escasa repercusión en los escritores, que no sólo en los dramaturgos, se debe a la cercanía temporal del acontecimiento, que más sonaba a materia de historiadores que a motivo para la creación literaria. Tratándose de temas más bien mundanos e históricamente próximos, no resulta extraño que el descubrimiento de América, como ejemplifica Arturo Souto, tuviera tan poca repercusión literaria en aquel tiempo como la tuvo la llegada del hombre a la Luna en el nuestro.⁶

Sin embargo, la cercanía histórica del descubrimiento no puede explicar por sí sola el hueco literario de América en las letras hispánicas; antes bien, lo hace aún más insólito. La conquista de Granada, también acaecida en 1492, tuvo sin duda mayores alcances literarios en el romancero y en el teatro. Parece que una victoria en la bien conocida Europa era más importante que el sometimiento de las grandes civilizaciones en las nebulosas Indias. Y es que la asimilación del Nuevo Mundo no fue inmediata, sino gradual. Con el tiempo, América vino a encarnar una parte más del relato histórico de Europa: una tierra imaginaria, literaria, inventada... El arribo de Colón al nuevo continente precisó sólo de algunos años para consolidarse como el “descubrimiento” que echó por tierra las cartas de marear y agregó un hemisferio más al globo terráqueo, pero más tiempo fue necesario para que las Indias tomaran la forma, como entidad geográfica y humana, de los tres continentes conocidos hasta entonces. En este proceso de invención, la realidad imaginada de América convive con la tradición medieval y la mitología antigua recién recuperada por los renacentistas, del mismo modo en que las crónicas de Indias coexisten con los relatos de Marco Polo. Antes de ser lo que hoy es, América debió sufrir una asimilación lenta y progresiva. Es, por lo tanto, un anacronismo

⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, p. 310.

⁶ Cf. Arturo Souto, *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, p. 20. Con respecto a la proximidad histórica de un suceso y su dramatización, apunta Kurt Spang: “... la exigencia del distanciamiento es más bien prudencial que evidente, porque se supone que la distancia suele permitir una contemplación más sosegada e imparcial de los acontecimientos, con unos criterios más objetivos no teñidos por la implicación personal” (“Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, p. 27).

juzgar la limitada conciencia histórica de los escritores, lectores y espectadores de los Siglos de Oro, que no pudieron ver la magnitud de un encuentro que a la sazón apenas se iniciaba.

Notemos además que el gusto del público peninsular seguía embelesado por su pasado medieval: la historia, en efecto, llegó a los escenarios, pero no con las batallas sucedidas en las remotas Indias Occidentales, sino con pasajes de la pérdida y reconquista de España. Para el español de a pie de aquel entonces, el nuevo continente no encarnaba una preocupación ni cotidiana ni histórica; dicho de otra forma, “si la comedia áurea es una cala que revela los más hondos estratos del espíritu español de la época, América no parece ocupar el primer plano de sus inquietudes”.⁷

Quienes han tratado de explicar la tenue presencia americana en la literatura, y en específico en el teatro, han señalado numerosas causas: el interés del discurso literario de la época por problematizar aspectos internos de la cultura propia;⁸ el desdén con que fueron ponderados los combatientes: por una parte, a los indios se les consideró enemigos ínfimos por la relativa facilidad con que fueron sometidas las civilizaciones americanas y, por la otra, se miraba con menosprecio a los conquistadores por carecer de nobleza y distinción social;⁹ las prioridades políticas del imperio que relegaban los problemas americanos a un plano muy secundario y consideraban más importante que España fuera baluarte del catolicismo frente al peligro musulmán;¹⁰ y, finalmente, a estas razones debemos agregar lo que bien podría llamarse un “sentimiento de culpa” por la crueldad de la conquista. Ante la creciente “Leyenda negra” que se cernía sobre este capítulo de la historia española, el tema se tornó sensible y fueron tomadas medidas de censura.¹¹ No sorprende, por lo tanto, que las comedias indianas se concentraran “en defender los hechos de los conquistadores y en la vindicación de España, y

⁷ A. Souto, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Cf. David Mauricio Solodkow, “La conquista de América en el teatro del Siglo de Oro”, párr. 23.

⁹ Cf. Glen F. Dille, “El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro”, pp. 500-501.

¹⁰ Cf. M. Zugasti, *op. cit.*, p. 430.

¹¹ En 1556, por orden de Felipe II, se prohibió explícitamente la impresión de libros que, sin licencia especial del Consejo Real, trataran de América. Además, según Juan Friede, a partir de la segunda mitad del siglo XVI se observa una tendencia predominante en el Consejo de Indias que buscaba “velar por la inquietud interior de las colonias y suprimir los libros que podrían suscitar críticas y discusiones en pro o en contra de los escabrosos problemas americanos” (“La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América”, pp. 48 y 59).

sólo secundariamente se ocuparan del increíble drama de la subyugación de tanto territorio y gente por un puñado de hombres”.¹²

Este último punto nos demuestra que la conquista del Nuevo Mundo es una polémica en la que no se ha dicho la última palabra. Aun los modernos estudiosos de la literatura, tratando de explicar el casi silencio teatral sobre América, han dejado ver que se trata de un asunto sensible, vigente y que merece algunas precisiones. Sobre las reiteradas críticas que dentro de la propia España y desde otras potencias europeas señalaban la innegable ambición y crueldad de los conquistadores, Zugasti hace notar que si bien es verdad que hubo litigantes que buscaban proteger la dignidad humana de los indios, hubo también los que criticaron a los conquistadores con fines, personales o políticos, menos desinteresados. Dado que los métodos de colonización fueron ejercidos como práctica común de guerra por otros países, no cree que los mencionados señalamientos repercutiesen y mermasen la creación literaria.¹³ De opinión contraria, Souto señala:

Se ha querido culpar a los tiempos de la violencia de la conquista, como si unos tiempos fueran más violentos que otros. Nada tiene el nuestro que reprochar a los pasados. Los crímenes de la conquista fueron juzgados como tales en el instante mismo de su ejecución. Están presentes en la conciencia de los cronistas, de los evangelizadores, de los poetas. No faltó conciencia ni vergüenza, como tampoco ahora ante crímenes parecidos.¹⁴

Las encendidas controversias iniciaron, en efecto, al día siguiente del encuentro entre ambos mundos. Y sean cuales fueren las causas del apocado interés de los dramaturgos por América, lo cierto es que ha llegado a nosotros un puñado de obras que dejan ver interpretaciones históricas diversas, convergentes en algunos puntos y con diferencias notables en otros. Las piezas que figuran en esta nómina de teatro indiano no permiten reconocer una sola versión del encuentro, sino un conjunto de propuestas sujetas a preocupaciones de orden político y religioso. Así pues, las visiones del problema americano son tan diversas como el número de obras que lo trataron: el Nuevo Mundo no es el mismo en la pluma de Tirso de Molina (que lo vio con sus propios ojos) que en las de Lope o Calderón. La discordancia en la

¹² G. F. Dille, *op. cit.*, p. 496.

¹³ Cf. M. Zugasti, *op. cit.*, p. 431.

¹⁴ A. Souto, *op. cit.*, p. 14.

representación de asuntos como la religiosidad de los nativos o el proceder de los conquistadores se debe a diversas causas: las fuentes, los mecenazgos, la experiencia vital del escritor, etcétera.

Pero más allá de las diferencias, subyace un aspecto común y definitorio en las aproximaciones de los dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII a la historia de las Indias: la presencia dominante de un discurso oficial, generado por los sistemas de poder (Iglesia y Estado), que marginó cualquier versión crítica sobre la conquista de América.¹⁵ Y es que la historia, en cuanto epistemología, mantiene una dependencia directa al lugar de su enunciación. En esta relación del espacio y sus discursos (que Walter Mignolo ha llamado “geopolítica del conocimiento”) Europa ha dictaminado al menos desde el siglo XVI la validez o invalidez de las narrativas globales.¹⁶ En el teatro áureo, este discurso preponderante puede advertirse en la recurrente valoración del sometimiento del cuarto continente como un logro de la cristiandad y en la insistencia de los dramaturgos por incluir pasajes alegóricos en piezas decididamente históricas con el fin de mostrar un tiempo, terrenal y divino, encaminado a consumir la redención de la humanidad.

Relegadas por el discurso hegemónico durante siglos, otras historias han dado cuenta de la colonización de América desde una perspectiva diferente: Guamán Poma, el Inca Garcilaso, Alvarado Tezozómoc, por mencionar algunas.¹⁷ En la literatura, las loas sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz ofrecen una versión paralela a la que los dramaturgos españoles habían propuesto hasta entonces. Hablamos de piezas extraordinarias porque son, al mismo tiempo, teatro breve, sacramental e histórico;¹⁸ pero además, las coordenadas en que se ubican son determinantes para la valoración de su propuesta histórica: el lugar de enunciación, una de las

¹⁵ Cf. Christine M. E. Bridges, “El discurso oficial del Nuevo Mundo”, p. 62.

¹⁶ Cf. Walter Mignolo, *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, p. 54.

¹⁷ *Ibidem*, p. 239.

¹⁸ M. Zugasti ya había notado que algunas piezas de teatro breve y sacramental, que escaparon del alcance de su artículo, también abordan la historia de América (*vid. nota 12, op. cit.*, p. 434). En ese sentido, el presente trabajo busca inscribir las loas sacramentales de sor Juana en el todavía incompleto catálogo del teatro indiano.

más importantes colonias de España; la autora, una monja criolla de la segunda mitad del siglo XVII.

Entre 1680 y 1688, sor Juana escribió sus tres autos sacramentales con sus respectivas loas y, cuatro años después de la partida de la condesa de Paredes a Madrid, aparecieron publicados en el *Segundo volumen de sus obras* (1692). No hay noticia de su representación en los festejos del Corpus ni en la Península ni en la Nueva España.¹⁹ Ya que es opinión generalmente aceptada que el mejor logrado de los autos de la poeta es *El divino Narciso*, no sorprende que la loa que lo introduce sea la que ha merecido mayor atención. Aquí sólo me interesa mencionar algunos de los estudios cuyas ideas me servirán como punto de partida para el desarrollo de esta tesis. Margo Glantz ha hecho notar el conocimiento que poseía sor Juana de los procedimientos jurídicos en torno a la conquista y, retomando los datos biográficos de la religiosa, destaca la defensa del libre albedrío como tema esencial de la loa.²⁰ Jorge Checa, por su parte, ha propuesto una lectura de la loa a partir del método de San Agustín para interpretar los textos bíblicos, según el cual, un término puede variar sus significados dependiendo del contexto y del lugar de su enunciación; así leída, la loa sacramental recupera el lenguaje heterodoxo de las religiones prehispánicas.²¹ Enrique Flores ha notado que esta “loa del Dios de las semillas” es fruto del aliento multicultural de la sociedad novohispana y analiza sus vínculos con aspectos étnicos, musicales, dancísticos y poéticos de otras composiciones, como los *tocotines*.²² Finalmente, es importante referir aquí el estudio de Verónica Grossi en el que reconoce una nueva retórica del teatro americano, fruto de la multiplicidad de las prácticas culturales del nuevo continente y de las pretensiones políticas de los criollos que, con el paso de las generaciones, lograron consolidar un discurso propio, heterogéneo y en diálogo crítico con la retórica teatral institucional.²³

¹⁹ Cf. Alfonso Méndez Plancarte, “Estudio Liminar”, p. LXXI.

²⁰ Margo Glantz, “Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*”.

²¹ Jorge Checa, “*El divino Narciso* y la redención del lenguaje”.

²² Enrique Flores, “Sor Juana y los indios”.

²³ Verónica Grossi, “Subversión del discurso imperial de conquista y colonización en la ‘Loa para el auto sacramental *El divino Narciso*’”.

Sobre las loas para los autos sacramentales de *San Hermenegildo* y *El cetro de José* la bibliografía es mínima.²⁴ Y aunque no se ha dejado de señalar que las tres loas sacramentales de sor Juana representan la historia del descubrimiento, conquista y evangelización de América, son pocos los intentos de abordarlas en conjunto. Georgina Sabat de Rivers, por ejemplo, afirma que la preocupación americanista de las loas sorjuanianas se debe a la incipiente construcción de la identidad de los criollos que, para el siglo XVII, reconocen en América su primera patria; concluye que el entramado histórico de estas pequeñas obras de teatro tiene el propósito de enunciar una apología del pasado mesoamericano y subrayar la calidad de “sujeto literario” de la jerónima.²⁵ Por su parte, Dolores Bravo advierte la creatividad artística plasmada en la disposición de los personajes de las tres piezas y asevera que sor Juana manifiesta una serie de propuestas sobre la historia del Nuevo Mundo que dejan ver la intolerancia, bien conocida por la poeta, ejercida en el proceso de colonización.²⁶

La lectura que propongo parte de estas ideas y busca incluir las tres loas en la nómina del teatro indiano, es decir, comprenderlas no sólo como teatro sacramental, sino también como drama histórico. Mi intención no es otra que la de hacer visible la versión de sor Juana sobre el encuentro entre Europa y América y compararla con el discurso que, del otro lado del Atlántico, los dramaturgos españoles habían forjado en sus obras. Con este fin, observemos los mecanismos del teatro de los Siglos de Oro para llevar la historia, en específico la del Nuevo Mundo, a los tabladros.

²⁴ Octavio Paz ha dicho de la loa para *El cetro de José* que es gemela en asunto e intención de la pieza que antecede *El divino Narciso* y hace notar la probable influencia de los jesuitas en el pensamiento de sor Juana con respecto al sincretismo (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pp. 457-462); Adriana Cortés Koloffon, por otra parte, ha profundizado en la oposición de las parejas alegóricas de la loa con el fin de subrayar el impacto del encuentro entre dos visiones del mundo (“Aproximaciones a la alegoría en la loa de *El cetro de José*, de sor Juana Inés de la Cruz”). La loa para el auto *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* ha merecido la atención de Georgina Sabat de Rivers, quien empata los dos planos cronológicos de la loa, el tiempo mitológico y el de los estudiantes, para concluir, como sor Juana, que “no hay que creer que haya ninguna verdad total y permanente ya que alguien dispuesto a echarse al mar, a enfrentarse a ella, puede destruirla con nuevos conocimientos y abrir nuevas perspectivas” (“Loa del auto a *San Hermenegildo*: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua”, p. 327).

²⁵ G. Sabat de Rivers, “Apología de América y del mundo azteca en tres loas de sor Juana”.

²⁶ Dolores Bravo, “Las loas de los autos de sor Juana: los signos de la tolerancia”.

II. EL DRAMA HISTÓRICO, ENTRE LA LITERATURA Y LA HISTORIA

La preocupación del hombre por su pasado se manifestó durante muchos siglos en expresiones con propósitos claramente literarios. Antes de la concepción dualista que divorcia a la historia de la literatura, los hombres conocieron y perpetuaron su paso por el tiempo a través de composiciones que, observadas desde el presente, aparecen como obras ficcionales antes que verdaderas. Y es que mucho caló en teóricos y escritores la sentencia aristotélica que afirma que, mientras el historiador dice lo que ha acontecido, el poeta lo que podría acontecer.²⁷ La antiquísima disputa entre historia y literatura mereció otros matices a lo largo del tiempo. Quintiliano, por ejemplo, opinaba que ambas disciplinas se distinguen únicamente por sus fines: mientras una busca contar, la otra quiere probar.²⁸ La dicotomía clásica permeó hasta el Renacimiento: López Pinciano se inclinaba por la creación sobre la recopilación: “Mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito”.²⁹ Cascales, por su parte, consideraba que la diferencia entre uno y otro oficio respondía a cuestiones meramente formales de la escritura: “Tienen los historiadores amplia licencia y los poetas están asidos a muy estrechas leyes, que en quebrantándolas dan al través con su obra”.³⁰ Para finales de los Siglos de Oro, la disputa era bien conocida, y fue aprovechada, por ejemplo, por Bances Candamo para la elaboración de una de sus loas:

POESÍA: ¿Quién más que la Poesía
persuade numerosa?
HISTORIA: La Historia, que sin ficciones
cuenta las hazañas todas
como son.
POESÍA: Y la Poesía
enseña más, pues la forma
como deben ser, que aun es
perfección más rigurosa.³¹

²⁷ “... resulta no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubieren sucedido” (Aristóteles, *Poética*, cap. IX, pp. 13-14).

²⁸ Cf. Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, p. 22.

²⁹ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, epístola IV, p. 148.

³⁰ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, p. 34.

³¹ Francisco Bances Candamo, *Loa de Duelos de Ingenio y Fortuna*, apud Ignacio Arellano, “Poesía, historia, mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo”, p. 172.

En realidad, como ha notado Patrice Pavis, esta falsa oposición es una interpretación de Aristóteles que puede impedir una lectura adecuada y acorde a las necesidades hermenéuticas de un texto:

Somos todos, sin lugar a dudas, prisioneros del esquema aristotélico que opone de manera rotunda la ficción a la historia, la poesía en lo que tiene de filosófico, de general y de ficcional a la historia, “que dice lo que ha acontecido”, a saber, acontecimientos particulares y reales. Sería más justo no separar de entrada y a cualquier precio lo ficticio de lo histórico; tendríamos más bien que tener en cuenta la continuidad de estas dos maneras de discurso; examinar la manera cómo cuentan el mundo.³²

Específicamente en el teatro áureo, los autores no intentaban representar una versión objetiva de la historia sino crear obras que respondiesen al gusto de la época, que fuesen capaces de mostrar ejemplaridad y de suscitar pasiones en los espectadores. Lejos de apearse estrictamente a las fuentes, los dramaturgos utilizaron la historia para vertebrar piezas exitosas sobre el tablado. Hablamos, entonces, de una variante bien definida del teatro: el drama histórico. No es éste, sin embargo, un género independiente sino una derivación del teatro en sus diversas formas.³³ Drama histórico puede ser una comedia (como *Fuenteovejuna* de Lope), una tragedia (como *El cerco de Numancia* de Cervantes), un auto sacramental (como *El santo rey don Fernando* de Calderón³⁴) o una obra de teatro breve (como las loas sacramentales de sor Juana). Pese a la variedad genérica de los dramas históricos, notemos que todos ellos “utilizan núcleos argumentales, estructurales o ideológicos que provienen de otros subgéneros dramáticos”.³⁵

Durante los Siglos de Oro, como ahora, la escenificación de pasajes históricos significó una verdadera re-presentación, en el sentido etimológico de la palabra, de sucesos que aparecían como auténticamente contemporáneos ante los ojos de los espectadores.³⁶ Y ya sea

³² Patrice Pavis, “Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico”, p. 8.

³³ Cf. K. Spang, *op. cit.*, p. 29.

³⁴ Aunque los autos sacramentales suelen carecer de concreción espacio-temporal, hay numerosas excepciones. Los autos hagiográficos, por ejemplo, llevaban a escena pasajes bien conocidos de la historia; *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*, de sor Juana, es un ejemplo claro.

³⁵ Florencia Calvo, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, p. 287.

³⁶ Lope mismo había advertido la ventaja del teatro sobre otros géneros literarios en la presentación de la historia: “La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces,

por la natural vocación del arte escénico hacia el realismo, por la acelerada vida de los corrales o por la genialidad con la que los dramaturgos actualizaban situaciones de antaño, el teatro “se convirtió en un instrumento óptimo para la transmisión de la historia con una recepción más eficaz que la de las crónicas”.³⁷

Pero las relaciones históricas y las obras de teatro compartieron mucho más que los destinatarios. Llevar la historia al escenario supone la transformación de una narración cronística en un texto bicéfalo, literario y espectacular, capaz de ser leído y representado. En esta conversión, el dramaturgo manipula sus fuentes y las dota de una sintaxis escénica articulada por dos componentes indisociables en un texto de teatro: diálogos y didascalias. En el diálogo, explica Ubersfeld en su *Semiótica*, “habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de personaje; [...] en las didascalias, es el propio autor”.³⁸ Por didascalias debemos entender tanto las acotaciones (didascalias explícitas) como las marcas insertas en el diálogo de los personajes (didascalias implícitas). Ambas son recursos del escritor en un intento por determinar la representación de su obra. En el teatro áureo, las didascalias implícitas suelen predominar sobre las explícitas, que son más bien escasas.³⁹

II.1 HISTORIA REAL E HISTORIA DRAMÁTICA

Conviene distinguir entre la historia de los anales y la de los tablados. Siguiendo a Kurt Spang, existe una “historia real”, que es el fundamento historiográfico de un suceso, y la “historia dramática”, que es la ordenación cronológica de los acontecimientos en una obra de teatro.⁴⁰

consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes [...] Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio” (*La campana de Aragón*, pp. 619-620).

³⁷ F. Calvo, *op. cit.*, p. 104.

³⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, p. 18.

³⁹ Cf. Aurelio González, “La creación del espacio, mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, p. 64.

⁴⁰ K. Spang, *op. cit.*, p. 34. Hago mía la advertencia de Spang en una obra anterior: “Si en este trabajo aparece la voz ‘historia’ sin ninguna adjetivación, designa la historia ficticia de una obra dramática [...] y si por una razón u otra se debe aludir a la historia real se procurará hacerla de manera inconfundible” (*Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, p. 103).

Pese a que la primera se propone como verídica y la segunda sólo como verosímil, ambas implican una lectura subjetiva de la realidad. Para escribir un drama histórico, el poeta debe seleccionar información de la historia real y, a partir de ella, conformar su historia dramática. Ya que la selección supone una interpretación de la información, más que una reproducción de la realidad (por demás imposible desde el arte escénico), una obra de teatro revela la visión del mundo del dramaturgo.

No vale la pena, por lo tanto, una aproximación desde la perspectiva de la objetividad histórica. Una obra no es valiosa por su mayor o menor apego a las fuentes decididamente históricas de las cuales partió, sino por su capacidad de transmitir un mensaje universal a partir de sucesos concretos. Y es que la relación entre una obra de teatro y la “realidad” que intenta representar implica cuestiones mucho más complejas que las que pueden observarse desde un mero inventario de las licencias que se ha tomado un poeta para representar el pasado. Mucho más fecundo resultará un estudio que observe los mecanismos con los cuales se ha llevado un discurso histórico a escena.

Ahora bien, notemos que el autor de un drama histórico trabaja con hechos, personajes, espacios y tiempos pre-construidos, es decir, existentes ya en relaciones históricas y en el imaginario de los espectadores. Datos precisos e inalterables delimitan los márgenes de su inventiva, aunque no la disminuyen. Las comedias que representan la conquista de Chile, por ejemplo, fueron escritas por influencia directa de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y de *Arauco Domado* de Pedro de Oña, y suelen tener al mismo personaje protagonista: García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. Sin embargo, las diferencias entre ellas son notables: unas se centran en la exaltación del conquistador; otras aprovechan el tono épico para ensalzar la conquista como empresa colectiva; y otras privilegian las relaciones personales y construyen situaciones de enredo.⁴¹ Pese a que los dramaturgos partieron de las mismas fuentes (en este

⁴¹ Moisés R. Castillo, *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, pp. 73-75.

caso obras literarias existentes y no relaciones estrictamente históricas) los resultados son distintos porque la información fue seleccionada por el tamiz inventivo del dramaturgo.⁴²

Durante la representación de un drama histórico, hay una cierta complicidad por parte del público que conoce los sucesos representados y su desenlace. El dramaturgo puede jugar con los conocimientos previos de sus espectadores y disponer de su historia dramática de manera que no resulte previsible la forma en que llega a la consabida resolución del conflicto.⁴³

Spang ha observado que, para la teatralización de la historia, los dramaturgos suelen disponer de la información con base en los cuatro modelos clásicos de formación de recursos retóricos: la añadidura, la omisión, el cambio de orden y la sustitución.⁴⁴ Veamos un ejemplo. Para la escritura de su comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope de Vega se basó en la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara.⁴⁵ A la información que consigna el cronista en los capítulos XIV-XVII, el Fénix de los ingenios añade un enredo amoroso entre los indios Dulcanquellín, Tapirazú y Tacuana; cambia de orden el primer encuentro entre Colón y los Reyes a un tiempo posterior a la toma de Granada; omite el periodo en que Colón vive a expensas del contador real Alonso de Quintanilla; y, quizá para evitar la confusión, sustituye a dos de los tres hermanos Pinzón por los personajes Terrazas y Arana.⁴⁶ La disposición de la información responde a la necesidad de convertir una narración en una escenificación con una estructura y unos fines diferentes a los de las crónicas.

⁴² “El poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere” (A. López Pinciano, *op. cit.*, p. 220).

⁴³ En la *Respuesta a sor Filotea*, sor Juana habla de la disposición no cronológica de la información en las fuentes históricas: “¿Cómo sin grande conocimiento de reglas y partes de que consta la Historia se entenderán los libros historiales? Aquellas recapitulaciones en que muchas veces se pospone en la narración lo que en el hecho sucedió primero” (*Obras completas*, t. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, p. 448).

⁴⁴ K. Spang, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, p. 35.

⁴⁵ Vid. Alessandro Martinengo, “Los cronistas de Indias y la construcción teatral de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega”.

⁴⁶ Vid. Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, y Francisco López de Gómara, *op. cit.*, caps. XIV-XVII, pp. 28-34.

II.2 LOS PERSONAJES

Quizá el gran éxito del teatro como recurso para la divulgación de la historia se pueda explicar gracias al realismo inherente a su poder visual. En el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, los personajes son encarnados por personas que se transforman momentáneamente en figuras de las más diversas tradiciones, geografías y épocas. “Los actores representan, imitan y reemplazan a los personajes históricos. Su presencia refuerza icónicamente la ilusión del acontecimiento histórico, único, irrepetible, restituido a escala 1:1”.⁴⁷

Cuando una pieza teatral de los Siglos de Oro llevaba a escena a un personaje histórico, la caracterización que debía hacer de él ya estaba iniciada en los espectadores. En un imaginario como el áureo, cuyos límites entre la ficción y la realidad no se hallaban férreamente establecidos, convivían personajes mitológicos, legendarios, bíblicos, hagiográficos e históricos. Había entonces un juego de tensiones entre el conocimiento previo que se tuviera del personaje representado y la capacidad creativa del dramaturgo para reescribirlo y dotarlo de características que lo hicieran diferente, atrayente, propio.

Cuando Colón, Cortés o los Pizarro aparecían sobre el tablado, los espectadores ya tenían una idea preconcebida de ellos, por lo que el dramaturgo debía partir de esos conocimientos previos para encaminar la caracterización de sus personajes.⁴⁸ Pero ¿cómo reconocemos inicialmente a una figura histórica en una obra teatral? La información viene siempre de dos emisores: el autor y los mismos personajes. Todo lo que se diga de una figura, tanto en las acotaciones como en los diálogos y todo lo que ésta haga contribuye a la configuración de sus rasgos específicos.⁴⁹ De modo que el personaje se estructura con base en una realidad física (la representación) y una construcción imaginaria (los antecedentes que el espectador tiene de él).⁵⁰

⁴⁷ P. Pavis, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ A. Ubersfeld los llama personajes “ya codificados”, es decir, que están marcados textualmente por su leyenda o historia (*op. cit.*, pp. 106-107).

⁴⁹ Cf. K. Spang, *Teoría del drama*, p. 166.

⁵⁰ Cf. María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, p. 356.

Un lector puede advertir que la pieza que tiene ante sí es un drama histórico cuando en la tabla de personajes y en las acotaciones respectivas se anuncia la aparición de una figura conocida. El espectador, sin embargo, debe llegar a ese reconocimiento por otros medios. El más obvio de los mecanismos es cuando hay una alusión directa:

OBREGÓN: Alentado caballero,
¡qué buen aire, qué bizarro!
CAÑIZARES: Éste es Fernando Pizarro.⁵¹

El nombre invita, inmediatamente, a la comparación con el Pizarro histórico. No basta, sin embargo, el reconocimiento. El autor debe caracterizarlo y asignarle rasgos peculiares que lo doten de profundidad humana. Para ello, no puede sino valerse de la heterocaracterización, es decir, lo que opinan los demás de él:

OBREGÓN: ¿Quién?
CAÑIZARES: El Marte perulero.
El que ha dado a Carlos Quinto
un nuevo orbe, que dilata,
y de mil leguas de plata
le trae al César su quinto.
El más airoso soldado
que Italia y que Flandes vio.⁵²

Y de la autocaracterización, esto es, lo que un personaje dice de sí mismo:

FERNANDO PIZARRO: [...] los de Extremadura
somos en todo extremados,
y en semejantes desvelos
hay quien afirma, y no mal,
que amor nació en Portugal
y en nuestra patria los celos⁵³

También se puede caracterizar a un personaje por los códigos extraverbales, como el vestuario: "... *salgan al teatro soldados españoles con sus arcabuces y tras de ellos Alvarado, Tapia, Añasco y Cortés con bastón de general*".⁵⁴ Antes de cualquier diálogo o acción, un espectador de los Siglos de Oro podía conjeturar que, por el bastón de general, el personaje Cortés era el principal de cuantos aparecían en escena. En las piezas que conforman la nómina

⁵¹ Tirso de Molina, *La lealtad contra la envidia*, I, p. 253.

⁵² *Idem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 262.

⁵⁴ Fernando de Zúrate, *La conquista de México*, I, p. 228. En ésta y en las siguientes citas de la comedia de Zúrate, la adaptación ortográfica es mía.

del teatro indiano hay un afán recurrente por representar a los indios según un código extraverbal que partía de arquetipos conformados en las crónicas de Indias.

Ya hemos dicho que para la teatralización de la historia un texto cronístico adquiere una sintaxis escénica. Parte de esa transformación supone la eliminación de la voz intermediaria que dirige, organiza y explica la acción que se lleva a cabo. En una crónica como *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, “escuchamos” constantemente la voz narrativa interfiriendo, aclarando y opinando sobre los hechos contados, pero cuando esta misma historia es transformada en una obra de teatro, como lo hizo Pedro Calderón de la Barca en *La aurora en Copacabana*, el narrador desaparece como tal y su voz se transfiere a los personajes, quienes son los encargados de proporcionar, por medio de sus parlamentos, la información necesaria para que la acción dramática pueda ser entendida por el espectador.

Entonces, parece más o menos claro que la voz narrativa de las crónicas es la del propio autor. ¿Qué pasa con la voz del poeta en una obra teatral?, ¿dónde está su opinión acerca de los hechos históricos que se representan?:

La creación literaria, también la del drama histórico, es forzosamente en cierta medida autopresentación del autor, la plasmación del encuentro de un sujeto con un objeto que se realiza en este caso a través de “personificaciones”, en el sentido de la creación de figuras dramáticas que son portavoces de la cosmovisión del autor.⁵⁵

Unos más que otros, sutilmente o de forma explícita, los personajes suelen ser portavoces del dramaturgo.⁵⁶

II.3 EL ESPACIO

El teatro de los Siglos de Oro fue libérrimo en cuanto a la utilización del espacio y el tiempo y, por lo tanto, ideal para la representación de complejas tramas históricas. La abolición de las unidades dramáticas preceptuadas por los renacentistas permitió que una obra pudiera situarse espacialmente en Europa y en América dentro de una misma jornada.

⁵⁵ K. Spang, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, p. 26.

⁵⁶ “El autor *no se dice* en el teatro sino que escribe para que *otro* hable en su lugar” (A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 18).

Distingamos de inicio entre los espacios dramáticos, es decir, los lugares que crea el drama para situar a los personajes (Castilla, Nueva España, Amazonas, Perú...) y el espacio escénico, esto es, el lugar físico donde se representan los espacios de la ficción (el tablado de los corrales, los carros del *Corpus Christi*...).⁵⁷ Durante la representación de una obra, el espacio escénico se convierte en espacio dramático. Pero, ¿cómo se logra esta transposición espacial? Un lector puede identificar el espacio de la ficción por las acotaciones:

(La acción pasa en Túmbez, en el Cuzco, en Copacabana y otros puntos)
JORNADA PRIMERA
(Playa de Túmbez, con vista de mar)⁵⁸

Ya que el espectador no tiene a su alcance estas didascalias explícitas y tomando en cuenta que el teatro áureo solía carecer de escenografía, el reconocimiento del espacio dramático se lograba por otros medios, en la mayoría de los casos, con simples referencias puestas en los diálogos:

PIZARRO: Pues ya vemos tierra
 para arribar a su orilla,
 amaina.
ESPAÑOLES: Amaina la vela.⁵⁹

Otro de los recursos a los que podía recurrir el dramaturgo para apuntalar la creación del espacio de la ficción dramática era el vestuario. Su carga icónica permitía al espectador situarse en un espacio distinto al suyo.⁶⁰

Salen cantando FILADELFA y GLITELDA, *de indias*; RENGO, *de indio con plumas, de la misma suerte, manta y flechas*; TUCAPEL, *de verde y oro, plumas, y de la misma suerte*; POLIPOLO, *de carmesí y con plumas, de la misma suerte*.⁶¹

Aurelio González nota que las referencias espaciales en el teatro, como en cualquier tipo de texto literario, están provistas de un significado que rebasa el ámbito del espectáculo y entra en el campo de lo simbólico y de lo social.⁶² Cuando un espectador de la España de los

⁵⁷ M. C. Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 395-396.

⁵⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, I, p. 310.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 312.

⁶⁰ Cf. A. González, *op. cit.*, p. 69.

⁶¹ Andrés de Claramonte, auto sacramental *La Araucana*, p. 153.

⁶² Cf. A. González, *op. cit.*, p. 66.

Siglos de Oro podía reconocer que el espacio dramático de la obra que presenciaba era el Nuevo Mundo, inevitablemente traía a su mente el poco o mucho conocimiento que tuviera de él: un territorio exuberante, salvaje, desconocido y lejano. Además, el teatro sirvió para configurar espacios en el imaginario de los espectadores; como ha notado José Amezcua, en las plumas de los dramaturgos españoles “España es un espacio homogéneo y organizado que contrasta con el ámbito representado de las Indias; América, por el contrario es un territorio sin límites, impreciso en su localización del lugar, borroso en su configuración y caprichoso por la elección de sus elementos”.⁶³

II.4 EL TIEMPO

La representación del tiempo es quizá el mecanismo más complejo del teatro y, en el caso del drama histórico, sin duda el más determinante. Si, como hemos dicho, una obra que escenifica un suceso distante se vale del realismo inherente al teatro para resucitar personajes de antaño y presentar espacios remotos, notemos que la mayor ilusión consiste en la manipulación del tiempo: un pasado aparece ante los ojos del espectador como genuinamente presente.

Distingamos, de inicio, entre el tiempo representado, que es la época histórica reflejada en la obra, y el tiempo de la representación, que es el periodo que dura la puesta en escena.⁶⁴ La unidad dramática que acotaba el tiempo representado fue ignorada por los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, y en el *Arte Nuevo* de Lope esta dispensa se validó bajo la autoridad irrefutable del gusto popular:

... la cólera
de un español sentado no se templá
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis⁶⁵

Ante tal libertad, los dramaturgos podían plantear (y lo hicieron) hechos históricos de larga duración en una obra cuyo tiempo de representación fue de apenas unas cuantas horas.

⁶³ José Amezcua, “Hacia una poética de lo americano en el teatro del XVII (España y Nueva España)”, p. 406.

⁶⁴ K. Spang, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, p. 42.

⁶⁵ F. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 143.

Así, la dilatada empresa del descubrimiento, conquista y evangelización de América fue resumida en piezas que, pese a su brevedad, lograban un espejismo temporal sin duda más impresionante que el de cualquier otro género literario.

En el drama histórico los textos literario y espectacular abundan en signos cuya función es la identificación del tiempo representado. Éste puede reconocerse por aspectos que ya hemos señalado: situaciones, personajes, espacios dramáticos y códigos extraverbales. Todo el aparato textual busca la superposición de tiempos y la creación de una aparente contemporaneidad entre los personajes y los espectadores.

Ahora bien, cualquier análisis de una pieza de teatro histórico precisa la observación de la concreción temporal, esto es, el “anclaje de la historia dramática en la historia real”.⁶⁶ Si una obra intenta que se reconozca en ella un momento específico de la historia, utilizará “datos concretizantes” para hacer identificable el tiempo representado. Por el contrario, si busca escapar de anclajes cronológicos, es decir, ser una obra temporalmente indeterminada, carecerá de los datos que permitan esa concreción. El drama histórico posee un máximo de concreción en cuanto busca presentar un tiempo bien determinado y, en el otro extremo, el teatro sacramental carece de precisión temporal, pues suele esquivar cualquier dato que lo haga ubicable en la historia.

Las loas para los autos de sor Juana son obras en las que se advierte una transgresión al género sacramental. Ya que representa la historia de la salvación, este tipo de teatro es acrónico “porque la lucha entre el bien y el mal no tiene fechas y la capacidad redentora de la Eucaristía es eterna”.⁶⁷ Pero en las loas sacramentales de la religiosa novohispana la concreción espacial y temporal es evidente: España en 1493, Tenochtitlán en 1521 y Nueva España en los años de la evangelización.

Este oxímoron cronológico que conjuga un tiempo singular y un tiempo etéreo nos remite, nuevamente, a la discusión aristotélica sobre la especificidad de la historia y la

⁶⁶ K. Spang, *Teoría del drama*, p. 232.

⁶⁷ K. Spang, “El auto sacramental como género literario”, p. 492.

universalidad de la literatura.⁶⁸ Dado que cualquier conflicto dramático confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación, no hay otra forma de expresarlo escénicamente sino en situaciones específicas. En las siguientes páginas observaremos que, a partir de sucesos particulares (históricos), sor Juana declara verdades generales (filosóficas y literarias). Su representación teatral de la conquista de América es la propuesta de una verdad particular: la de cómo un continente fue sometido militar y espiritualmente; pero además hay una sugerencia universal que escapa a las reflexiones de un trabajo estrictamente historiográfico: da cuenta del descubrimiento del *otro*, del conflicto inherente a la alteridad y del cuestionamiento profundo al *yo* del hombre europeo ante tal encuentro.

⁶⁸ “La poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular” (Aristóteles, *Poética*, cap. IX, p. 14).

L O A

PARA EL AVTO INTITVLADO
EL MARTIR DEL SACRAMENTO
S. HERMENEGILDO.

Interlocutores.

*Tres Estudiantes.
Colon, y Soldados.*

*Hercules, y Soldados.
Dos Coros de Musica.*



Dentroruido de Estudiantes, y dicen:

1. **Q**Ve niego la mayor digo.

2. **Y** yo digo, q̄ la pruebo.

1. Y que el supuesto no admito.

2. Yo la consecuencia niego.

Salen dos Estudiantes.

1. Pues prosiguiendo en negarla,
De esta manera argumento.

2. Dexame probarla à mi,
Y luego irás respondiendo.

1. Supuesto q̄. 2. Ya te he dicho,
Que no te admito el supuesto,
Y assi su ilacion no sale.

1. Como no? quando del Texto
Consta, sin la autoridad
De Augustino, à quiē me llevo

2. Si por esso es, mi opinion

No es parto de mi talento,
Sino del grande Thomas.

Sale otro Estudiante.

3. Que esperéis vn poco es ruego,

Y que no tan encendidos
En vuestra opinion, y tercios,

Ayais librado en las voces
La fuerza del argumento.

Esta no es question de voces,
Sino lid de los conceptos,

Y siendo Juez la razon,
Que será vencedor, pienso,

El que mas sutil arguya,
No el que gritare mas recio.

En ninguna parte tanto
Como en las Escuelas creo,

P

Que

1. EL DESCUBRIMIENTO: LOA PARA *EL MÁRTIR DEL SACRAMENTO, SAN HERMENEGILDO*

El avistamiento de una pequeña luz, “como una candelilla de cera que se alzaba y levantaba”,¹ la madrugada del 12 de octubre de 1492, supuso la reescritura de los esquemas con los que el hombre occidental había imaginado su realidad hasta ese momento. El estupor inicial con que fue recibida la noticia es tan innegable como el aura legendaria que se conformó alrededor de aquel primer encuentro. Y no era para menos: de pronto las dimensiones del mundo se prolongaban y, más allá del Mar Océano, aparecían superficies no sumergidas del orbe, “todas llenas como una colmena de gentes”.² La asimilación de la idea de un cuarto continente, sin embargo, fue gradual y no inmediata no sólo porque las incertidumbres cartográficas que impidieron a Colón conocer los alcances de su descubrimiento se fueron despejando con los hallazgos de posteriores expediciones, sino también porque la magnitud del encuentro confrontaba verdades que se habían dado por indudables y que merecieron abundantes y dilatadas reflexiones.

Incluso ahora, luego de cinco centenarios, todo lo relativo al hecho y a sus protagonistas aparece ante nosotros detrás de un velo de incertidumbres, especialmente lo tocante a Cristóbal Colón: su origen, su nacimiento, sus motivaciones, su proceder ante los nativos, sus últimos días. La suya es una figura incierta en la historia universal. Fue primero almirante, virrey y gobernador en letra muerta de las Indias. En el siglo XVI Bartolomé de Las Casas, por cuya obra conocemos sus *Diarios*, lo reconoció predestinado por su nombre para ser portador de Cristo al Nuevo Mundo. Y antes de ser imagen de la nostalgia por las colonias perdidas, logró elevarse a la categoría de héroe de un imperio español que se ufanaba, incluso durante su decadencia, de que en sus territorios nunca se ponía el sol.

¿Cómo llegó este nebuloso personaje a la pluma de sor Juana Inés de la Cruz? Las crónicas de Indias, tan imaginarias como reales, fueron responsables en buena medida de

¹ Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, p. 89.

² Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 12.

convertirlo en una figura a caballo entre la historia y la ficción. Pero incluso antes, con la descripción de sirenas, cinocéfalos y cíclopes en sus bitácoras, Colón mismo agregó un acento de irrealidad a su persona y a sus viajes. Aunque más bien ignorado por los dramaturgos y poetas de los siglos XVI y XVII, no carecemos de ejemplos de la presencia del Almirante en la literatura.

Hacia 1603, aplacadas ya las más álgidas controversias americanas, el personaje de las crónicas subió a los tablados en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, única comedia barroca basada en la vida y la travesía del navegante genovés. En ella, el descubridor se autocaracteriza como un marinero pobre pero aventurado y, sobre todo, impelido por fuerzas divinas a emprender su viaje. Luego de que su proyecto es rechazado por los reyes de Portugal e Inglaterra, Colón presencia, en una escena onírica, una disputa entre Religión Cristiana e Idolatría ante la Providencia.

IDOLATRÍA: Tras años innumerables,
que en las Indias de Occidente
vivo engañando a la gente
con mis errores notables,
tú, Cristiana Religión,
por medio de un hombre pobre,
¿quieres que tu fe la cobre
estando en la posesión?
El demonio en ellas vive;
la posesión le entregué.

[...]

RELIGIÓN: De la Fe las Indias son;
Dios quiere gozar su fruto:
vuélvele, ¡infame!, el tributo.³

La empresa de Colón se muestra antes que todo como un designio providencial y él como el elegido para llevar el cristianismo a las Indias y erradicar sus prácticas idolátricas.⁴ Es interesante que, si bien se trata de un drama histórico que representa un espacio específico y un tiempo altamente concretizado (Madrid a principios de 1492), el dramaturgo tenga que insertar

³ Félix Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, I, pp. 69-70.

⁴ Lejos de imaginar las Indias bajo posesión demoniaca, Colón creía que los nativos eran ideales para recibir la fe cristiana: “esta gente no tiene secta ninguna ni son idólatras, salvo muy mansos y sin saber qué es matar a otros ni prender y sin armas [...] Así que deben Vuestras Altezas determinarse a los hacer cristianos, que creo que si comienzan, en poco tiempo acabarán de los haber convertido a nuestra santa fe multitudumbre de pueblos” (C. Colón, *op. cit.*, p. 120).

una ensoñación alegórica, muy propia del teatro sacramental –sin tiempo ni espacio–, para explicar la lógica de la redención y acreditar la conquista de América. Con este fin, Lope reconoce, en voz de Idolatría, uno de los señalamientos con que fueron increpados los conquistadores: su desmedida ambición.

IDOLATRÍA: No permitas, Providencia,
hacerme esta sin justicia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.
So color de religión,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro.

PROVIDENCIA: Dios juzga de la intención:
si Él, por el oro que encierra,
gana las almas que ves,
en el cielo hay interés,
no es mucho le haya en la tierra.⁵

Justificada la ambición en una ponderación costo-beneficio, Providencia sentencia a favor de la Religión Cristiana y da su venia para que el descubrimiento, bajo el auspicio de los Reyes Católicos, se lleve a cabo.

En *El Nuevo Mundo*, el deber de cristianizar, y no el oro, es el motor de la colonización. Sin embargo, pese a que la obra subraya las pretensiones catequéticas de Cristóbal Colón, su hermano Bartolomé y el fraile Buyl, la conversión de los nativos americanos se resuelve, en una suerte de *deus ex machina*, con un milagro al final del acto tercero: la cruz que preside una misa se eleva del suelo. En esta reducción del complejo proceso de evangelización, los indios quedan mudos, incapaces de defender su antigua religión; no hay controversia y la fe se acepta sin vacilaciones ni remilgos. Quizá por influencia del teatro sacramental y las comedias de santos, la obra plantea un suceso bien documentado y lo asume como parte de la historia de la salvación humana. Por eso no extraña que el Colón de Lope sea un personaje casi hagiográfico que, contrario a la ambición de sus marineros, declara sus verdaderas motivaciones: “La salvación de esta gente / es mi principal tesoro”.⁶

⁵ Lope de Vega, *op. cit.*, I, p. 70.

⁶ *Ibidem*, II, p. 90.

Aunque ni el descubrimiento ni Colón volvieron a ser motivos para otra comedia durante los Siglos de Oro, no significa que hayan desaparecido de las letras de aquel tiempo. De este lado del Atlántico, y ya en tiempos de sor Juana, un suceso protocolario y desafortunado puso al Almirante en el quehacer de las más notables plumas novohispanas.

El 8 de diciembre de 1673, Pedro Nuño Colón de Portugal y Castro, duque de Veraguas y descendiente del descubridor, entró a la Ciudad de México como vigesimosexto virrey de la Nueva España. Como lo ordenaba el protocolo, fue recibido con un arco triunfal construido sobre la puerta occidental de la fachada de Catedral. Una de las particularidades de estos monumentos efímeros que conjugaban imagen y poesía consistía en la comparación del gobernante entrante con una deidad del panteón clásico, a partir de paralelismos tan ingeniosos como exagerados; el que se levantó en honor del duque de Veraguas no fue la excepción y comparaba al virrey con el dios Perseo. Sin embargo, este arco tiene una peculiaridad: los encargados de la elaboración del monumento, los bachilleres Miguel de Perea Quintanilla y Diego de Ribera, no conformes con el parangón mitológico sugirieron una equiparación con su antepasado, el Almirante de las Indias, que ya para el siglo XVII había alcanzado la estatura de héroe del Imperio.⁷ Así lo hacen notar cuando afirman que Colón “había de ganar medio mundo rompiendo sendas en el Océano para que España se apoderase de un mundo entero”.⁸

En su desmesurado panegírico, los poetas llegan a asegurar que la retórica no es capaz de medir la grandeza del virrey entrante sino sólo la figura de su ilustre ancestro: “dexando a la eterna memoria en la experiencia del *Plus Ultra*, el inmortal elogio de sus conquistas”.⁹ Los autores reconocen a Colón como conquistador del Nuevo Mundo y le atribuyen el lema latino que Carlos V había adoptado para su escudo de armas.

Casi dos siglos después de la proeza accidental de su antepasado, el virrey Pedro Nuño Colón había cruzado también el mar Atlántico, pero esta vez para gobernar uno de los dos virreinos más importantes de América. Arribó, sin embargo, en un deteriorado estado físico

⁷ Cf. Dolores Bravo, “*Sic transit gloria mundi*: sublimación del poder y la fama”, p. 105.

⁸ Miguel de Perea Quintanilla y Diego de Ribera, *apud* D. Bravo, *op. cit.*, p. 108.

⁹ *Ibidem*, p. 106.

y, pese a los deseos de “constante seguridad a su salud, y dilatados siglos de vida”¹⁰ con que finaliza el texto de los bachilleres novohispanos, el virrey duque de Veraguas murió sólo cinco días después de su entrada triunfal a la Ciudad de México.

El *Diario* de Robles lo registra así: “*Muerte del Virrey*. Miércoles 13, a las cinco de la tarde murió sin sacramentos. A las cinco de la tarde comenzó el redoble en todas las iglesias”.¹¹ No es difícil suponer la estupefacción de la sociedad novohispana ante la repentina, aunque no inesperada, muerte del decrepito gobernante. Tampoco es difícil imaginar el redoble de las campanas en San Jerónimo y la incertidumbre que, seguramente, llegó a causarle a sor Juana la sede virreinal vacante. Cortesana antes que monja, la poeta escribió tres sonetos fúnebres al vástago del descubridor, personaje más bien desconocido a quien, como sentencia uno de los poemas, “muchos ojos no pudieron verlo, / mas ningunos pudieron no llorarlo”.¹²

Una década después, sor Juana retomará el *Plus Ultra* colombino en una de sus composiciones. Aunque se trata de una pieza de teatro breve y la participación del descubridor de América como personaje se limita a un solo diálogo, su inclusión no debe entenderse como una irrupción menor, pues teniendo en cuenta la propuesta teatral de la dramaturga novohispana en sus loas sacramentales, se trata en realidad del reconocimiento de un hito en la historia occidental.

Notemos que en la nómina que introduce la loa para el auto *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* los personajes son todos varones y ninguno de ellos es alegórico: “TRES ESTUDIANTES. COLÓN Y SOLDADOS. HÉRCULES Y SOLDADOS. DOS COROS DE MÚSICA” (v. 1).¹³ La obra inicia con una acotación “*Dentro, ruido de estudiantes; y dicen:*” (v. 1). Dos voces debaten una cuestión que desconocemos:

¹⁰ *Ibidem*, p. 113.

¹¹ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, vol. I, p. 138.

¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, *Lírica personal*, p. 301.

¹³ Cito las loas sacramentales de sor Juana indicando entre paréntesis el número de verso. En el caso de las acotaciones refiero al verso que le sigue. He adaptado la ortografía de la edición de Alfonso Méndez Plancarte.

ESTUDIANTE 1: ¡Que niego la mayor, digo!
ESTUDIANTE 2: ¡Y yo digo que la pruebo
y que el supuesto no admito!
ESTUDIANTE 1: ¡Yo la consecuencia niego!
(vv. 1-4)

Entran ambos, prosiguen su discusión (que, vamos sabiendo, es de materia teológica) y “Sale otro ESTUDIANTE” (v. 18),¹⁴ quien en su parlamento refiere el espacio previo:

ESTUDIANTE 3: Y viendo cuán encendidos,
de la misma razón ciegos,
salisteis del General,
os salí también siguiendo,
por ver si la autoridad
de mi edad y de mi puesto
y sobre todo el haber
sido de entrambos amigo,
es bastante a componeros.
(vv. 65-74)

Sabemos entonces que los estudiantes 1 y 2 estaban en el aula general de un colegio y que han continuado su debate ahora en el espacio de la ficción que, si bien es indeterminado, podría ser un corredor, un claustro, la calle o el campo.¹⁵ En ese mismo parlamento el Estudiante 3 se caracteriza por lo que dice de él mismo: es mayor y goza de autoridad. La confirmación viene con la respuesta de los dos alumnos:

ESTUDIANTE 1: [...] pues muy necio
fuera, al que no reportara
la voz de tanto respeto.
ESTUDIANTE 2: Yo digo lo mismo, pues
(conforme a lo que os venero)
es muy sobrada la voz
donde basta vuestro aspecto.
(vv. 76-82)

El maestro solicita que se repita el debate, lo cual soluciona el *in medias res* y permite conocer las razones de la disputa: el Estudiante 1, siguiendo a san Agustín de Hipona, considera que la mayor fineza de Cristo a la humanidad fue su muerte en la cruz. El Estudiante

¹⁴ Para su edición, A. Méndez Plancarte añade a la didascalia explícita: “mayor, y de aspecto grave” (v. 18) y explica en sus “notas” (p. 556) que, a partir de los versos 69-82, se deduce que el Estudiante 3 es maestro de los dos contendientes. La moderna intromisión deja clara la participación, ahora y antes, del editor en el texto dramático.

¹⁵ Cf. *Idem*.

2, cree, como santo Tomás de Aquino, que fue su permanencia en el sacramento de la Eucaristía.

La mayor fineza de Cristo fue una cuestión a la que sor Juana dedicó múltiples reflexiones. Ella misma explica lo que es una fineza: “¿Es fineza, acaso, tener amor? No, por cierto, sino las demostraciones del amor: ésas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza”.¹⁶ La religiosa fue partidaria de ambas posturas: en esta loa sacramental cree, como el Estudiante 2, que la mayor demostración de amor fue la institución de la Eucaristía. También en unas letras sacras deja ver esta opinión:

Llegó el hombre a la grandeza
que no alcanza el serafín,
y en la fineza del fin
vido el fin de la fineza.
Estríbillo
¡Vengan a la mesa;
vengan, verán
que, aunque éste es pan de substancia,
pero no es substancia de pan!¹⁷

Por el contrario, según otras letras dedicadas a san Bernardo, opina, como el Estudiante 1, que la mayor fineza de Cristo fue su muerte:

DÍGANME: ¿por qué Cristo
en el Sacramento,
estando glorioso
está como muerto?
Coplas
1.- *Está como muerto, porque
nos quiso, en este misterio,
de la fineza mayor
representar el recuerdo.*¹⁸

Finalmente, en la *Carta atenagórica*, con exhaustiva y brillante argumentación, sor Juana refuta al jesuita portugués Antonio Vieira y zanja la discusión con una formulación definitiva de su opinión: “Siento con san Agustín que la mayor fineza de Cristo fue morir”.¹⁹

¹⁶ Sor Juana, “Carta atenagórica”, *Obras completas*, t. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, pp. 423-424.

¹⁷ Sor Juana, “Letra XXIX”, *Obras completas*, t. II, *Villancicos y letras sacras*, p. 214.

¹⁸ Sor Juana, “Letra XXIII”, p. 207.

¹⁹ Sor Juana, “Carta atenagórica”, p. 415.

En la loa para *El mártir del Sacramento*, la religiosa pone en voz de los estudiantes 1 y 2 una controversia interna a la que consagró profundas reflexiones y que, al hacerse pública con la divulgación de la *Atenagórica*, unos años después, le mereció ser objeto de tantos aplausos como vituperios. De manera muy particular en esta pieza de teatro breve se observa que los personajes pueden llegar a ser portavoces del autor. Los estudiantes hacen posible que sor Juana lleve a escena un debate íntimo que no quiso dejar en conversaciones de locutorio.

En la loa, el maestro de los debatientes se ofrece como conciliador y juez: “no vengo sino a mediar / vuestra cólera” (vv. 55-56). Y aunque agradece el reconocimiento a su autoridad, admite, en lo que Méndez Plancarte llama una “bella lección de libertad intelectual”,²⁰ la preeminencia de la razón sobre la obediencia:

ESTUDIANTE 3: [...] porque si el dejarla [la discusión]
es sólo por el obsequio
de mi atención, no es razón
que quedéis mal satisfechos,
cediendo a la autoridad,
no a la razón, el derecho.
(vv. 89-94)

Aunque el texto no explicita la filiación ignaciana de los estudiantes, esta primera parte de la loa ya deja ver la influencia del teatro de colegio. Éste se llevaba a cabo como parte de la labor educativa de la Compañía de Jesús y tenía tres funciones específicas: la didáctica, la moralizante y la propagandística. Con la inserción de composiciones poéticas, coloquios o debates en sus representaciones, los estudiantes se ejercitaban en el dominio del *trivium*. La influencia del género en la loa que analizamos se hace más evidente si recordamos que la *Ratio Studiorum*, obra rectora de la labor docente de la Compañía, indicaba que las piezas debían despertar piedad y fervor en el espectador y que en ellas no debían participar mujeres, como en efecto sucede en la loa de sor Juana.²¹

Otro punto de contacto con la labor literaria de los jesuitas es la probable relación con la recientemente descubierta *Tragedia de san Hermenegildo* de Hernando de Ávila, pieza de

²⁰ A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 557.

²¹ Cf. Elsa Cecilia Frost, *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, p. 18.

finales del siglo XVI que ha sido considerada como “la obra más importante del teatro jesuítico”.²² En ella se representa, como en el auto sacramental de sor Juana, la vida del príncipe visigodo del siglo VI. Es importante notar que en el “entretenimiento” de la obra, es decir, las escenificaciones entre los actos, aparece el mítico fundador de Sevilla:

HÉRCULES: Hércules soi y mi renombre Alcides,
prez de varones, gloria de adalides.
No pudo el gran Júpiter Belo
mostrar el rostro alegre y pecho ufano
con el gobierno y fundación del cielo
quanto yo con el reino sevillano.
No ciñe el alto cielo mejor suelo,
ni sceptro igual gobierna mortal mano.
Sevilla hará eterna mi memoria,
do pondré el *NON PLUS ULTRA* de mi gloria.²³

En esta pieza de teatro breve en tres partes, Hércules liberará a la alegoría de la Ciencia de la prisión en que la ha mantenido el personaje Ignorancia. En la loa de sor Juana será Colón el que libere a Europa de la ignorancia geográfica implantada por Hércules y sus columnas. Es difícil no suponer que, en la búsqueda de fuentes para su auto sacramental sobre san Hermenegildo, la dramaturga novohispana haya dado con esta obra del teatro jesuita.²⁴

La representación de la disputa colegial hace que la primera parte de la loa sacramental de sor Juana destaque por su carácter predominantemente dialógico; pero no por mucho tiempo. El Estudiante 3 anuncia que declarará su juicio sobre la querrela de los estudiantes por medio de magia natural o de “alegóricos entes” (v. 185). Y ocurre el primer fenómeno del teatro dentro del teatro:

(*Dentro:*)

¡Hércules viva,
heroico general nuestro!

ESTUDIANTE 1: ¿Qué es esto?

ESTUDIANTE 3: Volved a oír.

(*Salen soldados, con las columnas; y coro de música*)

²² Cayo González Gutiérrez, “*Tragedia de san Hermenegildo*”, p. 261.

²³ Hernando de Ávila, *La tragedia de san Hermenegildo*, II, p. 608.

²⁴ Debido a su reciente descubrimiento, la comparación entre la tragedia colegial de Ávila y el auto sacramental de sor Juana es un trabajo todavía pendiente.

SOLDADO: Aquí, soldados, fijemos
las columnas, en señal
de que es el término extremo
del mundo, y que no hay más mundo
que el que ha Hércules descubierto.
(vv. 196-202)

La Música confirma la sentencia: las columnas servirán para señalar el fin del mundo. Los soldados reiteran el pronunciamiento: “*TODOS: ¡Non Plus Ultra! ¡Non Plus Ultra! / ¡Aquí acaba el universo!*” (vv. 215-216).

Notemos que el “dentro” crea un espacio extensivo en un tiempo mitológico y por lo tanto no concretizado: el de Hércules (que, si bien fue anunciado en la tabla de personajes, no aparece en la representación); por el contrario, el espacio al que nos remite sor Juana está bien determinado: el Estrecho de Gibraltar.

La historia de las columnas que Alcides levantó para señalar los confines del mundo era bien conocida. En un arrebato de furia, Hércules había matado a su mujer y a sus hijos. Para purificarse, el Oráculo de Delfos le había ordenado ponerse al servicio del rey Euristeo, quien le mandó cumplir doce trabajos. El décimo de éstos fue que robara el ganado del gigante Gerión en la costa meridional de España. Antes de matar al monstruo y hurtar sus bueyes, Hércules abrió un espacio en la tierra para comunicar el Océano con el mar Mediterráneo, que había sido hasta entonces un gran lago cerrado. Como recuerdo de su paso por esas tierras y para señalar los confines de Europa y África, levantó allí dos columnas que llevarían su nombre.²⁵ Estos trazos de cartografía mitológica aparecen ya confirmados en el siglo I por el geógrafo latino Pomponio Mela:

Luego está una montaña muy levantada, frontera de otra, que en España se encumbra. A la de África llaman Ávila, y Calpe a la de España; y a una y otra, las Columnas de Hércules. Junta la fama a este nombre una fábula: que estos dos montes eran antiguamente uno continuado y que Hércules los dividió, de manera que el Océano que antes era repelido de sus robustas rocas fue admitido a las partes que hoy inunda.²⁶

²⁵ Cf. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 131-132.

²⁶ Pomponio Mela, *Compendio geographico i historico de el orbe antiguo i descripcion de el sitio de la tierra*, lib. I, cap. V, pp. 150-151. La adaptación ortográfica es mía.

Llama la atención que en la loa de sor Juana no sea Hércules sino un grupo de soldados los que alzan las columnas fronterizas. Ni Apolodoro ni Higino, fuentes clásicas del mito, mencionan que la deidad haya dirigido un ejército. ¿Por qué, entonces, hacer de una empresa individual una acción bélica? En su loa queda claro el carácter militar de los personajes con la acotación que indica su salida de escena: “*Vanse marchando*” (v. 217).

Ante el desconcierto de los Estudiantes 1 y 2, que no entienden qué tiene que ver el conocido mito de las columnas de Hércules con la discusión que han trabado ellos sobre la mayor fineza de Cristo, su maestro pide atención para el segundo recurso del teatro dentro del teatro de la loa:

ESTUDIANTE 3: Ya os lo diré. Mas oíd
aquel marítimo estruendo
que suena de esotra parte,
pues ya se escuchan los ecos.
(vv. 233-236)

Con estas palabras, sor Juana, en voz del Estudiante 3, crea un espacio extensivo diegético, es decir, contiguo, no representado, sino solamente referido por uno de los personajes, lo que permite la aparición del océano Atlántico como una extensión de la ficción. Luego, una carabela asoma y se crea un nuevo espacio dramático: las playas de España, en las cuales ha desembarcado Colón a su regreso de América.

(*Dentro:*)

¡Aferra, patrón! ¡Da fondo,
pues a pesar de los tiempos
y las ondas, quiso Dios
que hayamos llegado al puerto!
¡Arroja el esquiife!

OTRO: ¡A tierra!
¡A tierra! ¡Gracias al Cielo!

(*Sale Colón, y soldados*)

COLÓN: ¡Fértil España, que ya
tus rubias arenas beso,
vencidos de tantos mares
los peligros y los riesgos!
¡Gracias te doy, oh gran Dios,
que a mi derrotado leño,
la gran empresa fiaste,
libraste el honroso empeño

de pasar la Equinoccial
al término contrapuesto!
¡Albricias, Europa, albricias!
¡Más mundos hay, más imperios
que tus armas avasallen
y sujeten tus alientos!
(vv. 237-256)

En la loa de sor Juana el suceso del descubrimiento aparece referido por el personaje Colón en la representación de su regreso a España y no propiamente escenificado (como sí sucede en la comedia de Lope: “¡Tierra, tierra, tierra, tierra! / *Te Deum Laudamus*, Señor”²⁷). Hay, pues, una focalización en Europa, con la que se busca empatar el anuncio de la existencia de las Indias con la proclama hercúlea de los lindes del Viejo Mundo. Partiendo de este paralelismo espacial, la magnitud del suceso adquiere sus respectivas proporciones en la recepción de la noticia: con su anuncio, Colón remonta a las alturas mitológicas del mismo Alcides y, con la mención del vasallaje por medio de las armas, deja ver su adhesión a un proyecto imperial hispánico cuyas pretensiones eran también legendarias.

Por otra parte, es importante hacer notar el tono providencial con que Colón se reconoce fiador de la “gran empresa” y el “honroso empeño” de sobrepasar la Equinoccial. Al igual que en *El Nuevo Mundo* de Lope, el descubrimiento de América se inserta en la historia de la salvación humana y el Almirante y España aparecen como instrumentos usados por Dios para completar el mandato, hasta entonces inconcluso, de propagar el Evangelio a los confines de la tierra.²⁸ Pero además de ser una revelación con repercusiones divinas, la buena nueva del descubrimiento es también la enmienda de un error geográfico:

COLÓN: ¡Sal de aquel pasado error,
que tus antiguos tuvieron,
de que el término del Mundo
no pasaba del Estrecho!
¡Oh Hércules! De tus columnas
borra el rótulo soberbio
del *Non Plus Ultra*, pues ya
rompió mi timón el sello
que Ávila y Calpe cerrados

²⁷ Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, II, p. 80.

²⁸ “Y será predicado este Evangelio del Reino en el mundo entero, por testimonio a todas las naciones; y entonces vendrá el fin” (Mt. 24, 14).

tuvieron tan largos tiempos!
Y vosotros, mis felices
animosos compañeros,
de tan dilatados mundos
descubridores primeros,
con los clarines y cajas
publicad, en dulces ecos,
¡que hay más mundos, que hay *Plus Ultra*,
y que ya venís de verlo!
Y porque todos escuchen,
diga el militar estruendo:
¡La Tórrida es habitable
a beneficios del Cielo!
¡*Plus Ultra*! ¡Más mundos hay,
y ya venimos de verlos!
(vv. 257-280)

Para sor Juana, mujer a quien nada de lo cognoscible le resultaba ajeno, las dimensiones del orbe constituían un grado más en la escala del conocimiento universal que ella procuró con tanta vehemencia. Por ello no es extraño que en las noticias de Colón, al tiempo de las certezas políticas y teológicas, se declare también una primicia geográfica: la zona tórrida es habitable. Los antiguos conjeturaron, en efecto, que la cercanía del Sol incapacitaba a los trópicos para albergar vida. Aristóteles, por ejemplo, declaraba: “conocemos la anchura de la tierra habitada hasta las regiones inhabitables: pues allá no habita nadie a causa del frío, acullá, a causa del calor”.²⁹ La censura que hace la dramaturga en voz del descubridor al “rótulo soberbio” de Hércules es también un señalamiento a cualquier conocimiento que se declare definitivo e indiscutible.

Además de ser materia de controversia para teólogos y juristas, la existencia de un cuarto continente supuso un desafío para los hombres de ciencia de aquel tiempo. Agotado el género de las crónicas de Indias, las historias naturales aparecieron con el fin de explicar la realidad americana y hacerla compatible con el conocimiento que, explícita o vagamente, se poseía sobre un territorio más allá de los términos del Estrecho. Y cuando esto no fuera posible, se declaraba sin ambages el yerro de los clásicos, como hizo José de Acosta también con respecto a la esterilidad de las regiones tropicales:

²⁹ Aristóteles, *Meteorológicos*, pp. 334-335.

... la mayor parte de este Nuevo Mundo, y muy poblada de hombres y animales, está entre los dos trópicos en la misma Tórrida zona, y de pastos y aguas es la región más abundante de cuantas tiene el mundo universo, y por la mayor parte es región muy templada, para que se vea que aun en esto natural, hizo Dios necia la sabiduría de este siglo. En conclusión, la Tórrida zona es habitable y se habita copiosísimamente, cuanto quiera que los antiguos lo tengan por imposible.³⁰

La sentencia que Colón y sus soldados declaran como el nuevo trofeo del Estrecho de Gibraltar excede cualquier categorización política, teológica o científica por sí sola. Para la Iglesia significó un *más allá* en sus dominios y una tarea pendiente en su deber de llevar el Evangelio a “los confines del mundo”. Como máxima filosófica supuso la victoria de la verdad sobre el precepto y una divisa del conocimiento que está *más allá* de cualquier opinión dada por irrefutable. Para una inteligencia como la de sor Juana, el *Plus Ultra* encarnaba la búsqueda de la “honrosa cumbre” del conocimiento que, como en el *Sueño*, es siempre interminable.

Finalmente, notemos que el descubrimiento adquiere un carácter armado con la presencia de “Soldados”, la alusión a instrumentos bélicos y la orden del Almirante de anunciar el hallazgo con “militar estruendo”. ¿Por qué sor Juana decide que los acompañantes de Cristóbal Colón deben ser soldados y no navegantes?, ¿por qué la insistencia en proclamar las dimensiones del mundo en boca de hombres armados?

El Estudiante 3 revela que ambas *apariciones* fueron representaciones de su compañía teatral, pues tiene por encargo elaborar un auto sacramental sobre la historia de san Hermenegildo y, para construir su loa, ha utilizado los argumentos de ambos estudiantes.³¹

Sor Juana ha presentado un pasaje mitológico y otro histórico con un mecanismo autorreferencial: el teatro dentro del teatro. A partir del Renacimiento, dicha estrategia “está en cierta manera relacionada con una concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia; el mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son actores y observadores y Dios es el espectador supremo”.³² El llamado *theatrum*

³⁰ José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, lib. 1, cap. IX, p. 85.

³¹ “¡Cómo sonrío aquí sor Juana! –dice Antonio Alatorre– Es ella ese joven escritor, allí está ella con su soñado traje de estudiante, en diálogo bullicioso con los soñados compañeros de estudio a quienes deja fascinados con su acto de magia” (“Sor Juana y los hombres”, p. 25).

³² Irene Andres-Suárez, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, p. 11.

mundi tiene antecedentes en el pensamiento clásico. Séneca, por ejemplo, en las *Epístolas morales a Lucilo*, ya comparaba la vida con una comedia y reflexionaba sobre la brevedad de la existencia humana, el inexorable paso del tiempo y la llegada de la muerte. Epicteto, años después, sentenciaría:

Acuérdate de que eres actor en la obra cuyo autor te ha confiado un papel largo o corto. Si quiere que desempeñes el papel de mendigo, es preciso que lo representes lo mejor que puedas; lo mismo harás si te ha tocado en suerte el papel de cojo, de príncipe o de simple particular. Porque de ti depende interpretar bien el personaje que debes representar; pero es otro quien escoge el papel que representas.³³

En los Siglos de Oro la metáfora entre la vida y el teatro se materializó en un procedimiento escénico metarreferencial: ante la mirada del público real, los personajes de un espectáculo observan otro, insertado en su ficción, y se convierten en espectadores de otros personajes.

Dramaturgos como Cervantes, Tirso de Molina, Lope o Calderón recurrieron al teatro dentro del teatro, ya con meras intenciones lúdicas, ya para llevar a escena densas reflexiones teológicas. Según las intenciones del escritor, los efectos de la estrategia podían ser diametralmente opuestos: por una parte, se podía hacer evidente la ficción del espectáculo y dejar al desnudo las tretas teatrales, o, por el contrario, se podía intentar borrar la línea entre la realidad y la ficción.³⁴ En la loa de sor Juana, como hemos dicho, la función del teatro dentro del teatro no es simplemente ornamental, pues la disputa teológica entre los estudiantes 1 y 2 se resuelve con las intervenciones de la compañía teatral de su maestro. Sucede lo que Irene Andres-Suárez había notado: “La obra encuadrada puede tener el cometido de revelación de una realidad de otro orden, de un equilibrio superior que sólo se evidencia mediante el juego escénico”.³⁵

Dado que este recurso exhibe su propio código teatral, tiene una función metarreferencial. El espectador es partícipe de una reflexión sobre el arte escénico y sus estructuras. En casos como el de la loa que analizamos, el teatro dentro del teatro no busca que

³³ Epicteto, *Máximas*, pp. 59-60.

³⁴ Cf. I. Andres-Suárez, *op. cit.*, pp. 17-18.

³⁵ *Ibidem*, p. 19.

el espectador se olvide de la condición ficticia de la representación, sino todo lo contrario, que el teatro aparezca en toda su crudeza.³⁶

Para su análisis del drama histórico, Kurt Spang ha propuesto una tipología que reconoce un teatro ilusionista y otro antiilusionista. El primero busca involucrar al espectador para que haga suyo el conflicto mediante la creación de la ilusión de autenticidad y veracidad de lo representado. Este tipo de teatro histórico sugiere una concepción de la historia que se relaciona estrechamente con una visión “desde arriba” del devenir histórico: *El Nuevo Mundo* de Lope es un buen ejemplo.

Por otra parte, el drama histórico antiilusionista busca impedir la fantasía con “procedimientos de alienación”, como el teatro dentro del teatro. Este tipo de escenificación también supone una manera de comprender el pasado:

La correspondiente concepción de la historia es la de la contingencia y consecuentemente la visión predominante es la visión “desde abajo”, en el sentido de que cuentan más los colectivos y las personas de estamentos bajos. La contingencia lleva también a una intencionalidad falta de coherencia y a la impresión de provisionalidad, de falsificabilidad de los contenidos llevados al escenario. Se abre una clara censura entre historia y ficción en el sentido de que se crea premeditadamente un mundo ficticio con elementos históricos con el fin de “desilusionar” en el sentido de recordar constantemente al espectador que no está contemplando la realidad histórica sino los eventuales paralelos con la actualidad y que por tanto se mantenga “despierto” observando y juzgando críticamente la representación.³⁷

Cuando sor Juana hace representar pasajes históricos mediante irrupciones abruptas en una obra encuadrante, deja al desnudo los procedimientos teatrales y obliga a observar los hilos de la trama histórica. La dramaturga novohispana aparece como la autora de la pieza encuadrante (la loa) y el Estudiante 3 como el director de la compañía que lleva a cabo el espectáculo encuadrado (las interrupciones de Hércules y Colón), pero, dado su contenido histórico, no lo reconocemos como el autor. La reflexión metarreferencial se hace extensiva entonces a las obras insertadas: ¿Quién es el autor de la historia?

³⁶ Cf. Laurent Gobat, “Juego dialéctico entre realidad y ficción. *El retablo de las maravillas* de Cervantes”, pp. 81-82.

³⁷ K. Spang, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, pp. 30-31.

Los estudiantes en pugna siguen sin comprender la relación entre los ejemplos representados y la discusión sobre la mayor fineza de Cristo; entonces, Música y dos coros toman partido por alguno de los dos bandos. El Estudiante 3 declara su parecer en una décima:

ESTUDIANTE 3: No haber más mundo creía
Hércules y su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había.
Así cuando se entendía
que el llegar a padecer
era del Sumo Poder
la empresa mayor que vieron,
se echó al agua, y conocieron
que quedaba más que hacer.
(vv. 367-376)

Hay, pues, una correspondencia entre Colón y Cristo: con el descubrimiento de América, el Almirante ha superado los lindes del mundo antiguo, como Jesús ha ido *más allá* de los límites temporales de la muerte con su presencia en la Eucaristía. La visión de América presente en esta loa sólo puede entenderse a la luz del debate inicial. Al declarar que la mayor fineza de Cristo fue la institución del Sacramento, sor Juana acredita el argumento del Estudiante 2:

ESTUDIANTE 2: Yo digo que, antes, aquello
que no es lo más necesario,
es mayor fineza, puesto
que es señal que sobreabunda
el amor, pues no contento
con dar lo que es necesario,
da lo sobrado [...]
aquello que sobreabunda
es de amor mayor extremo.
(vv. 126-140)

En esta loa, sor Juana considera que una fineza es mayor en cuanto contribuye *más allá* de lo necesario: la muerte de Cristo bastaba para la redención de la humanidad, pero Él otorga un *Plus Ultra*, esto es, su presencia real en el altar durante la misa. Si leemos la analogía Colón-Cristo bajo este razonamiento tenemos que, con el anuncio del Nuevo Mundo, Colón “sobreabunda” el orbe, del mismo modo en que Jesús “da lo sobrado” con la institución de la

Eucaristía. América y el Sacramento –comparación atrevida– se empatan en el juego de simetrías.

Para tiempos de sor Juana, el *Plus Ultra* era ya un tópico literario de grandes alcances. El lema en el escudo de armas de Carlos V denotaba, en efecto, un proyecto imperial que pretendía superar las barreras geográficas e ir *más allá* que ninguna otra potencia.³⁸ Pero incluso antes, dice Bataillon, la divisa poseía un sentido inicial más bien “personal, heroico, incluso caballeresco, sin alusión particular a la aventura del descubrimiento [...] Las columnas de Hércules eran un símbolo moral de la grandeza extrema en el repertorio de los humanistas de los siglos XV y XVI, y continuaron siéndolo hasta el siglo XVII”.³⁹ Ahora bien, parece que el *Plus Ultra* eucarístico que sor Juana declara como la mayor fineza de Cristo en esta loa fue un concepto que hizo eco en las letras de los años posteriores a su muerte; y aunque no hay noticias de la representación del auto de *San Hermenegildo*, es bien sabido que los volúmenes impresos de la obra de la Décima Musa circularon profusamente en ambos lados del Atlántico.⁴⁰

Para la celebración del Corpus Christi de Madrid en 1704 se representó en la corte de Felipe V el auto sacramental *El pleito matrimonial* de Pedro Calderón de la Barca y el encargado de elaborar la pieza introductoria fue Antonio de Zamora.⁴¹ Desde la acotación inicial de esta *Loa del Non Plus Ultra* se advierten llamativas coincidencias con las loas sacramentales de sor Juana y, especialmente, con la que precede el auto de *San Hermenegildo*:

*En medio del tablado se descubrirán dos colunas coronadas, y de una a otra pendiente una banda blanca que la[s] une; y en medio de ellas un navichuelo al [lado] de el escudo de las armas de Indias. Por un lado saldrá un CORO DE INDIOS, que gobierna la AMÉRICA, en su traje; por el contrario otro de ROMANOS que rige la EUROPA, en el suyo; y detrás la NATURALEZA y la NOTICIA, que se arriman a las dos colunas, quedando los demás en dos alas, después del lazo.*⁴²

³⁸ “Tomaste por letra *Plus Ultra* dando a entender el señorío del Nuevo Mundo” (Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias*, p. 8).

³⁹ Marcel Bataillon, “*Plus Ultra*: la Corte descubre el Nuevo Mundo”, p. 150

⁴⁰ Cf. Gabriela Eguía-Lis Ponce, “Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana”, pp. 76-82.

⁴¹ Cf. M. Zugasti, *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, p. 91.

⁴² Antonio de Zamora, *Loa del Non Plus Ultra*, p. 167.

Europa y América convocan a Noticia y a Naturaleza para que se delibere cuál es la mayor fineza de Cristo. Tres alegorías de la vida de Jesús (Oriente, Cenit y Ocaso) proponen posibles respuestas mediante un anagrama que aprovecha el mote de las columnas de Hércules: la **N**oticia de la venida de Cristo, la **O**ración del Ángel en la Encarnación, el **N**acimiento, la **P**resentación en el templo, la **L**uz para los sabios cuando Cristo enseña en el templo, la **V**enta de su propia persona, el **S**acrificio, la **V**ebida que le dieron en la cruz, la **L**anzada en el pecho, su **T**ránsito, **R**esurrección y **A**scensión. Ante la imposibilidad de decidirse por una de las opciones, aparece Eucaristía y se declara la mayor fineza, pues ella es depositaria de las otras muestras de amor a la humanidad:

EUCARISTÍA: Todas las altas finezas
que en Cristo se verifican
en el pan del Sacramento
sus piedades depositan,
con que no es dudable
que en la Eucaristía
dárseos Dios hecho alimento y bebida
incluye el PLUS VLTRA de sus maravillas.⁴³

Finalmente, quita la palabra “NON” del lema de las columnas al tiempo que aparece un cáliz y una hostia sobre el escenario. En la loa de Zamora no es Colón, sino el “católico monarca” el que desmiente la opinión de que no hay más mundo luego del Estrecho de Gibraltar.⁴⁴ El dramaturgo no busca escenificar una cuestión teológica de manera seria; simplemente aprovecha la idea de la monja para elaborar un juego escénico de alto valor espectacular, pero sin la profundidad que ésta imprimió en su respectiva obra. Para Susana Hernández Araico, la loa de Zamora “sugiere el reconocimiento madrileño de un mérito especial en la pieza breve de sor Juana a fines del siglo XVII y apunta a la sagacidad estética histórica de la dramaturga novohispana”.⁴⁵

⁴³ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Susana Hernández Araico, “La alegorización de América en Calderón y sor Juana: *Plus Ultra*”, pp. 284-285.

Además de hacer presencia en los tablados, el concepto del *Plus Ultra* sacramental se dejó escuchar también en los púlpitos novohispanos. El padre Juan Antonio de Oviedo parece recuperar la idea de sor Juana en un sermón, publicado en 1728, intitulado “La Columna que guía para el Cielo”. Este panegírico eucarístico comienza con una alusión a los lindes del mundo antiguo:

En aquellas dos celebérrimas columnas, en que por mote y cifra de sus proezas grabó Hércules en Cádiz el *Non Plus Ultra*, como que ya no tuviera más, ni a qué aspirar el deseo, ni qué conquistar el valor; en esas mismas, al descubrirse un Nuevo Mundo en nuestras Indias esculpió el *Plus Ultra* el invicto César Carlos V como misterioso epígrafe de aquel dilatado campo que le abría a nuevas y mayores empresas su fortuna.⁴⁶

Para el jesuita, las columnas que guiaban a los israelitas a la tierra prometida en el relato del Éxodo⁴⁷ eran prefiguraciones de la Eucaristía: verdadera columna que lleva al Cielo y mayor fineza de Cristo.⁴⁸ Quien comulga, sentencia el predicador, “llega a la columna misteriosa del Sacramento, mirando en ella grabado el *Plus Ultra* de la otra vida”.⁴⁹ El padre Oviedo aparece aquí como un atento lector de sor Juana, a quien él mismo describió como “milagro de la naturaleza”, poeta de “agudísimo ingenio” y mujer de “singularísima erudición” en el capítulo V de la biografía de Antonio Núñez de Miranda, confesor de la jerónima.⁵⁰

Otra pieza de oratoria sagrada, también de 1728, aprovecha el mismo concepto para las honras fúnebres del virrey Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero, que había muerto en Madrid el año anterior y en cuyo testamento ordenaba enviar su corazón al convento de *Corpus Christi* que él había fundado en la Ciudad de México durante su gobierno. Para solemnizar la recepción de tan singular prenda de afecto, el padre Francisco de la Concepción Barbosa compuso el sermón titulado *Non Plus Ultra de la nobleza*. En éste, el predicador elogia el abolengo del marqués, rememora los logros de su gobierno y compara la fineza de obsequiar su corazón al pueblo novohispano con la entrega de Cristo en la Eucaristía:

⁴⁶ Juan Antonio de Oviedo, *Panegyricos Sagrados...*, p. 1. Agradezco al Dr. Francisco Javier Cárdenas Ramírez la noticia de este sermón y el acceso al volumen citado. La adaptación ortográfica es mía.

⁴⁷ Cf. Ex. 13, 21.

⁴⁸ Cf. J. A. de Oviedo, *op. cit.* pp. 2 y 23.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁰ J. A. de Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda*, p. 32.

Fue la limpieza de su sangre la que nos redimió y el agua pura la que nos hizo limpios y este fue el *Non Plus Ultra* de las amantes finezas de Cristo: [...] quedarse el Señor incorporado en los hombres por la maravillosa traza del Sacramento eucarístico: *in me manet & ego in illo*. Y esta fineza [la del virrey] fue la de este corazón quedarse en este convento de Corpus Christi, para quedarse en Cristo, donde creo piadosamente que descansa en paz. Amén.⁵¹

La correspondencia entre el *Plus Ultra* y la mayor fineza de Cristo resultó exitosa en un tiempo en que la Eucaristía se había convertido en un dogma de diferenciación entre la Iglesia Católica y las denominaciones protestantes que surgieron luego de la Reforma luterana. Sin embargo, no es por su temática sacramental, sino por su versión del descubrimiento de América, que la loa de sor Juana merece ser observada como un discurso valioso en la historia del teatro novohispano.

Visto desde los ojos de sor Juana, el hallazgo de Colón enmienda un error milenario de Europa. Las Indias Occidentales aparecen como una fineza divina –“aquello que sobreabunda” (v. 139)– porque su existencia permitió al Viejo Mundo redefinir su propia realidad, borrar “el rótulo soberbio” (v. 262) de sus límites y perfeccionar el conocimiento geográfico del planeta.

La loa para *El mártir del Sacramento* representa sólo la primera parte del encuentro entre dos mundos; leídas en conjunto, las loas para los autos de sor Juana postulan un descubrimiento mutuo. En la loa para *El divino Narciso*, un personaje europeo, Celo, se asume como ministro divino para castigar los “errores” de América (v. 150); aquí, Colón, pregonando la existencia de América, le requiere a Europa salir de su “pasado error” (v. 257). En un giro de perspectivas, sor Juana se pregunta: ¿Quién sacó del error a quién? ¿Quién descubrió a quién? Las respuestas asoman en sus otras dos loas sacramentales.

⁵¹ Francisco de la Concepción Barbosa, *Non Plus Ultra de la nobleza*, p. 16. La adaptación ortográfica es mía.

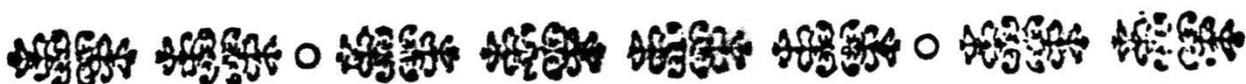
L O A
P A R A E L A V T O
D E L D I V I N O N A R C I S O ;

Que aunque està con el Auto en el fin de la segunda impresion del primer Tomo de las Obras de la Madre Juana, se repiten aqui en gracia de los que tienen el dicho volumen de la primera impresion, donde faltan.

Interlocutores.

*El Occidente.
La America.
El Zelo.*

*La Religion.
Soldados.
Musicos.*



Sale el Occidente Indio galan con Corona, y la America à su lado de India bizarra con mantas, y cupiles, al modo que se canta el Tocotin; fientanse en dos sillas, y por una parte, y otra baylan Indios, y Indias cõ plumas, y sonaxas en las manos, como se haze de ordinario esta dança, y mientras baylan, canta la Musica.

*Mus. N*obles Mexicanos,
Cuya estirpe antigua,
De las claras luzes
Del Sol se origina:

Pues oy es del año,
El dichoso dia,
En que se consagra
La mayor Reliquia,
Venid adornados
De vuestras divisas,
Y à la devocion
Se vná la alegria,
Y en pompa festiva
Celebrad al gran Dios de las
semillas.

Hincanse de rodillas los hombres, y mugeres, y están postrados mientras dança el Occidente.

Musica.

2. LA CONQUISTA: LOA PARA *EL DIVINO NARCISO*

Tomada Tenochtitlán, cuenta Bernal Díaz en su *Historia verdadera*, cesaron los ruidos y las voces de la guerra y “quedamos tan sordos todos los soldados como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían, cesasen de tañer”.¹ El cronista explica el fin de la conquista con un símil auditivo que busca y logra describir el aturdimiento posterior al fragor que produjo la caída de un imperio. Bernal, dice Enrique Flores, usa esta metáfora “deliberadamente, con plena conciencia de poeta, y exhibiendo su creatividad como compositor, organizador, manipulador o artífice de sonidos”.² El prendimiento de *Guatemuz* y el triunfo de Cortés son relatados, literariamente, mediante un oxímoron –el “*escándalo del silencio*”³– y ya desde entonces la conquista aparece como un hecho extraordinario y desconcertante. También para la historia nacional, el sometimiento militar de los pueblos mesoamericanos ha constituido una antítesis: un signo de contradicción y unión al mismo tiempo. De contradicción porque sigue encendiendo las más álgidas controversias, y de unión porque, como afirma Octavio Paz, la historia de México, y aun la de cada mexicano, arranca precisamente con este acontecimiento.⁴

Entre la historia y la literatura, la conquista y sus protagonistas despertaron sentimientos encontrados. No es el mismo el Cortés de las relaciones que el de los poemas heroicos; tampoco el Moctezuma de los informantes de Sahagún y el del teatro español. Los personajes de carne y hueso se hicieron figuras literarias desde las mismas crónicas que dieron cuenta del suceso; en ellas se advierte la admiración de hombres que sólo podían aludir a la ficción ante aquellas “cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas”.⁵ Ya como tema decididamente literario y en el mismo siglo en que ocurrió, la conquista fue contada en tono

¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cap. CLVI, p. 677.

² Enrique Flores, “El silencio de la conquista: poéticas de Bernal Díaz”, p. 16.

³ *Idem.*

⁴ Cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 110.

⁵ B. Díaz del Castillo, *op. cit.*, cap. LXXXVII, p. 308.

épico por poetas como el ibérico Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en su *Cortés valeroso*, y por los novohispanos Francisco de Terrazas, en *Nuevo Mundo y conquista*, y Antonio de Saavedra y Guzmán, en *El peregrino indiano*.

En cuanto al teatro, Miguel Zugasti ha notado que el mecenazgo literario fue un elemento determinante en buena parte de las comedias que durante los Siglos de Oro llevaron al tablado las conquistas militares en América.⁶ Obras como *Arauco domado* de Lope de Vega, la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina y *El valeroso español y primero de su casa* de Gaspar de Ávila seguramente fueron escritas por encargo de los descendientes de Hurtado de Mendoza, Pizarro y Cortés. Por ello, no resulta extraño reconocer en ellas, más que una intención expresa de representar las empresas bélicas que llevaron a cabo en el Nuevo Mundo, una exaltación patente de los conquistadores. De las comedias españolas conservadas en las que Hernán Cortés aparece como personaje, *La conquista de México* de Fernando de Zárata es la única que escenifica sus hazañas militares.⁷ Esta obra parece dialogar con *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega. Las dos piezas, por ejemplo, dan cuenta del asombro de los indígenas ante la apariencia de los españoles, sus caballos, sus armas, la escritura, etc., y también en ambas el problema de la diferencia lingüística se resuelve con personajes que hablan español pero son incapaces de comprender al otro grupo. Quizá la convergencia más interesante sea la caracterización de los personajes; al igual que Colón, Cortés se muestra despreocupado por las riquezas materiales y confiado en la protección divina sobre su causa:

⁶ M. Zugasti, “Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro”, p. 433.

⁷ La comedia fue publicada en 1668 bajo la autoría de Fernando de Zárata (seudónimo de Antonio Enríquez Gómez). En un artículo de 1984, Carlos Romero Muñoz sugirió que se trataba de una obra de Lope de Vega que se creía perdida y de la cual se tenía noticia con los nombres de *La conquista de Cortés* o *El marqués del Valle* (“La conquista de Cortés, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega”), sin embargo, según Ana Núñez Ronchi (“Visión de la conquista y de América en *La conquista de México* (1668) de Fernando de Zárata”), la crítica no ha dejado de notar la dificultad de atribuir a Lope una pieza con una posición dogmática “ambigua” (Max Harris, “A *Marrano* in Montezuma’s Court: An Oblique Reading of *La conquista de México* by Fernando de Zárata”, p. 149) y con una dimensión crítica de la conquista “más frontal y más profunda” que la que deja ver Lope en *El Nuevo Mundo* (Moisés R. Castillo, *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, p. 214).

CORTÉS: [...] ningún indio, por mi vida,
reciba daño, soldados;
ni oro robe, ni oro pida;
quien tiene en él sus cuidados,
de mi campo se despida.
No por codicia salí
de mi casa y vine aquí
codicioso de robar
la tierra y al indio mar,
que otro intento vive en mí:
la fe de Cristo profeso,
ésta ensalzar imagino,
ésta adoro, ésta confieso;
no se fundó mi camino
en tan vil y bajo exceso
en la armas lo habéis visto
con que este mundo conquisto;
las banderas son testigos,
cuya letra dice: “Amigos,
sigamos la cruz de Cristo,
porque si su cruz seguimos,
con ella vencer podemos”.⁸

Al igual que hizo Lope con el descubrimiento, el autor de esta comedia lee la conquista como un capítulo más en la historia del cristianismo, quizá a la altura de las guerras contra arrianos, cátaros o moros. Así leído, el mote en la bandera de Cortés revela la confianza en un plan providencial no menos ambicioso que el *Plus Ultra* en el escudo de armas de Carlos V.⁹ En esta comedia, una y otra vez se justificará el uso de las armas como medio legítimo para abrirle paso a la fe. Y pese a la notoria idealización de Cortés, el dramaturgo no desconoce ni oculta la ambición de soldados como Añasco, quien declara sin ambages: “Oro deseo, oro quiero, / por eso las armas tomo; / con el oro duermo y como”.¹⁰

Es importante advertir que la conversión de los americanos sucede a partir de señales prodigiosas y no propiamente como fruto de una evangelización. En la primera jornada, por

⁸ Fernando de Zárate, *La conquista de México*, I, p. 229.

⁹ En una carta de Motolinía al emperador Carlos V, el fraile describe así el blasón del conquistador: “Traía por bandera una cruz colorada en campo negro, en medio de unos fuegos azules y blancos, y la letra decía: «Amigos, sigamos la cruz de Cristo, que si en nos hubiere fe, con esta señal venceremos»” (p. 173). Notemos la cercanía al lema que Constantino observó junto al crismón en una visión previa a la batalla del Puente Milvio: “*In hoc signo vinces*” (“Con este signo vencerás”). La divisa del escudo de armas definitivo de Hernán Cortés no deja dudas al providencialismo con que éste asumió su labor militar: “*Iudicium Domini apprehendit eos, et fortitudo eius corroboravit brachium meum*” (“El juicio de Dios los sometió y la fuerza de mi brazo lo confirmó”).

¹⁰ F. de Zárate, *op. cit.*, I, p. 230.

ejemplo, los soldados de Cortés plantan una cruz en la tierra; luego, entran nativos y ante ellos ocurre un milagro: “*Al tiempo que están tirando de la ☩ para quitarla se disparen dentro tres o cuatro arcabuces, y caigan todos por el suelo, bajando con música de chirimías una paloma desde alto que se ponga sobre la cruz; y traiga un cerco de oro alrededor*”.¹¹ Ante tal portento los indios se postran y, sin más controversia, aceptan que los españoles son portadores de la fe verdadera.

La segunda jornada –otra coincidencia– comienza con una comparecencia alegórica de Religión Cristiana e Idolatría ante Providencia Divina para reclamar la potestad de América:

RELIGIÓN: [...] vengo a tus divinos pies
agradecida que des
a Cortés tanto favor,
por que crezca mi valor
en el valor de Cortés.
Muchos capitanes fuertes
han aumentado mi nombre
con la ajena y con sus muertes
y hoy con la fama de un hombre
no vistos mundos conciertes¹²

La inclusión de este pasaje alegórico en la comedia comunica una dimensión divina, cuyos protagonistas son abstracciones, con una historia terrenal hecha de personajes concretos. El dramaturgo busca explicar la existencia de América e insertarla en la visión europea del mundo; supone entonces que el Nuevo Mundo fue el territorio donde el Diablo fue arrojado luego de su expulsión del Paraíso. Los pueblos prehispánicos, por lo tanto, habían permanecido en el error, bajo el mando de gobernantes y sacerdotes engañados, como Moctezuma, a quien tilda de “tirano del mundo”.¹³ Ya que la conquista de América se asume como una lucha del bien contra el mal, de la fe verdadera contra la idolatría y como la recuperación de territorios para el cristianismo, podemos entender los inevitables paralelismos con la reconquista de la Península: “... *toquen trompetas y cajas; salgan por dos partes INDIOS y ESPAÑOLES batallando, unos con arcos y flechas, y otros con arcabuces, CORTÉS y otros capitanes a*

¹¹ *Ibidem*, I, p. 233.

¹² *Ibidem*, II, pp. 239-240.

¹³ *Ibidem*, II, p. 240.

caballo con las espadas desnudas, y SANTIAGO delante, armado de blanco, con un pendón rojo".¹⁴

La conquista de México concluye con una tercera jornada densa en acción y, quizá por ello, atropellada. Se representan la angustia de Moctezuma ante el avance de los españoles, la matanza de Cholula, la entrada de Cortés a Tenochtitlán, la batalla contra Pánfilo de Narváez, la rebelión de los indios y la toma definitiva de la capital de los mexicas. La acotación final exige la representación de una batalla épica y revela una concepción plástica del triunfo de la Religión sobre la Idolatría y la consagración de Cortés como héroe del catolicismo:

*Acometan al muro disparando los arcabuces, y los INDIOS tirando flechas, traigan escalas y rodelas suban, denles en ellas los indios muchos alcanciazos, vayan subiendo, y andando hasta entrar dentro y salga un carro en que venga la RELIGIÓN CRISTIANA triunfando, y traiga a sus pies a la IDOLATRÍA, y por la puerta de la ciudad venga CORTÉS con su gente en orden, después de haber publicado victoria, y llegue al carro de la RELIGIÓN, y ella le pone un laurel en la cabeza.*¹⁵

Si bien se trata de la única comedia española de los Siglos de Oro que se conserva sobre la conquista de México, no significa que el tema fuera ignorado completamente por los dramaturgos. En la Nueva España hay noticia de representaciones de la caída de Tenochtitlán desde finales del siglo XVI. En 1595, por ejemplo, Gonzalo de Riancho, director de una compañía de teatro, solicitó dinero al cabildo civil para montar una obra en la fiesta de San Hipólito: "agora tengo compuesta y estudiada comedia grande de mayor autoridad que la que se hizo el día de Corpus Cristi, que trata de la conquista desta Nueva España y gran Ciudad de México".¹⁶ Según Maya Ramos Smith, es probable que con la profesionalización del teatro en el virreinato el tema haya pasado a ser parte de los festejos anuales.¹⁷ Sin embargo, de estas comedias sobre la conquista (que abundarán en el siglo XVIII) apenas hay constancia en el XVII. Una de ellas es el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, de autoría incierta y escrita alrededor de 1619, que presenta el avance de Hernán Cortés hacia Tenochtitlán y la conversión de cuatro reyes tlaxcaltecas. El

¹⁴ *Ibidem*, II, p. 241.

¹⁵ *Ibidem*, III, p. 259.

¹⁶ *Actas del cabildo*, apud Maya Ramos Smith, *Actores y compañías en la Nueva España: siglo XVI y XVII*, p. 45.

¹⁷ *Idem*.

autor de esta obra no sólo toma versos enteros de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, sino que, al igual que Lope, supone que los pueblos prehispánicos vivían engañados por un demonio que se adjudicaba la posesión de América. También aquí la fe se abraza después de un prodigio: los reyes aceptan la fe cristiana luego de la aparición de un Ángel que anuncia la llegada de los españoles. Aunque breve y simple, el *Coloquio* deja ver que en la Nueva España de principios del siglo XVII se tenía una imagen mesiánica de Cortés (ya mencionado aquí como marqués del Valle de Oaxaca):

MARQUÉS: Levantad, reyes valientes,
que a vuestra tierra he llegado
saliendo de un rey enviado,
señor de diversas gentes,
a ofreceros su reinado
no a quitaros vuestro oro,
piedras, ni rico tesoro,
sino que a Dios conozcáis,
y pues tanto le costáis
guardadle bien el decoro.¹⁸

No obstante, al tiempo que Cortés era exaltado como fundador de México, se conformaba entre los escritores novohispanos un sentimiento de culpa por los excesos de la conquista. A principios del siglo XVII, por ejemplo, el criollo Baltasar Dorantes de Carranza escribió sobre la matanza de Pedro de Alvarado en el Templo Mayor: "... no quiero tratar de lo que sienten [los nativos] en aquella gran mortandad que hicieron los españoles en aquellos indios principales y señores, que fueron ocho mil, el día del templo, y cómo se rebelaron los indios y quién fue la causa, que sabe Dios que voy escribiendo y reventando con lágrimas por tan gran sinrazón".¹⁹ Debido a la naturaleza bicéfala de los descendientes de los españoles, no es extraño que la conquista inspirara sentimientos contradictorios entre ellos. Americanos por nacimiento, pero europeos por ascendencia, los criollos se sentían al mismo tiempo herederos de la cultura caballeresca hispánica y del pasado precortesiano.

¹⁸ *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, pp. 206-207.

¹⁹ Baltasar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, p. 35.

Esta apropiación de la antigüedad indígena es notoria en las relaciones de los criollos del siglo XVII; a diferencia de las que, con fines pragmáticos, escribieron los evangelizadores en el siglo anterior, obras como la *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada evidencian una lectura positiva del mundo prehispánico. Para David Brading, la obra de este cronista novohispano resulta decisiva en el desarrollo de la conciencia criolla: “La compilación de Torquemada constituyó un permanente arsenal de información e ideas relacionadas con la civilización y las historias indígenas. Promovía directamente la imagen del imperio azteca como la antigüedad mexicana, análoga a la romana”.²⁰ La mención es importante porque, como veremos más adelante, se trata de una de las fuentes de sor Juana.

Otro ejemplo del interés de los criollos por el pasado prehispánico es la obra del polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, quien reunió una colección de códices y manuscritos indígenas que llegó a ser la más extensa de su género durante la Colonia. Además de restos arqueológicos, resguardó y estudió numerosos documentos heredados por la familia real de Texcoco, cuyo descendiente más notable fue el historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl.²¹ Pero Sigüenza no limitó su trabajo al resguardo documental y la impronta indígena también puede observarse en su obra literaria. En 1680 ideó el arco triunfal *Teatro de virtudes políticas*, en el que enaltece a una serie de gobernantes prehispánicos y los propone como ejemplos de conducta para el recién llegado virrey de la Laguna. Esta obra revela la intención de colocar la herencia americana a la altura de la clásica y de la cristiana.

Pero el pasado precolombino, observa Octavio Paz, no se recuperó “sin antes someterlo a una curiosa idealización”.²² Los indios imaginarios que Sigüenza enaltece en su arco triunfal, y a los cuales conjetura “hijos de Neptuno”,²³ no son los de su siglo. Muy por el contrario, a los indios vivos los califica como “gente la más ingrata, desconocida, quejumbrosa y inquieta que

²⁰ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p. 22.

²¹ Cf. Anne More, “Carlos de Sigüenza y el archivo criollo de la Nueva España”, p. 76.

²² Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 25.

²³ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*, p. 31. El polígrafo suponía que los egipcios y los toltecas (antecedentes de los *mexicanos*) provenían de la Atlántida; así explicaba las similitudes entre ambas culturas, “particularmente en lo relativo a sus trajes y a sacrificios, a su cronología, calendario, arquitectura, escritura y a su ‘gobierno político’” (Enrique Flores, “El sueño solar”, p. 35).

Dios crió; la más favorecida con privilegios y a cuyo abrigo se arroja a iniquidades y sinrazones, y las consigue”.²⁴ El criollismo, sin embargo, fue un fenómeno complejo y con discrepancias en su valoración de los indígenas; al mismo tiempo que Sigüenza los califica contradictoriamente, sor Juana Inés de la Cruz les rinde un doble tributo en su obra. En los versos de un romance inacabado, la poeta recuerda a los indios de su infancia:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?²⁵

Sor Juana reconoce que sus letras “han sido hechizadas por los indios, su *canto* está imbuido de un hechizo –‘derramado’ en él, como un brebaje, por los magos indígenas–. Hasta podría preguntarse si no son ellos los que inspiran su canto y ella es sólo un vehículo”.²⁶ También sus versos en náhuatl evidencian una empatía con aquellos nativos que, como ella, habitaban un espacio marginal en el esquema del poder imperial.²⁷

Y si el aprecio por los indios contemporáneos es patente, no lo es menos la valoración positiva de los antiguos. En la loa para el auto sacramental *El divino Narciso*, la poeta novohispana reescribe la conquista de América en clave alegórica y propone una correspondencia entre el pasado prehispánico y la herencia cristiana europea. Notemos de inicio la simetría en la tabla de personajes: “EL OCCIDENTE, LA AMÉRICA, EL CELO, LA RELIGIÓN, MÚSICOS, SOLDADOS” (v. 1). Dos parejas, una americana y otra europea, con sendos acompañamientos, uno musical y otro bélico, serán los protagonistas de esta obra de teatro breve. La primera acotación deja ver ya un conocimiento y una exaltación del mundo precolombino:

Sale el OCCIDENTE, indio galán, con corona, y la AMÉRICA, a su lado, de india bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el tocotín. Siéntanse en dos sillas y por una parte y otra bailan indios e indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza; y mientras bailan, canta la MÚSICA (v. 1).

²⁴ Sigüenza y Góngora, *Alboroto y motín de los indios de México*, p. 184.

²⁵ Sor Juana, *Obras completas*, t. I, *Lírica personal*, p. 160.

²⁶ E. Flores, “Sor Juana y los indios”, p. 78.

²⁷ Marginales porque no participan del *centro* español, masculino y caballeresco. Cf. Rolena Adorno, “El sujeto colonial y la construcción de la alteridad”, pp. 55-68.

Ante el desafío de hacer palpable la realidad etérea de los dogmas religiosos, el teatro sacramental aprovechó la alegoría como plataforma para pensar la realidad en términos simbólicos. Antes de cualquier parlamento, un espectador de los Siglos de Oro podía reconocer en los tablados a la América porque ya para entonces era un personaje conformado en el imaginario occidental.²⁸ En 1603, el italiano Cesare Ripa la describió en su *Iconología* como una mujer “fiera de rostro”, adornada con plumas, armada con arco y flechas, y “bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas”.²⁹ En el teatro, América alegorizada fue aprovechada por dramaturgos como Tirso de Molina, Gaspar de Ávila o Vélez de Guevara. De forma especial, Calderón la utilizó para representar las cuatro partes del mundo junto a una Asia hebraica, una África negra y musulmana, y una Europa coronada, blanca y cristiana. La alegoría de sor Juana, lejos de aparecer como una fiera taína, es descrita como una india “bizarra”, esto es, gallarda, llena de noble espíritu, lozanía y valor.³⁰

Occidente es también una significación geográfica, pero a diferencia de América, no tiene antecedentes en las representaciones pictóricas o teatrales. Más que una alegoría en su sentido estricto, este “indio galán con corona” parece describir la imagen del emperador Moctezuma que los criollos, ya para tiempos de sor Juana, habían convertido en un símbolo del reino de la Nueva España.³¹

Se ha dicho antes que la espacialidad del teatro sacramental suele ser indeterminada; en la loa para *El divino Narciso*, sin embargo, el espacio dramático es ostensible y se ha creado con elementos extraverbales visuales (el vestuario de los personajes, las mantas, los cupiles³² y las plumas) y sonoros (la música de las sonajas con que los indios bailan alrededor de los protagonistas). De manera que América es personaje y espacio al mismo tiempo.

²⁸ M. Zugasti ha hecho un seguimiento puntual de este personaje en su libro *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*.

²⁹ Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, p. 109.

³⁰ Cf. *Autoridades*, s.v. bizarro.

³¹ Cf. Antonio Rubial, “Se visten emplumados: apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano”, p. 247.

³² Quizá de *copilli*: “corona parecida a una mitra que servía para la coronación de los reyes. Era alta y acabada en punta en medio de la frente; la parte de atrás colgaba sobre el cuello” (Rémi Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, s.v. copilli). Vid. *Infra* la descripción de los cupiles en la cita de Bocanegra.

Para el inicio de su obra, la dramaturga pide la escenificación de un *tocotín*, una composición musical, literaria y dancística rica en elementos espectaculares que los indios solían llevar a cabo durante los festejos del virreinato. En 1640, por ejemplo, los jesuitas celebraron en el Colegio de san Pedro y san Pablo la llegada del virrey marqués de Villena con la *Comedia de san Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra. El dramaturgo jesuita fue también el encargado de componer la relación sobre los festejos que concluyeron así:

Rematose toda la fiesta con un *mitote* o *tocotín*, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios, entre diez y seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trajes de lama de oro, catles o coturnos bordados de pedrería, cupiles o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que solo esta danza y su lucimiento bastara por desempeño del festejo más prevenido.³³

Pese al recelo de algunos españoles que veían en las danzas indígenas resabios de su antigua religión, los tocotines fueron permitidos y aprovechados en conjuntos celebratorios y textos literarios.³⁴ Es interesante que si bien el auto sacramental de sor Juana estaba destinado a representarse en Madrid (v. 437), ella dé por hecho que es conocido el modo en que “se hace de ordinario esta danza”.

La loa inicia con una participación de la Música –el *tocotín*– que anuncia la consagración de una oblación de sangre “al gran Dios de las Semillas” (v. 14).³⁵ Enrique Flores ha dicho que estamos ante una “auténtica pieza etnopoética del siglo XVII”,³⁶ un canto ritual en el que el terrible *Huichilobos* se convierte poéticamente en *el gran Dios de las semillas*. En

³³ Matías de Bocanegra, *Comedia de San Francisco de Borja*, p. 235.

³⁴ Francisco Bramón incluyó un *tocotín* en la descripción del auto sacramental de su novela *Los sirgueros de la Virgen* (1620). En 1646 el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza emitió una disposición para prohibir representaciones y danzas de indios dentro de las iglesias, pero refiriéndose a los tocotines, hizo una excepción: “No se entiendan prohibidas las danzas de espadas, o palos, o los bayles, o tocotines de los Indios, y otros regocijos honestos, y naturales, y que expliquen una modesta, y christiana alegría, y gozo” (Juan de Palafox y Mendoza, *apud* Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, p. 251).

³⁵ En su edición, A. Méndez Plancarte omite una de las acotaciones del *Segundo volumen* (1692). Entre las dos mitades del *tocotín* faltaría: “*Híncanse de rodillas los hombres y las mujeres, y están postrados mientras danza el Occidente*” (*Segundo volumen*, p. 198). Si se tiene en cuenta esta didascalía explícita, se entiende por qué la siguiente pide, otra vez, que los personajes tomen asiento: “*Siéntanse el Occidente y la América, y cesa la Música*” (v. 29). Por otra parte, es interesante la similitud con el inicio musical, también en torno a la representación de una ceremonia prehispánica, en *La Aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca (I, p. 311).

³⁶ E. Flores, *op. cit.*, p. 94.

este caso, poetizar es tomar partido: “No carece que significado que sor Juana nombre así al dios azteca: es una traducción creadora que hace más concreto poéticamente al dios”.³⁷

A continuación, Occidente deja saber que si bien sus dioses pasan de dos mil, es éste el mayor de todos, a quien se rinde culto con sacrificios humanos.³⁸ América, por su parte, agrega:

AMÉRICA: Y con razón, pues es solo
el que nuestra monarquía
sustenta, pues la abundancia
de los frutos se le aplica;
y como éste es el mayor
beneficio, en quien se cifran
todos los otros, pues lo es
el de conservar la vida,
como el mayor lo estimamos:
(vv. 43-51)

Ya en estos primeros versos, los personajes se asumen como soberanos de las Indias y revelan que el Dios de las semillas tiene potestad sobre las cosechas. A pesar del politeísmo manifiesto de los indios, la reiteración de la existencia de un dios *primus inter pares* podría sugerir el reconocimiento de una aproximación imperfecta al monoteísmo.

Es interesante que sor Juana, al igual que lo había hecho Juan de Torquemada en el título de su relación del pasado prehispánico, utilice la palabra “monarquía” para referirse al sistema de gobierno de los antiguos mexicanos. Como Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas*, la poeta jerónima y el historiador franciscano parecen observar con admiración la organización política del imperio mexica. La obra de Torquemada fue publicada en 1615 y circuló en ambos lados del Atlántico, por lo que Méndez Plancarte supone que fue una de las fuentes que sor Juana consultó para la elaboración de la loa que nos ocupa.³⁹ En el

³⁷ *Ibidem*, p. 97.

³⁸ Méndez Plancarte dice no atinar de dónde sacó sor Juana que los dioses pasaban más de dos mil (*op. cit.*, p. 504); la aproximación la había dado Francisco López de Gómara: “No había número de los ídolos de México, por haber muchos templos, y muchas capillas en las casas de cada vecino, aunque los nombres de los dioses no eran tantos; mas empero afirman pasar de dos mil dioses que cada uno tenía su nombre, oficio y señal” (*op. cit.*, cap. CCXXX, p. 349).

³⁹ A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 503.

libro sexto de *Monarquía indiana* aparece, en efecto, la descripción del “Teocualo”, es decir, “Dios es comido”:

... a su falso y abominable dios Huitzilpuchtli (como ya hemos dicho) hacían cada año otra [imagen] confeccionada y mezclada de diversos granos y semillas comestibles; la cual formaban de esta manera: en una de las salas más principales y curiosas del templo (que era cerca de su altar y Cu) juntaban muchos granos, semillas de bledos y otras legumbres y molíanlas con mucha devoción y recato, y de ellas amasaban y formaban dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con el que envolvían y desleían aquellas harinas era sangre de niños, que para este fin se sacrificaban.⁴⁰

Notemos que, no obstante los calificativos de “falso y abominable” con que califica al dios prehispánico, Torquemada les reconoce a los indios sentimientos de “devoción y recato” en sus ceremonias religiosas. El historiador agrega que el ídolo de semillas, acompañado por otro dios de la guerra, era llevado en procesión y obsequiado con sacrificios de cautivos y animales; finalmente la estatuilla se mataba simbólicamente y se distribuía como vianda para los varones, pero nunca entre las mujeres.⁴¹ La dramaturga omite, añade, cambia de orden y sustituye información de su fuente histórica para empatar esta ceremonia indígena con el Sacramento eucarístico. Y no sólo en lo que respecta al ritual; también para la caracterización del Dios de las semillas la poeta dispone de los atributos de Huitzilopochtli, dios de la guerra, pero también de Centéotl, dios del maíz, y de Tláloc, deidad de la lluvia y la fertilidad. Sor Juana reescribe una parte del pasado mexica para los fines de su pieza sacramental.

Mientras los nativos celebran su ritual, hace presencia la segunda pareja alegórica: “Salen RELIGIÓN CRISTIANA, de dama española, y el CELO, de capitán general, armado; y detrás, SOLDADOS españoles” (v. 73). La jerónima ha simplificado los atributos iconológicos con los que la tradición había identificado a sus personajes alegóricos. Religión Cristiana, según Cesare Ripa, debía representarse como una “mujer cuyo rostro está cubierto por un largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un libro, una cruz con la derecha y una llama de fuego

⁴⁰ J. de Torquemada, *Monarquía indiana*, lib. VI, cap. XXXVIII, p. 113.

⁴¹ Cf. *Ibidem*, pp. 113-115. La ingestión ritual de figuras confeccionadas con “semillas de bledos” (amaranto) se llevaba a cabo todavía a principios del siglo XVII, según da cuenta Hernando Ruiz de Alarcón en el capítulo III de su *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías, y otras costumbres de las razas aborígenes de México* (1629).

con la izquierda”.⁴² En este trabajo hemos visto ya dos ejemplos de su presencia como personaje teatral en disputa con la Idolatría por el dominio de las Indias Occidentales. Por la otra parte, Celo, en su significación religiosa, es “cierta clase de amor por la religión, con el que se desea ardientemente que las cosas que se relacionan con el culto divino sean ejecutadas con entera sinceridad, rapidez y diligencia”.⁴³ Pero mientras que en la tipología de Ripa es descrito como un “hombre revestido de hábitos sacerdotales, con un azote en la diestra y en la siniestra una lámpara encendida”,⁴⁴ en la loa sacramental de sor Juana es acotado como un “capitán general, armado”. Con la militarización de su personaje, sor Juana asume una verdad evidente respecto a la conquista: fueron las armas las que le abrieron paso a la fe cristiana en América. Pero además, sobre la caracterización de personajes más o menos alegóricos, sucede algo similar a lo que ocurre con la descripción de Occidente: en un espacio dramático como el que se ha configurado, la aparición de un capitán armado no podía sino asociarse con la figura concreta del conquistador Hernán Cortés.⁴⁵

En sus primeros diálogos, los personajes europeos se interpelan por sus nombres (vv. 73 y 80) y se determinan a detener los “torpes ritos” de la Idolatría.⁴⁶ Religión se adelanta al furor de Celo y pregona:

RELIGIÓN: Occidente poderoso,
 América bella y rica,
 que vivís tan miserables
 entre las riquezas mismas:
 dejad el culto profano
 a que el Demonio os incita.
 ¡Abrid los ojos! Seguid
 la verdadera doctrina
 que mi amor os persüade (vv. 100-109).

⁴² C. Ripa, *Iconología*, t. II, p. 260.

⁴³ *Ibidem*, t. I, p. 186.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Recordemos que en *La conquista de México* la acotación que anuncia la entrada del extremeño indica que debe portar un “bastón de general”; en la loa para *El divino Narciso* el vestuario de “capitán general, armado” habría bastado para que un espectador, ibérico o novohispano, con los antecedentes del teatro indiano, lo asociara a la imagen de Cortés.

⁴⁶ Tanto Religión como Celo nombran a América “ciega Idolatría” (vv. 76 y 131). Ya que la alegorización de los continentes implicaba vínculos estrechos con la religión que se profesaba en cada uno de ellos, no extraña que en esta loa América sea también una representación de la idolatría. Como veremos en el siguiente capítulo, Cesare Ripa la había descrito, en efecto, como una mujer ciega (*Iconología*, t. I, p. 502).

Según Margo Glantz, sor Juana ha sintetizado en estos versos el *Requerimiento* de Juan López de Palacios Rubios,⁴⁷ un procedimiento jurídico del siglo XVI con el que se declaraba legítima la guerra de los conquistadores contra los indios, luego de un pregón que anunciaba la base doctrinal del cristianismo, la potestad mundial del Papa y la soberanía de los Reyes Católicos sobre el Nuevo Mundo. El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo lo narra así: “E después de estar metidos en cadena, uno les leía aquel *Requerimiento*, sin lengua o intérprete, e sin entender el letor ni los indios; e ya que se lo dijeran con quien entendiera su lengua, estaban sin libertad para responder a lo que se les leía”.⁴⁸

Podríamos decir que en la loa para *El divino Narciso* no existe ningún inconveniente lingüístico, pues a diferencia de las comedias indianas en las que, con la complicidad de los espectadores, los personajes nativos actuaban como si no entendiesen la lengua de los españoles, en la loa de sor Juana la dimensión alegórica permite saltar el escollo idiomático. Sin embargo, de frente a la intimación, los personajes americanos responden con incompreensión y rechazo: “Sin duda es loca; ¡dejadla / y que nuestros cultos prosigan!” (vv. 126-127), y más adelante: “... no entiendo tus razones” (v. 158). Y es que, además de la evidente disparidad en los cortejos (la pareja americana es acompañada por indios festivos y la europea es escoltada por un ejército), hay en la pieza lo que Enrique Flores ha llamado “un factor tonal” en los parlamentos de los personajes: a “la violencia imperativa y las órdenes de las milicias cristianas”, sor Juana opone “una lengua hecha de preguntas y asombro” en un tono fiel a la modulación del náhuatl.⁴⁹

En esta primera parte de la loa es interesante notar la heterocaracterización de los personajes. A partir de sus primeras impresiones, Occidente interpela a Religión con un halago: “¡Oh tú, extranjera belleza!” (v. 116), pero a Celo lo cuestiona por su talante amenazador: “¿Quién eres que atemorizas / con sólo ver tu semblante?” (vv. 139-140). También con

⁴⁷ Margo Glantz, “Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*”, p. 179.

⁴⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo, *apud* Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, p. 159.

⁴⁹ E. Flores, *op. cit.*, p. 99.

respecto a la adjetivación de los personajes, notemos que Celo y América se dispensan iguales calificativos:

CELO: ¿Cómo, *bárbaro* Occidente;
cómo, *ciega* Idolatría
a la Religión desprecias,
mi dulce esposa querida?
(vv. 130-133)

AMÉRICA: *Bárbaro*, loco, que *ciego*
con razones no entendidas
quieres turbar el sosiego
que en serena paz tranquila
gozamos...
(vv. 167-171)⁵⁰

La mutua acusación de barbarie puede explicarse si atendemos la polisemia del término: desde la mirada de Celo, Occidente es bárbaro en cuanto “salvaje”;⁵¹ pero desde la visión de América, Celo quizá lo sea por “despiadado y cruel”.⁵² Y desde ambas perspectivas, porque son extranjeros: “Y así, estas gentes destas Indias, como nosotros las estimamos por bárbaras, ellas también, por no entendernos, nos tenían por bárbaros”.⁵³

Pronunciada la propuesta de paz, la segunda intimación es la guerra: “*Suenan cajas y clarines*” (v. 189). La pareja americana, estremecida y desconcertada, no puede explicar la realidad que observa: vibra el cielo en rayos, graniza plomo y se batalla contra centauros monstruosos (vv. 195-199).

(*Dentro:*)
¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!
(*Tocan*)
¡Viva España! ¡Su Rey viva!
Trabada la batalla, van entrándose por una puerta, y salen por otra huyendo los INDIOS, y los ESPAÑOLES en su alcance; y detrás, el OCCIDENTE retirándose de la RELIGIÓN, y AMÉRICA del CELO.
(v. 202)

Españoles tras indios pasan de un espacio visible a uno extensivo. “La batalla escénica se entabla entre la danza ritual indígena y la guerra santa de los conquistadores”.⁵⁴ El combate es breve porque hablamos, después de todo, de armas de fuego contra flechas rudimentarias.

⁵⁰ El énfasis es mío.

⁵¹ *Autoridades*, s.v. “bárbaro”.

⁵² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. “bárbaro”.

⁵³ Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria*, t. II, p. 264. Sobre la polisemia de la palabra “bárbaro” y sus implicaciones en la legitimidad de la conquista, Las Casas hace notar en su *Apología* que los mismos conquistadores, en cuanto “cruels e inhumanos”, podían ser considerados bárbaros (pp. 121-143).

⁵⁴ E. Flores, *op. cit.*, p. 99.

En una lectura estrictamente alegórica, la didascalia resuelve en unas cuantas líneas la conquista militar de América. Es decir, esta batalla representa todos los combates armados de españoles contra nativos antes del sometimiento del imperio de Moctezuma.

Por otra parte, leída como drama histórico, esta loa sacramental representa situaciones espacial y temporalmente concretas. La arremetida de un ejército de españoles contra un grupo de indios en una ceremonia al dios Huitzilopochtli no puede menos que remitir a la célebre matanza de Tóxcatl.⁵⁵ Para Flores, hay una “referencia directa, ineluctable al episodio del templo, con énfasis en lo festivo y lo palpable: los cantos divinos, los bailes, bañados en sangre”.⁵⁶ La violencia, sin embargo, aparece elidida en sor Juana: en el espacio extensivo quedan las imágenes terribles que describen los vencidos informantes de Sahagún: indios que “iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos. Anhelosos de ponerse a salvo...”.⁵⁷ El suceso, ya se ha dicho antes, era recordado entre los criollos como un pasaje lamentable en la historia de la conquista. Además del patetismo con que Baltasar Dorantes de Carranza cuenta esta matanza, observemos el tono de recriminación con que otro historiador criollo, Juan Suárez de Peralta, cuestiona el proceder de Pedro de Alvarado:

Que [el castigo] fuese para los que hacían los sacrificios y ejemplo de los que quedasen no satisface. Cierto, porque éstos [indios] no estaban debajo del gremio de la Iglesia ni eran bautizados ni tenían razón de nuestra ley y en lo que Dios se servía y ofendía, sino estábanse en su costumbre, cuanto más que dicen que estaban bailando y cantando muy descuidados. Ello séase lo que fuere, a mí me duele la pérdida de aquellas ánimas. El juicio quede para quien es, que lo juzgue como quien todo lo vio y lo sabe, que es Nuestro Señor Jesucristo que cosa no se le puede esconder.⁵⁸

Sor Juana participa de una red simbólica que los criollos de su siglo están construyendo con elementos de ambos lados del Atlántico; en esta invención de su propia identidad, se atreven a cuestionar la actuación de sus antepasados durante la conquista. En la loa hay también un señalamiento al uso de las armas como medio coercitivo, cuando Occidente

⁵⁵ También aquí sor Juana sigue a Torquemada. Mientras Durán (*Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, t. I, cap. IV, p. 39) y Alvarado Tezozómoc (*Crónica mexicana*, cap. II, pp. 104-105) informan que la ceremonia de Tóxcatl era en honor a Tezcatlipoca, Torquemada dice que lo era para el culto de Huitzilopochtli (*op. cit.*, lib. IV, cap. LXVI, p. 203).

⁵⁶ E. Flores, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁷ Códice Florentino, *apud* E. Flores, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁸ Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista*, cap. XVI, p. 133.

declara: “Ya es preciso que me rinda / tu valor, no tu razón” (vv. 203-204). Sometidos los indios, Religión Cristiana se determina a rendirlos “con suavidad persuasiva” (v. 217). América, sin embargo, se resiste a la segunda conquista:

AMÉRICA: Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis deidades!
(vv. 226-236)

La defensa a ultranza de la libertad de conciencia fue una convicción que sor Juana dejó ver repetidamente en su obra. En la loa para *San Hermenegildo*, el mayor de los estudiantes había reconocido la supremacía de la razón sobre la obediencia, y aquí una América subyugada apela al libre albedrío para permanecer en su antigua fe.

Religión Cristiana cuestiona la naturaleza del Dios de las semillas y Occidente responde que abastece materialmente al hombre, rige sobre la naturaleza y se hace comida espiritual de semillas y sangre pura para limpiar los pecados (vv. 250-260). Ante tales semejanzas con el Dios cristiano y el Sacramento eucarístico, la primera reacción de Religión es asumirlas como “remedos” del Diablo (vv. 261-275). Según Jorge Checa, la loa da cuenta de las dos opiniones que los evangelizadores tuvieron con respecto a las similitudes de la religión prehispánica con algunos ritos y dogmas del catolicismo: misioneros como Bernardino de Sahagún y Andrés de Olmos coligieron que se trataba de una influencia satánica y, por la otra parte, apologistas de indios como Bartolomé de Las Casas reconocieron una revelación primitiva en la fe de los americanos.⁵⁹ Sor Juana parece conciliar ambas teorías bajo el supuesto de que hubo, ciertamente, una revelación divina primordial, pero que fue corrompida por el Diablo.

⁵⁹ Jorge Checa, “*El divino Narciso* y la redención del lenguaje”, p. 198.

Aprovechando un pasaje bíblico que justifica el sincretismo,⁶⁰ Religión dialoga con las alegorías americanas con el fin de catequizarlas. A diferencia del teatro español, la conversión no se resuelve con milagros que obligan a deponer los argumentos racionales. América y Cielo no están dispuestos a confesar un credo que les aproveche menos que sus propias creencias y, si llegan a dar muestras de simpatía con el cristianismo, lo hacen porque la propuesta de Religión es un cambio nominal antes que dogmático de su antigua doctrina. En la loa de la jerónima no hace falta más el uso de las armas porque basta con la verdad primordial revelada y la “inspiración divina” (v. 396) infundida en los indios para lograr su evangelización. En este sentido, la “suavidad persuasiva” que sor Juana declara como método efectivo de cristianización no es diferente al que fray Bartolomé de Las Casas había propuesto como el *único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*:

... el modo de mover, dirigir, atraer o encaminar a la criatura racional al bien, a la verdad, a la virtud, a la justicia, a la fe pura y a la verdadera religión, ha de ser un modo que esté de acuerdo con el modo, la naturaleza y condición de la misma naturaleza de la criatura racional, es decir, de modo dulce, blando, delicado, suave, de manera que de su propio motivo con voluntad de libre albedrío y disposición y facultades naturales, escuche todo lo que se proponga y notifique acerca de la fe, de la verdadera religión, de la verdad, de la virtud, y de las demás cosas que se refieren a la fe y a la religión.⁶¹

Al final de la loa, Religión Cristiana anuncia el inicio inminente del auto sacramental *El divino Narciso* parangonando las prefiguraciones de Cristo en la antigüedad clásica con las que poseían los mexicas en su religión ancestral: “... también había / entre otros gentiles, señas de tan alta Maravilla” (vv. 432-435). Con esta resuelta declaración, “rasgo inequívoco de nacionalismo criollo”⁶², la dramaturga novohispana eleva el pasado prehispánico al nivel del grecolatino y con ello vindica la dignidad histórica del Nuevo Mundo.

La conversión sincrética de los americanos se celebra con una declaración en la que Occidente profetiza su ocaso y un canto en el que los dos mundos encontrados festejan la unificación de sus dioses:

⁶⁰ *Hch.* 17, 22-31.

⁶¹ B. de Las Casas, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, p. 71.

⁶² Dolores Bravo, “Estudio introductorio”, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia: VII, Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 58.

OCCIDENTE: ¡Vamos, que ya mi agonía
quiere ver cómo es el Dios
que me han de dar en comida,
(*Cantan la AMÉRICA y el OCCIDENTE y el CELO:*)
diciendo que ya
conocen las Indias
al que es verdadero
Dios de las semillas! (vv. 487-492)⁶³

Si es verdad que, como afirma Kurt Spang, las figuras dramáticas son portavoces de la cosmovisión del autor, advirtamos que sor Juana se vale de las dos alegorías femeninas de la loa para presentar su auto sacramental ante la corte de Carlos II.⁶⁴ Primero es Religión la autora de la “idea metafórica, vestida / de retóricos colores” (vv. 401-403) y luego es América la que se disculpa por la pretensión de “describir tanto misterio” (vv. 483-485). Como recurso literario, la jerónima hace que los personajes Religión Cristiana y América sean sus voceras; como afirmación de identidad, es la poeta la que se asume portavoz de su religión y de su continente. Bisagra de los dos mundos encontrados, la Décima Musa observa un suceso histórico desde la visión de vencidos y vencedores y lo reescribe en una festiva conciliación de credos en que se canta al unísono: “¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas” (vv. 497-498). En pluma de sor Juana, conquista y evangelización son dos fenómenos indisolubles; pero no porque la segunda justifique a la primera, como sí sucede según el discurso oficial que subyace en el teatro español de la época, sino porque ambas, guerra y asimilación, son dos aproximaciones posibles y quizá inevitables frente al *otro*. En esta loa, el sometimiento de los americanos se logra por medio de la argumentación y no únicamente con el uso de las armas: vence la razón sobre la violencia y el sincretismo sobre la imposición. Se sigue al pie de la letra la máxima aristotélica sobre el oficio del poeta: contar las cosas no como sucedieron, sino cual desearíamos que hubieran sucedido.

La otra conquista, la espiritual, merece ser tratada aparte.

⁶³ Al agregarle el calificativo de “verdadero”, sor Juana hace cristiano al dios prehispánico y da un paso más que el mismo Bartolomé de Las Casas, quien, para hablar de la deidad de los indios, debía agregar matices a sus declaraciones: “al Dios verdadero o a aquel que se considera verdadero”, “al Dios verdadero o a aquel que, por error, consideraba como verdadero” (*Apología*, cap. XXXV, p. 282).

⁶⁴ Para Margo Glantz no es extraño que sor Juana hable por medio de las alegorías femeninas de su loa, pues, mientras los personajes masculinos encarnan la fuerza y la violencia, son propias de las alegorías femeninas la belleza y la capacidad de razonamiento (*op. cit.*, p. 183).

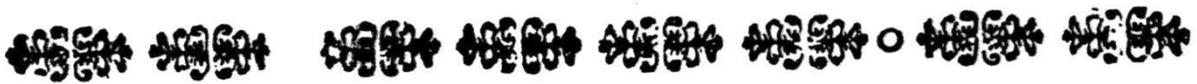
L O A

PARA EL AVTO INTITVLADO
EL CETRO DE JOSEPH.

Interlocutores.

La Fe
La Ley de Gracia:
La Ley natural.

La Naturaleza.
La Idolatria.
Musica.



Cantian dentro, y despues salen en quatro Bofetones, la Fé, y la Ley de Gracia, la Naturaleza, y la Ley natural.

Mus. **A**L nuevo Sol de la Fé,
Que dora las cumbres
altas,

La Ley natural saluda,
Como fuele el Sol al Alva,
Haziendo salva,
Alegre, festiva, contenta,
y vfana.

2. Cor. Y porque viene con ella
La Divina Ley de Gracia,
Naturaleza recibe
En ella el bien, que le falta,
Llegando à hablarla,
Rendida, devota, humilde,
y postrada.

Aora salen la Fé, y la Ley de Gracia por un lado, y por otro la Ley natural, y la Naturaleza.

Ley nat. En feliz hora, ó Divina
Ley de Gracia, à darme salgas,
Con tus Divinos Preceptos,
La perfeccion, que me falta;
Que como vivo sin ti,
En tinieblas de ignorancia,
Aun mis perfecciones mismas,
Sin ti, estàn como apagadas.
Y assi en señal de con quanto
Jubilo celebra el alma
Tu venturosa venida,

Mus. Te recibo haziendo salva,
Ale-

3. LA EVANGELIZACIÓN: LOA PARA *EL CETRO DE JOSÉ*

Bien conocida es la respuesta que recibió fray Diego Durán de un indio, luego de reprenderlo por cierto despilfarro: “–Padre, no te espantes, pues todavía estamos *nepantla*”. Con aquella expresión, el nativo declaraba “estar en medio” de dos mundos: “Me dijo que, como no estaban arraigados en la fe, que no me espantase, de manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley ni a la otra, o por mejor decir, que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas”.¹ La cristianización de los pueblos mesoamericanos fue un proceso gradual que supuso, más que una sustitución terminante de credos, el amalgamamiento de las expresiones religiosas de los pueblos encontrados. En muchos sentidos, “estar en medio” define la ubicación cultural del pueblo novohispano durante y luego de la evangelización.

La llamada “conquista espiritual” no fue una empresa ulterior sino paralela al sometimiento militar de los pueblos americanos. De hecho, la implantación del catolicismo fue una de las justificaciones para el uso de las armas y, al mismo tiempo, uno de los deberes de los conquistadores en los territorios ocupados. Con la llegada de fray Martín de Valencia y un primer grupo de misioneros franciscanos a la Nueva España en el año de 1524, arrancó una magna labor de asimilación de la cultura prehispánica, en la que también habían de participar dominicos, agustinos y, años después, jesuitas; su labor etnográfica, lingüística y antropológica constituye buena parte de lo que conocemos de los pueblos precolombinos de Mesoamérica.

Si bien la evangelización fue un capítulo histórico no menos complejo y fascinante que el descubrimiento o la conquista, para la literatura, y en específico para el teatro, significó un objetivo antes que un tema. Como materia dramática, apenas podemos mencionar los pasajes en los que las comedias españolas representan la conversión de los nativos, casi siempre luego de intervenciones milagrosas o de largos monólogos dogmáticos que los europeos pregonan

¹ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, p. 237.

impetuosamente y que los americanos aceptan sin resistencia. Por otro lado, la catequización fue la principal finalidad de una variante del teatro bien diferenciada y exhaustivamente estudiada en los últimos años. El teatro evangelizador fue obra de los misioneros que, con fines didácticos y propagandísticos, adaptaron, tradujeron y compusieron obras con pasajes de la historia del cristianismo.

Para tiempos de sor Juana, la etapa más intensa de la evangelización ha concluido. Y pese a que los jesuitas continúan su labor misionera en los territorios no catequizados del norte del virreinato, la conquista espiritual se ha consolidado ya como un capítulo fundacional en la historia imaginaria de los criollos novohispanos. Nuestra Décima Musa no dejó pasar la oportunidad de representar la cristianización de los pueblos prehispánicos y en la tercera de sus loas sacramentales profundiza este complejo fenómeno de coincidencias, revelaciones y sincretismos.

Apenas llegados a la Nueva España, los misioneros advirtieron similitudes sugerentes entre sus ritos y creencias y las de los nativos. Los antiguos habitantes del Valle de México practicaban ceremonias parecidas a los sacramentos cristianos del bautismo y la confesión y en rituales como el *Teocualo* comulgaban con su divinidad mediante la antropofagia ritual. Como se mencionó en el capítulo anterior, las aproximaciones a estas semejanzas oscilaban entre dos extremos: hubo quienes las reconocieron como verdades primigenias reveladas y quienes las supusieron remedos diabólicos. Para los primeros evangelizadores, franciscanos casi en su mayoría, predominó la última interpretación; en términos generales, dice Robert Ricard, “muy alejada de la verdad les pareció la civilización indígena para que intentaran siquiera aprovechar las briznas de verdad que en ellas pudieran hallarse”.²

Fray Bernardino de Sahagún, autor de la más importante de las obras sobre la cultura mexica escritas en el siglo XVI, es un ejemplo de esta aproximación que observaba con recelo las coincidencias teológicas. Al final del primer libro de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, el franciscano describe una celebración al pie de los volcanes en la que los

² Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, p. 101.

indios formaban una imagen de amaranto, le rendían sacrificios y luego distribuían como vianda. Lejos de reconocer un parecido con el Sacramento eucarístico, el autor concluye: “Esto parece cosa de niños y sin seso que de hombres de razón”.³ Esta sentencia no resulta extraña si recordamos que desde el prólogo de su imponente obra, Sahagún había comparado las prácticas religiosas de los pueblos americanos con una enfermedad que debía erradicarse: “Los predicadores y confesores, médicos son de las ánimas; para curar las enfermedades espirituales conviene tengan experiencia de las medicinas y de las enfermedades espirituales”.⁴ Sin negarle un legítimo interés por la cultura prehispánica, sus páginas evidencian una finalidad inmediata y relacionada con las intenciones catequizadoras de su orden. Otro ejemplo lo proporciona el también franciscano Jerónimo de Mendieta; al hablar de los atributos de una deidad totonaca en la que halla semejanzas con la Virgen María, acusa con tono inquisitorial: “quiso el Demonio introducir a su satánica iglesia un personaje que en ella representase lo que la Reina de los Ángeles y Madre de Dios representa a la Iglesia Católica, en ser abogada y medianera de todos los necesitados que a ella se encomiendan”.⁵

Años después, los jesuitas llevaron a cabo un acercamiento diferente al de las órdenes mendicantes. José de Acosta, por ejemplo, propuso a finales del siglo XVI aprovechar aquellas similitudes aunque fueran fruto de una labor diabólica:

Y lo que tiene dificultad en nuestra ley, es creer misterios tan altos y soberanos, facilitose mucho entre éstos, con haberles predicado el Diabolo otras cosas mucho más difíciles, y las mismas cosas que hurtó de nuestra ley evangélica, como su modo de comunión y confesión, y adoración de tres en uno, y otras tales, a pesar del enemigo, sirvieron para que las recibiesen bien en la verdad los que en mentira las habían recibido.⁶

En contraposición a la “política de ruptura” que Ricard reconoce en los métodos evangelizadores franciscanos, Octavio Paz ha llamado “política del puente” a la que los jesuitas del siglo XVII pusieron en marcha buscando prefiguraciones del cristianismo en el

³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, lib. I, cap. XVI, p. 62.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, t. I, lib. II, cap. IX, p. 199.

⁶ José de Acosta, *Historia natural*, lib. VII, cap. XXVIII, p. 502.

pasado prehispánico.⁷ La visión universalista de los hijos de san Ignacio de Loyola permitió que el otrora novicio de la Compañía, don Carlos de Sigüenza y Góngora, diera un paso más en la conciliación de la religiosidad prehispánica y el cristianismo con la composición de un opúsculo, hoy perdido, que intituló *Fénix del Occidente S. Thomás Apóstol hallado con el nombre de Quetzalcóatl entre las cenizas de antiguas tradiciones conservadas en piedras, en Teoamoxtles Tultecas, y en cantares Teochichimecos y Mexicanos*. Sebastián de Guzmán y Córdova, editor de la *Libra astronómica*, afirma haber leído el manuscrito y da noticia de su contenido: “Demuestra en él haber predicado los Apóstoles en todo el mundo, y por consiguiente en América, que no fue absolutamente incógnita a los antiguos. Demuestra también haber sido Quetzalcóatl, el glorioso apóstol san Thome”.⁸ La creencia en una evangelización anterior a la llegada de los españoles suponía la deslegitimación de la conquista armada y la dignificación de un continente, en cuanto que había recibido la predicación de un apóstol de Cristo. Con el paso de los años, los criollos novohispanos se apropiarán de este discurso sincrético y le darán claros matices políticos independentistas, como lo prueba la radical interpretación histórica de fray Servando Teresa de Mier en el ocaso de la Colonia.⁹

A diferencia del erudito sincretismo de los criollos, la asimilación religiosa que entablaron indios y evangelizadores en el siglo XVI fue un fenómeno subrepticio y recíproco. Los misioneros levantaron iglesias donde antes hubo centros ceremoniales y los nativos mudaron deidades por santos. No se trató, sin embargo, de un intercambio entre iguales; cuando los europeos advirtieron la transposición espiritual que ejercían los americanos, no escatimaron esfuerzos en desterrar los vestigios de su antigua religión. Pero antes de desaparecer, en secreto, se siguieron celebrando ceremonias a la usanza prehispánica. Durante los primeros años de la construcción de la capital, por ejemplo, fray Toribio de Benavente, Motolinía, da testimonio de la permanencia furtiva de sacrificios humanos:

⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 55.

⁸ Sebastián de Guzmán y Córdova, “Prólogo”, *Libra astronómica*, p. 16.

⁹ Vid. Jacques Lafaye, “Quetzalcóatl o el Ave Fénix”, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, pp. 194-284.

Ocupados los españoles en edificar a México y en hacer casas y moradas para sí, contentábanse con que no hubiese delante de ellos sacrificio de homicidio público, que a escondidas y a la redonda de México no faltaban; y de esta manera se estaba la idolatría en paz, y las casas de los demonios servidas y guardadas con sus ceremonias.¹⁰

Y es que la práctica de sacrificios humanos fue la columna vertebral de la tradición religiosa prehispánica en Mesoamérica: aseguraba la continuidad del tiempo, el éxito de las cosechas, el triunfo en las guerras, etc. Lejos de ser un acto de violencia sin sentido, la oblación humana significó para los pueblos mesoamericanos la entrega a sus divinidades de lo máspreciado para el hombre: su propia vida.¹¹ También la práctica de la antropofagia tenía para los mexicas una dimensión espiritual. Con la absorción ritual de los cuerpos inmolados se buscaba la incorporación con la deidad misma: “La ingestión de los sacrificados –dice Alfredo López Austin– debe ser estimada como una forma de comunión con el cuerpo que había contenido la fuerza divina”.¹²

A los ojos de conquistadores y misioneros, sin embargo, estos rituales no fueron sino señales inequívocas de la barbarie de los indios y de la presencia del Diablo en tierras americanas. Fueron pocos los que, como fray Bartolomé de las Casas, pudieron ver más allá de sus lindes temporales. En una primera etapa, el dominico había condenado los sacrificios humanos y la antropofagia, pero luego, en la Controversia de Valladolid, llegó a justificarlos arguyendo la existencia de prácticas semejantes en la Biblia y en la historia de Europa: ¿No pidió acaso Dios a Abraham el sacrificio de Isaac?, ¿no inmoló Jefé a su propia hija?, ¿no fue la muerte de Cristo una oblación humana y divina al mismo tiempo?, ¿no es verdad que en situaciones críticas los europeos habían recurrido al canibalismo?¹³ Pero más osada fue, sin duda, su argumentación para acreditar los ritos de los nativos desde el derecho. Para ello apeló a la ley natural y supuso que, ya que todo ser humano conoce intuitivamente a Dios y busca adorarlo según sus capacidades y en el mejor modo posible, los indios americanos habían buscado ofrecer la mejor ofrenda a Dios, la más valiosa, es decir, la vida humana misma:

¹⁰ Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, tratado I, cap. III, p. 28.

¹¹ Cf. Eduardo Matos Moctezuma, “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano”, p. 61.

¹² Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano e Ideología*, p. 440.

¹³ Cf. Tzvetan Todorov, *La conquista de América*, pp. 196-197. *Gen.* 22 y *Jue.* 11, 31.

El modo principal de reverenciar a Dios es ofrecerle sacrificios, acto éste el único por el que demostramos que aquel a quien los ofrecemos es Dios y nosotros sus súbditos agradecidos. Además, la naturaleza nos enseña que es justísimo que ofrezcamos a Dios, de quien por tantos motivos nos reconocemos deudores, por la admirable eminencia de su majestad, las cosas más preciosas y excelentes. Ahora bien, según la verdad y juicios humanos, ninguna cosa hay para los hombres más importante y preciosa que su vida.¹⁴

No obstante la aguda argumentación del apologista de indios, los evangelizadores del siglo XVI ejercieron casi en su totalidad la política de ruptura con respecto a las prácticas religiosas de los nativos y soslayaron las evidentes semejanzas entre la eucaristía y la ingesta ritual de los sacrificados.

El relevo generacional de los misioneros en el siglo XVII trajo consigo una visión más transigente y cercana a Bartolomé de Las Casas, quien se fue erigiendo gradualmente como una autoridad entre los criollos. Fray Juan de Torquemada, al mencionar un desacuerdo con ciertas afirmaciones de José de Acosta en su *Historia natural*, le reclama al jesuita escribir sin averiguaciones; en contraste, dice de sí mismo: “Pero yo, que ha veinte años que trato de escribir esto y otras cosas, he puesto diligencia en su examen”; además, argumenta que sus declaraciones pueden confirmarse en las relaciones de Olmos, Motolinía, Sahagún, Mendieta, Zumárraga y, el único no franciscano entre sus fuentes, “el obispo de Chiapa fray Bartolomé de Las Casas, hombre santo y grande inquisidor de verdades”.¹⁵ La simpatía del historiador novohispano por el teólogo dominico parece haber tenido repercusiones en la composición de la *Monarquía indiana*, cuyo libro séptimo trata exclusivamente el tema de los sacrificios. Torquemada hace un prolijo seguimiento de las oblaciones humanas en la antigüedad y concluye que “las más de las naciones del mundo [las] han usado; y no sé si diga todas, porque pienso que muy pocas, o ningunas, se han escapado”.¹⁶ Con respecto a los pueblos prehispánicos, salvo por la aclaración de que era el Demonio el beneficiario de tales ceremonias, la justificación que blande el franciscano no es diferente al argumento lascasiano:

¹⁴ Bartolomé de Las Casas, *Apología*, cap. XXXVI, p. 286.

¹⁵ J. de Torquemada, *Monarquía indiana*., lib. VII, cap. XXI, p. 182.

¹⁶ *Ibidem*, lib. VII, cap. XI, p. 157.

Siendo pues así, que el hombre debe a Dios todo lo que es y tiene; y siendo juntamente tan grandes las mercedes que de él ha recibido, se sigue luego quedar el hombre a Dios tan obligado que aunque haga todo su deber en su servicio no satisface dignamente a lo que debe. Por lo cual digo que no erraban éstos en este sacrificio, aunque en la intención erraban; pues lo ofrecían al demonio.¹⁷

Pero una cosa es acreditar las prácticas religiosas de los antiguos mesoamericanos y otra muy diferente es compararlas con el sacrificio de Cristo. Esta osadía teológica no fue propuesta en disquisiciones históricas de los evangelizadores sino en la *poiesis* de una lectora de Torquemada. Con respecto a modernos estudiosos que han profundizado en estas semejanzas, dice Ricard: “Es evidente que no hay que conceder importancia alguna a ciertas creencias o ritos, cuya analogía con ritos y creencias católicas hirió vivamente la imaginación de ciertas personas”.¹⁸ Pues bien, si en términos históricos los paralelismos entre ambas religiones llegaron a ser considerados meras coincidencias, no lo fueron en cambio para la literatura, y prueba de ello es que la imaginación mejor dotada del siglo XVII fue vivamente “herida” en lo tocante a este tema. En la loa para el auto sacramental *El cetro de José*, sor Juana Inés de la Cruz ha hecho una lectura sincrética del pasado prehispánico y ha reescrito la historia de la evangelización en lenguaje alegórico.

La versatilidad creativa de la dramaturga y la relación de esta pieza con sus otras dos loas sacramentales se hacen evidentes desde la tabla de personajes. Recordemos que en la loa para *San Hermenegildo* los personajes son todos varones y ninguno alegórico; en la que precede *El divino Narciso* hay dos parejas confrontadas; finalmente, en la loa que analizamos en este capítulo, las figuras son todas alegorías femeninas: “LA FE, LA LEY DE GRACIA, LA LEY NATURAL, LA NATURALEZA, LA IDOLATRÍA, MÚSICA” (v. 1). La primera didascalía y la introducción musical indican la distribución simétrica de éstas:

Cantan dentro; y después salen, en cuatro bofetones, la FE y la LEY DE GRACIA, la NATURALEZA y la LEY NATURAL.

MÚSICA: Al nuevo sol de la Fe
que dora las cumbres altas
la Ley Natural saluda,

¹⁷ *Ibidem*, lib. VII, cap. XIII, p. 164.

¹⁸ R. Ricard, *op. cit.*, p. 97.

como suele al Sol el alba,
haciendo salva,
alegre, festiva, contenta y ufana.
CORO: Y porque viene con ella
la divina Ley de Gracia
Naturaleza recibe
en ella el bien que le falta,
llegando a hablarla
rendida, devota, humilde y postrada.
(vv. 1- 12)

Tenemos nuevamente dos parejas, una americana y otra europea, pero a diferencia de lo que ocurre en la loa para *El divino Narciso*, éstas no se hallan en confrontación sino en complementariedad. Sor Juana hace representar la consumación de la historia salvífica de América y supone que el contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundos vino a perfeccionar la naturaleza y la ley de los nativos americanos. Dada la complejidad del universo alegórico de los Siglos de Oro, es importante precisar las connotaciones de las figuras que la dramaturga utiliza para escenificar una controversia legal, teológica e histórica al mismo tiempo.

La primera pareja está conformada por alegorías jurídicas: la ley natural y la ley de gracia. La primera, utilizando palabras de santo Tomás de Aquino, “no es otra cosa que la luz de la inteligencia puesta en nosotros por Dios; por ella conocemos lo que es preciso hacer y lo que es preciso evitar. Esta luz o esta ley, Dios la ha dado al hombre en la creación”.¹⁹ El cristianismo, y con él una larga tradición filosófica, supone que todos los seres humanos han sido dotados de una capacidad innata para procurar lo correcto y rechazar lo incorrecto sin importar condiciones circunstanciales como la geografía, la raza o el credo. La ley natural, explica la Iglesia, “expresa el sentido moral original que permite al hombre discernir mediante la razón lo que son el bien y el mal, la verdad y la mentira”.²⁰ Ya que hablamos de una ley común a todos los pueblos, podemos entender que una de sus máximas haya sido estimada como la “regla de oro”: “No hagas a otro lo que no quieras que te hagan”.²¹ Sin embargo, este discernimiento es imperfecto porque sólo alcanza a dictaminar sobre actos que entorpecen la

¹⁹ Santo Tomás de Aquino, *apud Catecismo*, §I, cap. III, punto 1954.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Cf. Mt.* 7, 12.

convivencia comunitaria: el asesinato, el robo, la calumnia, etc. En el teatro de los Siglos de Oro, Calderón llevó al tablado la Ley Natural en varios de sus autos; por ejemplo, en *A Dios por razón de estado*, la alegoría se queja de que, luego del pecado original cometido por Adán y Eva, quedó "... sujeta a las inclemencias de saber del mal y el bien".²²

La ley de gracia, también llamada ley evangélica, nueva o divina, completa el juicio natural del hombre y lo "perfecciona" mediante la fe y los sacramentos instituidos por Cristo: "La ley evangélica *lleva a plenitud los mandamientos* [y] llega a reformar la raíz de los actos, el corazón, donde el hombre elige entre lo puro y lo impuro, donde se forman la fe, la esperanza y la caridad, y con ellas las otras virtudes".²³ Como mandamiento supremo, preceptúa sobre la dimensión más íntima del ser humano: no sólo condena el asesinato, como lo hace la ley natural, sino que reprueba el deseo o el pensamiento consentido sobre el homicidio; pide amar al otro y no sólo no causarle daño.²⁴ Como representación alegórica, Cesare Ripa la describe como una mujer con la paloma del Espíritu Santo en la mano derecha y con un libro abierto en la izquierda.²⁵ En el arte escénico, la ley de gracia aparece, por ejemplo, en *El gran teatro del mundo* de Calderón, cantando la máxima de sus sentencias: "Ama al otro como a ti, / y obra bien, que Dios es Dios".²⁶

Los personajes de sor Juana deben entenderse a la luz del suceso histórico que se representa en la loa, es decir, la evangelización del Nuevo Mundo; hablamos, pues, de la Ley Natural que poseen los indios americanos y la Ley de Gracia que anuncian los evangelizadores europeos.²⁷ Ambas alegorías celebran el encuentro; la primera reconoce que los preceptos

²² Pedro Calderón de la Barca, *A Dios por razón de estado*, p. 868.

²³ *Catecismo*, §I, cap. III, punto 1968. Énfasis de los autores.

²⁴ En la *Respuesta a sor Filotea*, al hablar de cómo los capitanes romanos estaban obligados a soportar pacientemente las injurias, dice sor Juana: "Si esto, digo, hacían unos gentiles, con sola la luz de la ley natural, nosotros, católicos, con un precepto de amar a los enemigos, ¿qué mucho haremos en tolerarlos?" (*Obras completas*, t. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, p. 473).

²⁵ C. Ripa, *Iconología*, t. II, p. 16.

²⁶ P. Calderón, *El gran teatro del mundo*, p. 211.

²⁷ En las justificaciones de la escritura de la *Brevísima*, Bartolomé de Las Casas advierte sobre la ilegitimidad de las guerras de conquista en América, las cuales no podían ser consentidas "sin violación de la ley natural e divina, y, por consiguiente, gravísimos pecados mortales, dignos de terribles y eternos suplicios" (p. 11).

divinos de la segunda la perfeccionan (vv. 13-16) y ésta, por su parte, se presenta como su hermana:

LEY DE GRACIA: [...] no hay distancia
entre las dos, sino sólo
que nos habemos entrambas,
tú, como la parte, y yo
como el todo que la abraza...
(vv. 40-45)

La otra pareja alegórica de la loa para *El cetro de José* está conformada por Naturaleza y Fe. La primera simboliza al género humano (vv. 103-104, 332-333) o, por mejor decir, el núcleo de atributos inherentes al hombre, de entre los que destaca la razón.²⁸ Sor Juana ya la había utilizado como personaje para su auto sacramental *El divino Narciso*, donde aparece como “Madre / común de todos los hombres” (vv. 28-29). Tomando en cuenta la determinación espacial de la loa, la figura personifica aquí la parte de la humanidad desconocida por el Viejo Mundo antes del descubrimiento de Colón. La naturaleza de los indios fue una cuestión que intentaron resolver los europeos desde el momento mismo del contacto entre ambos mundos. En contra de quienes negaban su racionalidad, en 1537 el papa Pablo III declaró en su bula *Sublimis Deus* que: “aquestos mismos indios, como *verdaderos hombres*, no solamente son capaces de la fe de Cristo, sino que acuden a ella corriendo con grandísima prontitud”.²⁹ El documento validó un argumento que teólogos y evangelizadores esgrimieron contra quienes ponían en duda la capacidad de los nativos para recibir la fe cristiana. En su *Monarquía indiana*, Juan de Torquemada reproduce y traduce la *Sublimis Deus* para asegurar luego que “los indios, como hombres racionales, de la *misma naturaleza* y especie que todos nosotros, son capaces de los divinos sacramentos de la Iglesia”.³⁰ Sor Juana da por cierta esta verdad evidente en el encuentro festivo de sus alegorías:

NATURALEZA: En buena hora, ¡hermosa Fe!,
llegues a mi humilde casa,
indigna de tu asistencia;

²⁸ Cf. Mauricio Beuchot, *Los fundamentos de los derechos humanos en Bartolomé de Las Casas*, pp. 53-54.

²⁹ Pablo III, *Sublimis Deus*, citada y traducida por Torquemada en *Monarquía indiana*, lib. XVI, cap. xxv, pp. 296-297. El énfasis es mío.

³⁰ J. de Torquemada, *op. cit.*, p. 295. El énfasis es mío.

mas en fe de tu palabra,
espero de mis defectos
y errores ser perdonada;
y así mi salutación
MÚSICA: será ponerme a tus plantas,
rendida, devota, humilde y postrada.
(vv. 26-34)

El personaje Fe, por otra parte, simboliza “la virtud teologal por la que creemos en Dios y en todo lo que Él nos ha dicho y revelado, y que la Santa Iglesia nos propone”.³¹ En su representación iconográfica, Ripa la describe como una “Mujer vestida de blanco que se apoya la diestra sobre el pecho, mientras sostiene un cáliz con la siniestra mirándolo fijamente”.³² Como personaje teatral, sor Juana la utilizó para el auto sacramental de *San Hermenegildo*, donde aparece entronizada y se declara la más necesaria de todas las virtudes (vv. 1, 36-123). En la loa que analizamos, ella misma alude a su imagen cuando dice: “si me pintan, / por divisa me señalan / un cáliz con una hostia” (vv. 157-159). El primer parlamento de Fe es una breve relación histórica del pasado prehispánico, la conquista y la evangelización.

La Fe agradece la obsequiosa bienvenida de la Naturaleza y reconoce que la causa del regocijo “es la nueva conversión / de las Indias conquistadas” (vv. 51-52). Méndez Plancarte supone que el calificativo de “nueva” lo es tal vez por ficción dramática, ya que esta escena puede situarse en el siglo XVI, pero nueva también porque en la época de sor Juana la labor misionera no había concluido.³³ Si tomamos en cuenta que Sigüenza y Góngora daba por cierto que el apóstol santo Tomás había emprendido una cristianización prehispánica, ¿no habla sor Juana, entonces, de una segunda evangelización? La indeterminación temporal del teatro alegórico dificulta cualquier afirmación categórica. La obra parece estar situada en efecto en el siglo XVI, pero es imposible determinar un tiempo representado específico: tal vez 1524, porque se celebra la llegada de la Fe y la Ley de Gracia (vv. 1-34); o posiblemente una fecha

³¹ *Catecismo*, §1, cap. I, punto 1814. Por su parte, C. Ripa dice: “La fe es una firme creencia, que se basa en la divina autoridad, respecto de aquellas cosas que tienen prueba aparente, fundándose sobre ellas la esperanza que tienen los cristianos” (*Iconología*, t. I, p. 401).

³² *Ibidem*, p. 402.

³³ Cf. A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 598.

posterior, pues se dice luego que casi todos los indios han abrazado los dogmas de la Iglesia (vv. 247-250).

En su parlamento, Fe declara que estuvo ausente de la Naturaleza durante siglos, mientras que la Ley Natural fue subyugada por la ciega Idolatría, en cuyas sacrílegas aras se realizaban sacrificios humanos (vv. 47-71). Al hablar inicialmente de la barbarie que suponían tales actos, sor Juana, en voz de la Fe, hace una dura crítica a la violencia, que se hace extensiva a todos los hombres y no sólo a los indios:

FE: [...] son los hombres
de más bárbaras entrañas
que los brutos más crüeles
(pues entre éstos no se halla
quien contra su especie propia
vuelva las feroces garras;
y entre los hombres
no sólo se ve el odio, pero pasa
a hacerse estudio el rencor
y a ser industria la saña,
pues no a otro efecto se ven
acicalar las espadas,
echar pólvora a las piezas,
unir el hierro a las lanzas...
¡Oh loca, humana ambición,
que de ti misma olvidada,
a ti misma te destruyes,
cuando piensas que te ensalzas!)
(vv. 69-86)

La concreción espacio-temporal de la loa hace que este paréntesis sea, a lo menos, sugerente. Fe condena los sacrificios humanos y reprueba que el hombre, a diferencia de los animales, se especialice en el rencor y la saña contra sus semejantes; la lógica del discurso pudiera haber llevado al personaje de sor Juana a señalar la notable especialización que los mexicas habían logrado en sus prácticas sacrificiales, pero en lugar de ello, dirige su censura a quienes, en nombre de la “humana ambición”, afilan sus espadas, echan pólvora a sus cañones y coronan con hierro sus lanzas: los destinatarios no parecen ser otros sino los conquistadores.

Finalmente, el diálogo introductorio de Fe alude a la evangelización cuando celebra que los indios han recibido la doctrina predicada por los ministros cristianos (vv. 94-96) y pide a las demás alegorías erigir un memorial. Naturaleza demanda demoler los altares donde se

realizaban sacrificios humanos; Ley Natural solicita acabar con la poligamia de los indios y que quien entre ellos tenga varias mujeres se despose con la primera;³⁴ Ley de Gracia, por su parte, requiere quitar los ídolos y poner una cruz como bandera del triunfo de la Iglesia (vv. 101-142). Fe abraza todas las sugerencias y delibera poner la Eucaristía en los altares prehispánicos. Distribuidas en el escenario, cantan una invocación a los ángeles para que purifiquen las aras y custodien el Sacramento. Pero, en lugar de las celestes escuadras, aparece un personaje conflictivo: “*Sale la IDOLATRÍA, de india*” (v. 232).

Recordemos que en la loa que analizamos en el capítulo anterior los personajes europeos interrumpen un rito prehispánico; aquí, una alegoría americana irrumpe en una celebración cristiana. En aquélla, el personaje América es llamado “ciega Idolatría” en un par de ocasiones (vv. 131, 294);³⁵ en ésta, Idolatría se autocaracteriza como una representación geográfica (vv. 269-271). En muchos sentidos, la loa para *El cetro de José* es una clara continuación de la que precedió *El divino Narciso*.

Cesare Ripa, al citar a Santo Tomás de Aquino, define a la idolatría como “el culto debido a Dios manifestado a una criatura” y en su *Iconología* la refiere como una “Mujer ciega que aparece de hinojos en tierra, ofreciendo incienso a la estatua de un toro de bronce que delante tiene”.³⁶ En el teatro de los Siglos de Oro, Idolatría aparece en numerosos autos sacramentales significando el pasado precristiano de Europa y Asia;³⁷ y en piezas con tema indiano, ya hemos visto, suele ser un personaje aliado con el diablo para impedir la implantación del cristianismo en América. La descripción que de ella hacen los dramaturgos

³⁴ También aquí sor Juana parece abreviar de la *Monarquía indiana*. Cuenta Torquemada en el libro XVI que, luego de ser consultado sobre la impartición de los sacramentos a los americanos, el papa Pablo III dispuso algunos mandatos: “Cerca del matrimonio de los indios que se convirtieren, determina se guarde lo siguiente. Que los que antes de su conversión, según su costumbre tenían muchas mujeres y no se acordaren cuál dellas recibieron primero, convertidos a la fe, tomen una dellas la que quisieren, y con ella contraigan matrimonio por palabras de presente, como es costumbre; mas los que se acuerdan cuál dellas recibieron primero, queden con aquélla, dejadas las demás” (lib. XVI, cap. IX, p. 241).

³⁵ En el teatro indiano, M. Zugasti ha notado que: “En la gran mayoría de los casos América se asocia al concepto de idolatría, o bien va acompañada por la propia Idolatría como ente alegórico” (*La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, p. 84).

³⁶ C. Ripa, *Iconología*, t. I, p. 502.

³⁷ Aparece, por ejemplo, en algunos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar*, *Psiquis y Cupido*, *La piel de Gedeón*, *El cubo de la Almudena*, *La semilla y la cizaña*, *La siembra del Señor*, *El árbol del mejor fruto*, *El verdadero Dios Pan*, *El arca de Dios cautiva*, *El día mayor de los días* y *El tesoro escondido*.

españoles manifiesta su condición demoniaca: “Sale la Idolatría con un vestido de negro sembrado todo de imágenes de oro y un ídolo echando fuego por la boca”;³⁸ “La Idolatría en traje de india, negro y salpicado de estrellas, con bengala y plumas”.³⁹ Más que una figura luciferina, la Idolatría de sor Juana es un personaje complejo: alegoriza la religión prehispánica, pero también la organización política del imperio mexicana (vv. 235-237) y al declararse “plenipotenciaria” de todos los nativos (v. 272) lo es también de la llamada república de indios de la Nueva España:

FE: ¿Quién eres tú, que te opones,
sacrílegamente osada,
a estorbar nuestros intentos?
IDOLATRÍA: Soy, por más que tú me ultrajas,
la que sabrá defender
fueros de edades tan largas,
pues alegórica idea,
consideración abstracta
soy, que colectivamente
casi todo el reino abraza.
(vv. 264-270)

La alegorización del virreinato parece haber suscitado mayor interés entre los dramaturgos americanos que entre los españoles. A finales del siglo XVI, el presbítero Fernán González de Eslava llevó a escena a la Nueva España en el primero y tercero de sus *Coloquios espirituales*, donde aparece como una india que entrega su corazón a las autoridades ibéricas.⁴⁰ En 1620, Francisco Bramón incluyó en su novela *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* un auto sacramental, entre cuyos personajes destaca “un gallardo mancebo que representaba el Reino Mexicano, con galas”⁴¹ que ofrece sus riquezas al rey Felipe III. También en el otro gran virreinato americano y por los mismos años en que sor Juana redacta su teatro sacramental, el criollo peruano Lorenzo de las Llamosas (quien colaboró con ocho octavas reales para los preliminares de la *Fama y obras póstumas* de la monja novohispana) alegorizó las ciudades de Lima y México en una loa para el virrey conde de Monclova. La

³⁸ Fernando de Zárate, *La conquista de México*, II, p. 240.

³⁹ P. Calderón, *La aurora en Copacabana*, I, p. 321.

⁴⁰ Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. I, pp. 27, 110-111.

⁴¹ Francisco Bramón, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, p. 98.

primera aparece “*sentada entre las dos columnas con el «NON PLUS ULTRA»*” y “*MÉXICO sobre un águila*” ofreciendo su corazón al hijo del virrey.⁴² Es interesante la repetición del gesto que había aparecido en el teatro de González de Eslava y la mención de las columnas de Hércules, como en la loa de sor Juana para el auto de *San Hermenegildo*.

A diferencia de lo que sucede en las obras antes mencionadas, el personaje de nuestra loa no se muestra servil ni en actitud de entrega voluntaria, sino que, por el contrario, le recrimina lúcidamente a la Fe su intromisión en sus dominios:

IDOLATRIA: [...] privándome de la corona,
que por edades tan largas
pacífica poseía,
introdujiste tirana
tu dominio en mis imperios,
predicando la cristiana
ley, a cuyo fin te abrieron
violenta senda las armas...
(vv. 234-242)

Sor Juana, como lo hicieron los defensores de los indios en el siglo XVI, contrasta el carácter pacífico de los pueblos prehispánicos con la violencia de los conquistadores. Pero no vemos aquí la oposición lascasiana de “ovejas mansas” contra “lobos e tigres y leones cruelísimos”,⁴³ porque también Idolatría se caracteriza como un personaje violento cuando pide continuar con las guerras floridas contra Tlaxcala (vv. 326-327) y amaga con el motín de los indios si Fe no cede a sus exigencias (vv. 337-343). Aparece, eso sí, el señalamiento que ya había figurado en la loa para *El divino Narciso*: fueron las armas y no la razón las que le abrieron paso a la Iglesia en América. Y si, como se ha dicho, una loa completa la historia representada en la anterior, notemos que Idolatría acusa el vasallaje de los indios por “activa persuasión” (v. 249) y no por la “suavidad persuasiva” (v. 217) que había prometido Religión como medio de evangelización.

Ahora bien, aunque Idolatría solicita a Fe que no intente “con la violencia / inmutar la antigua usanza” (vv. 377-378), el propósito de su interrupción es solicitar la continuidad de un

⁴² Lorenzo de las Llamosas, *Loa al nacimiento del señor don Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega, hijo de los excelentísimos señores condes de la Monclova*, pp. 154-155.

⁴³ B. de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, p. 14.

acto violento por sí mismo: el sacrificio humano. De hecho, la alegoría americana cede en cuanto al politeísmo y no objeta contra la destrucción de los ídolos, pero pide entregarle al Dios cristiano “los mejores sacrificios, / que son los de sangre humana” (vv. 287-288). El requerimiento de Idolatría es coherente bajo la siguiente lógica:

IDOLATRÍA: [...] si a Deidad más alta
se debe mejor ofrenda,
¿por qué tú quieres privarla
de ese culto? Pues el yerro,
no en el sacrificio estaba,
sino en el objeto, pues
se ofreció a deidades falsas;
y si ahora al verdadero
Dios quieren sacrificarla,
pues el error fue el objeto,
mudar el objeto basta.
(vv. 290-300)

La argumentación no es diferente a la que propuso fray Juan de Torquemada siguiendo a Bartolomé de Las Casas: el sacrificio, aun el humano, es una manifestación legítima de la religiosidad de los pueblos no cristianos porque parte de una intuición inspirada que los hace reconocerse deudores de una fuerza superior.

Sor Juana pone en escena un debate teológico con implicaciones jurídicas; según arguyen los personajes, la oblación de seres humanos agravia a la Naturaleza (301-306) y viola tanto la Ley de Gracia como la Ley Natural. A la una porque no quiere Dios que el hombre muera sino “que viva, y viva en su gracia” (v. 310) y a la otra porque “a la Natural / Ley, hace gran repugnancia / que maten los hombres, hombres” (vv. 311-313). Y aunque Idolatría se declare “bárbara” e incapaz de replicar cuestiones, ha sustentado ya un argumento que fue motivo de controversia en el siglo XVI. Para Juan Ginés de Sepúlveda, el culto de los pueblos prehispánicos era una muestra patente de que los indios permanecían en estado bestial y eran incapaces de gobernarse a sí mismos, por lo que los españoles debían asumir su tutelaje con pleno derecho a la guerra justa:

No es, pues, la sola infidelidad la causa de esta guerra justísima contra los bárbaros, sino sus nefandas liviandades, sus prodigiosos sacrificios de víctimas humanas, las extremas injurias que hacían a muchos inocentes, los horribles banquetes de cuerpos humanos, el culto impío de los ídolos.⁴⁴

Para Bartolomé de Las Casas, por el contrario, los indios se hallaban en un “error probable”, pues no era suficientemente claro que el culto por medio de sacrificios humanos atentara contra el derecho natural; y ya que éstos eran aceptados por la unanimidad de los pueblos americanos, por sus leyes, sacerdotes y gobernantes, podían considerarse legítimos bajo el derecho de gentes, esto es, el ordenamiento de la razón para el bien de una comunidad. Por tanto, ni los sacrificios humanos ni la antropofagia podían ser causas justas de la guerra.⁴⁵ En contra de quienes consideraban que el culto de los nativos era señal de barbarie, Las Casas interpretó su devoción como una prueba de que eran civilizados y usaban correctamente su juicio natural.⁴⁶

En la loa de sor Juana, Fe, sorprendida por la insistencia de Idolatría en la defensa de los sacrificios humanos, la cuestiona sobre sus razones y ella responde que en su creencia “las deidades se aplacan / con la víctima más noble” (vv. 348-349) y que la carne de los sacrificados “virtud tiene / para hacer la vida larga” (vv. 355-356). A diferencia de la loa para *El divino Narciso*, no hay sorpresa por los “remedos diabólicos” que intentan copiar el Sacramento eucarístico. El sincretismo es inmediato; Fe promete darle a Idolatría una víctima pura, humana y divina al mismo tiempo, que se ofrece como vianda y da la vida eterna:

IDOLATRÍA: ¿Qué ofrenda tan soberana
puede ser la que me dices?
FE: La Eucaristía sagrada,
en que nos da el mismo Cristo
su cuerpo, en que transubstancia
el pan y el vino.
(vv. 408-412)

Al empatar un ritual prehispánico con el Sacramento de la comunión cristiana, la dramaturga propugna por el pasado precortesiano y busca resarcir literariamente la dignidad

⁴⁴ Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, p. 133.

⁴⁵ Cf. Ramón Valdivia, *Llamado a la misión pacífica*, pp. 239-242.

⁴⁶ Cf. Marialba Pastor, “El sacrificio humano: justificación central de la guerra”, párr. 21.

espiritual de los indios. Sor Juana sabe reconocer el corazón de ambas religiosidades: los sacrificios humanos, que articulaban la cosmovisión de los mexicas, y la Eucaristía, que constituyó la columna dogmática de la iglesia postridentina. La “osadía” que Méndez Plancarte reconoce en esta loa,⁴⁷ no es otra que la de concertar dos maneras de ver el mundo, la europea y la americana, en un alegre sincretismo criollo.

La loa concluye con Idolatría dispuesta a aceptar la nueva víctima sacrificial propuesta por Fe:

IDOLATRÍA: ¡Vamos, que como yo vea
que es una víctima humana;
que Dios se aplaca con ella;
que la como, y que me causa
vida eterna (como dices),
la cuestión está acabada
y yo quedo satisfecha!
(vv. 442-448)

La Décima Musa no está sola en esta red simbólica de españoles americanos que buscan conciliar sus dos naturalezas. De hecho, su concepción de la oblación humana es semejante a la de su principal fuente histórica; en el libro VII de la *Monarquía indiana*, Torquemada reconoce en la Eucaristía la continuidad del sacrificio prehispánico cuando afirma que “aunque entró otra ley [a las Indias], no cesó el sacrificio, sino entró juntamente con la ley nueva, nuevo modo de sacrificar que fue ofrecer en el altar a Cristo en sacrificio”.⁴⁸ La lectura de sor Juana, sin embargo, es más aventurada que la del franciscano: más que la sustitución terminante de un sacrificio por otro, la evangelización supuso la asimilación y el perfeccionamiento de una práctica legítima en sus fines y digna en su naturaleza más esencial.

Aunque para finales del siglo XVII los pueblos mesoamericanos habían sido cristianizados casi en su totalidad, sor Juana apuesta por una evangelización que, lejos de ser un discurso anacrónico para sus propios tiempos, se propone como un método de aproximación tolerante hacia el *otro*. La loa para *El cetro de José* concluye una versión de la historia de América en la que la libertad se erige como la verdadera vencedora.

⁴⁷ A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. LXXXI.

⁴⁸ J. de Torquemada, *op. cit.*, lib. VII, cap. I, pp. 140-141.

CONCLUSIONES

Esta tesis ha buscado ahondar en la lectura, interpretación y reescritura que hizo sor Juana de la historia de América en sus tres loas sacramentales. Hemos podido observar que las razones del apocado interés de los dramaturgos españoles por la historia del Nuevo Mundo son numerosas y diversas. En general, el vacío de las Indias en el teatro puede explicarse por el ensimismamiento de España en asuntos que le resultaban más próximos; y aunque es innegable el impacto de la existencia de un nuevo continente en el pensamiento occidental, sólo con el paso de los años el descubrimiento llegaría a significar un hito en la historia universal. No obstante el notable desinterés literario, contamos con una nómina todavía no precisada de obras que abordan el tema. En ellas puede advertirse un discurso oficial subyacente: el descubrimiento aparece como un regalo providencial para España, la conquista como una guerra justificada por la necesidad de cristianizar a los americanos y la evangelización como el triunfo de la fe verdadera sobre la idolatría. Estas obras comparten, además, características comunes como la inclusión de pasajes alegóricos que empatan la historia terrena con la divina y dejan ver el providencialismo con que se asumió el sometimiento del Nuevo Mundo.

En la loa para el auto *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*, sor Juana reconoce, como Francisco López de Gómara, que el descubrimiento de las Indias es un parteaguas en la historia de Europa. La noticia del *Plus Ultra* es una fineza divina, una “señal que sobreabunda el amor”, como la Eucaristía, porque saca al Viejo Mundo de su pasado error, y le permite superar el rótulo soberbio de sus límites.

La loa para el auto sacramental *El divino Narciso* representa una conquista idealizada que logra consumarse con argumentos más que con armas. La obra aprovecha su dimensión alegórica para proponer una versión del sometimiento de América en la que los dos mundos se asimilan festivamente. Por otra parte, leída como drama histórico, la pieza parece representar personajes concretos, como Cortés y Moctezuma; y sucesos particulares, como el pregón del

Requerimiento y la matanza del Templo Mayor. La indeterminación del teatro sacramental, sin embargo, impide el reconocimiento categórico de elementos específicos de la historia real.

Finalmente, en la loa para el auto sacramental *El cetro de José*, sor Juana deja ver la profundidad de su conocimiento de la religiosidad prehispánica. En su reescritura de la evangelización, la *Monarquía indiana* de Juan de Torquemada aparece como su fuente primaria y como un puente hacia el pensamiento de Bartolomé de Las Casas. El dominico, el franciscano y la jerónima coinciden, por ejemplo, en reconocer el sacrificio humano como una práctica en cuya naturaleza más primaria asomaba una inspiración divina.

Si, como se dijo en la introducción, cualquier discurso tiene una relación estrecha con el lugar de su enunciación, no sorprende que la versión histórica de la dramaturga novohispana difiera de la del teatro peninsular. En la invención de América, muchos fueron los discursos que ayudaron a construir la idea del Nuevo Mundo y éstos no siempre vinieron de la Metrópoli. Las loas para los autos de sor Juana son ejemplos patentes. Son obras breves, no menores. En ellas hay mucho más que el tinte de exotismo indígena del teatro indiano escrito en España. Estas piezas sacramentales revelan la disyuntiva cultural en que se ubican una poeta criolla del siglo XVII y, con ella, un pueblo entero: vivir *nepantla*, entre dos mundos, entre la América (sobre)abundante y la insaciable Europa, entre la transubstanciación de Huitzilopochtli y la de Cristo, entre el sacrificio de las aras prehispánicas y el de los altares católicos.

Leídas en conjunto, estas tres obras postulan la historia de dos mundos que se descubren mutuamente, logran reconocer características propias en el *otro* y llegan a perfeccionarse en la asimilación. La propuesta histórica es específica: la escenificación del encuentro entre Europa y América. La propuesta literaria, por otro lado, es universal: una propugnación por la libertad de conciencia, un llamado a ir al encuentro del *otro*. En una sociedad pluricultural como la novohispana, constantemente confrontada en la multiplicidad de sus identidades, sor Juana resignifica el *Plus Ultra* imperial y lo convierte en una divisa de tolerancia.

FUENTES

- ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. de José Alcina Franch. Madrid, Historia 16, 1987.
- ADORNO, Rolena, “El sujeto colonial y la construcción de la alteridad”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14.28, 1988, pp. 55-68.
- ALATORRE, Antonio, “Sor Juana y los hombres”, en *Estudios. Filosofía-Historia-Letras*, 7, 1986, pp. 7-27.
- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, *Crónica mexicana*. Notas de Manuel Orozco y Berra. México, Porrúa, 1975.
- AMEZCUA, José, “Hacia una poética de lo americano en el teatro del XVII (España y Nueva España)”, en *Literatura Mexicana. Homenaje a Othón Arróniz*, 4, 1993, pp. 395-420.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, en Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, ed., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-29.
- ARELLANO, Ignacio, “Poesía, historia, mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo”, en Kurt Spang, ed., *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona, EUNESA, 1998, pp. 171-191.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Introd., versión y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 2012.
- _____, *Meteorológicos*. Trad., introd. y notas de Miguel Candel, Madrid, Gredos, 1996.
- ÁVILA, Hernando de, *La tragedia de san Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. Ed. e introd. de Julio Alonso Asenjo. Valencia, UNED / Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, 1995.
- BARBOSA, Francisco de la Concepción, *Non Plus Ultra de la nobleza. Sermón fúnebre que con término de tres días y asistencias de la Rl. Audiencia, y todos los Tribunales de esta Corte, en las Honras, que el Illustre Convento de Señoras Religiosas Caziques, de Corpus Christi, hizo al Corazón del Exmo. Señor D. Balthassar de Zvñiga y Gvzman, Marqués de Valero, Duque de Arion, &c. El P. pdor. Fr. Francisco de la Concepción Barbosa, hijo de esta Santa Provincia del Santo Evangelio y su Predicador Conventual en este Convento Grande de esta Corte de Mexico*. México, Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1729.

- BATAILLON, Marcel, “*Plus Ultra: la Corte descubre el Nuevo Mundo*”, en *Estudios sobre Bartolomé de Las Casas*. Barcelona, Península, 1976, pp. 137-155.
- BENAVENTE, Toribio de, “Carta de Fr. Toribio Motolinía, al emperador en que rebate ciertas teorías y actitudes de Fr. Bartolomé de Las Casas (1555)”, en *Epistolario (1526-1555)*. Ed. y notas de Lino Gómez Canedo. México, PentaCom, 1986, pp. 157-174.
- _____, *Historia de los indios de la Nueva España*. Introd. de Daniel Sánchez. México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
- BEUCHOT, Mauricio, *Los fundamentos de los derechos humanos en Bartolomé de Las Casas*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1971.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco, 1997.
- BOCANEGRA, Matías de, *Comedia de San Francisco de Borja*, en *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. y pról. de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. México, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1976, pp. 221-379.
- BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, Era, 1980.
- BRAMÓN, Francisco, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*. Ed. de Agustín Yáñez. México, UNAM, 1944.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, “*Sic transit gloria mundi: sublimación del poder y la fama*”, en Judith Farré Vidal, ed., *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 101-116.
- _____, “Las loas de los autos de sor Juana: los signos de la tolerancia”, en Sandra Lorenzano ed., *Aproximaciones a sor Juana*. México, FCE / Universidad del Claustro de sor Juana, 2005, pp. 55-63.
- _____, “Estudio introductorio”, *Teatro mexicano, historia y dramaturgia: VII, Sor Juana Inés de la Cruz. Antología*, México, CONACULTA, 1992, pp. 11-61.
- BRIDGES, Christine M. E., “El discurso oficial del Nuevo Mundo”, en *La Palabra y el Hombre*, 81, 1992, pp. 61-69.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, en Arturo Souto, ed., *Teatro indiano de los Siglos de Oro*. México, Trillas, 2013, pp. 309-376.
- _____, *A Dios por razón de estado*, en *Obras completas III, Autos sacramentales*. Recopilación, pról. y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1987, pp. 849-870.

- _____, *El gran teatro del mundo*, en *Obras completas* III, *Autos sacramentales*. Recopilación, pról. y notas de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1987, pp.199-222.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTILLO, Moisés R., *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*. West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, en *La Santa Sede* [en línea]. <http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html>. [Consultada: 22 de abril, 2015].
- CHECA, Jorge, “El divino Narciso y la redención del lenguaje”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.1, 1990, pp. 197-217.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Araucana* (Auto sacramental). Ed. de Rodrigo Faúndez Carreño. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
- COLÓN, Cristóbal, *Diario de a bordo*. Ed. de Luis Arranz. Madrid, Edaf, 2006.
- Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, en *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. y pról. de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. México, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 1976, pp. 185-219.
- CORTÉS KOLOFFON, Adriana, “Aproximaciones a la alegoría en la loa de *El cetro de José*, de sor Juana Inés de la Cruz”, en Lillian von der Walde *et al.*, ed., “*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*” *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México, UAM, 2007, pp. 463-474.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. facs., en *Fondos Digitales de la Universidad de Sevilla* [en línea]. <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> [Consultada: el 22 de noviembre, 2015].
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, t. I, *Lírica personal*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1976.
- _____, *Obras completas*, t. II, *Villancicos y Letras Sacras*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1976.

- _____, *Obras completas*, t. III, *Autos y loas*. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE, 1976.
- _____, *Obras completas*, t. IV, *Comedias, sainetes y prosa*. Ed., pról. y notas de Alberto G. Salceda, México, FCE, 1976.
- _____, *Segundo volumen de sus obras*. Ed. Facs. [Sevilla, Tomás López de Haro, 1692] con introd. de Margo Glantz. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed., estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid, RAE, 2011.
- DILLE, Glen F., “El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro”, en *Hispania*, 71, 1988, pp. 492-502.
- DORANTES DE CARRANZA, Baltasar, *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. Pról. de Ernesto de la Torre Villar. México, Porrúa, 1987.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. Ed. de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 1967.
- EGUÍA-LIS PONCE, Gabriela, “Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana”, en *Prolija Memoria*, 1, 2004, pp. 75-96.
- EPICTECTO, *Máximas*. Trad. de Apeles Mestres. Madrid, Calpe, 2012.
- FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo, *Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental La Araucana, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega con una propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte*. Bellaterra, 2013. Tesis, Universidad Autónoma de Barcelona.
- FLORES, Enrique, “Sor Juana y los indios”, en *Sor Juana chamana*. México, UNAM, 2014, pp. 75-116.
- _____, “El sueño solar”, en *Sor Juana chamana*. México, UNAM, 2014, pp. 29-73.
- _____, “El silencio de la conquista: poéticas de Bernal Díaz”, en *El fin de la conquista*. México, UNAM, 2010, pp. 9-18.
- FRIEDE, Juan, “La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América”, en *Revista de Historia de América*, 47, 1959, pp. 45-94.
- FROST, Elsa Cecilia, “Estudio introductorio”, en *Teatro mexicano, historia y dramaturgia, V, Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México, CONACULTA, 1992, pp. 10-35.
- GLANTZ, Margo, “Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*”, en *Borriones y borradores*. México, UNAM, 1992, pp. 177-189.

- GOBAT, Laurent, “Juego dialéctico entre realidad y ficción. *El retablo de las maravillas* de Cervantes”, en Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, ed., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-97.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”, en Christoph Strosetzki, ed., *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.
- _____, “La creación del espacio, mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony Close, ed., *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid, AISO, 2006, pp. 61-75.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. I. Ed., pról. y notas de José Rojas Garcidueñas. México, Porrúa, 1976.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, “*Tragedia de san Hermenegildo*”, en *Epos. Revista de Filología*, 8, 1992, pp. 261-289.
- GROSSI, Verónica, “Subversión del discurso imperial de conquista y colonización en la ‘Loa para el auto sacramental *El divino Narciso*’”, en *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 47-70.
- HARRIS, Max, “A *Marrano* in Montezuma’s Court: An Oblique Reading of *La conquista de México* by Fernando de Zarate”, en *Bulletin of the Comediantes*, 43.1, 1991, pp. 147-161.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, “La alegorización de América en Calderón y sor Juana: *Plus Ultra*”, en *RILCE*, 12.2, 1996, pp. 281-300.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*. Prefacio de Octavio PAZ. México, FCE, 2006.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. y notas de José Miguel Martínez Torrejón. Antioquia, Universidad de Antioquia, 2011.
- _____, *Apología de Juan Ginés de Sepúlveda contra Bartolomé de Las Casas y de fray Bartolomé de Las Casas contra Juan Ginés de Sepúlveda*. Ed. de Ángel Losada. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- _____, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. Advertencia preliminar de Agustín Millares Carlo, introd. de Lewis Hanke. México, FCE, 1975.

- _____, *Apologética historia sumaria*, t. II. Ed. de Edmundo O’Gorman. México, UNAM, 1967.
- LLAMOSAS, Lorenzo de las, *Loa al nacimiento del señor don Francisco Javier Portocarrero Laso de la Vega, hijo de los excelentísimos señores condes de la Monclova*, en Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Olivera y María Mitris Caser, ed., *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*. Vitoria, PPGL / AITENSO, 2014, pp. 153-165.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en Arturo Souto, ed., *Teatro indiano de los Siglos de Oro*. México, Trillas, 2013, pp. 59-106.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. de Enrique García Santo Tomás. Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *La campana de Aragón*, en *Comedias*, t. VIII. Ed. de Manuel Arroyo. Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 619-724.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Cuerpo Humano e Ideología*. México, UNAM, 1984.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*. Pról. y cronología de Jorge Gurría Lacroix. Caracas, Ayacucho, 1979.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, en *Obras completas*, t. I. Ed. de José Rico Verdú. Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MARTINENGO, Alessandro, “Los cronistas de Indias y la construcción teatral de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega”, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, 15, 2001, pp. 5-20.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano”, en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, coord., *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, INAH / UNAM, 2010, pp. 43-64.
- MELA, Pomponio, *Compendio geographico i historico de el orbe antiguo i descripcion de el sitio de la tierra*. Ed. facs. [Madrid, Antonio de Sancha, 1780] Trad. por José Antonio González de Salas. Dirección General de Bibliotecas [en línea]. <<http://132.248.9.32:8080/fondoantiguo4/1206090-652371/JPEG/Index.html>>. [Consultada: 22 de febrero, 2016].
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, “Estudio liminar” y “notas”, *Obras completas*, t. III, *Autos y loas* de sor Juana Inés de la Cruz. México, FCE, 1976, pp. VII-XCVIII, 503-730.
- MENDIETA, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, t. I. Noticia del autor y de la obra por Joaquín Icazbalceta. Est. prelim. de Antonio Rubial. México, CONACULTA, 2002.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras completas XXXIII, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Santander, Aldus, 1949.
- MIGNOLO, Walter, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2003.
- MOLINA, Tirso de, *La lealtad contra la envidia*, en Arturo Souto, ed., *Teatro indiano de los Siglos de Oro*. México, Trillas, 2013, pp. 251-308.
- MORE, Anne, “Carlos de Sigüenza y el archivo criollo de la Nueva España”, en Claudia Parodi y Jimena Rodríguez, ed., *Centro y periferia: cultura, lengua y literatura virreinales en América*. Madrid, Iberoamérica, 2011, pp. 71-79.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana, “Visión de la conquista y de América en *La conquista de México* (1668) de Fernando de Zárate”, en *RILCE*, 29.2, 2013, pp. 389-414
- O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*, México, FCE, 2006.
- OVIEDO, Juan Antonio de, *Panegíricos sagrados en honra y alabanza a Dios, de María Santísima su Madre y de los Santos*, t. I. Madrid, Francisco del Hierro, 1718.
- _____, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda*. México, Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez, 1702.
- PASTOR, Marialba, “El sacrificio humano: justificación central de la guerra”, en Gilles Bataillon, Gilles Bienvenu y Ambrosio Velasco Gómez, ed., *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI y sus expresiones contemporáneas* México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2013 [en línea]. <<http://books.openedition.org/cemca/586?lang=es#bodyftn11>>. [Consultada: 22 de abril, 2016].
- PAVIS, Patrice, “Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico”, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, 2, 1992, pp. 7-20.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 2004.
- _____, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Seix Barral, 1982.
- PEREA QUINTANILLA, Miguel de, y Diego DE RIBERA, *Histórica imagen de proezas, emblemático ejemplar de virtudes ilustres del original Perseo: Prevenido en oráculos mitológicos, y decifrado en colores Poéticos, que A los congratulatorios fastos, y aparato celebre, dispuso, para la felice entrada, y recibimiento del Exmo. Señor D. Pedro Colón de Portugal y Castro. Almirante de las Indias, Adelantado mayor de ellas, Dvque de Veragua, y de la Vega, Marqves de Xamayca, Conde de Gelves, Cavallero del insigne Orden del Toisson de Oro, Gentil-Hombre de la Camara de su Majestad, Capitan General de la Armada Real, y Exercito del Mar Oceano, Virrey, Governador,*

y Capitan General desta Nueva-España, y presidente de la Real Audiencia, que en ella reside. La Santa Iglesia Metropolitana de México, y consagró a su Excelencia en publico argumento de su amor; y aquí lo Dedicó como a objeto singular deste assumpto. Escrivenlo El Licenciado Miguel de Perea Quintanilla, Promotor Fiscal desde Arzobispado. Y el Bachiller D. Diego de Ribera Presbíteros. México, Viuda de Calderón, 1673.

QUINTILIANO, Marco Fabio, *Sobre la formación del orador*. Trad. de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.

RAE, *Diccionario de Autoridades*. Ed. facs. [Madrid, RAE, 1726]. Madrid, Gredos, 2002.

RAMOS SMITH, Maya, *Actores y compañías en la Nueva España: siglo XVI y XVII*. México, INBA, CONACULTA, TOMA, 2011.

_____, *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México, CONACULTA, INBA, CITRU, 1998.

REICHENBERGER, Kurt, “América y los indios en el teatro de los Siglos de Oro”, en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura de los Siglos de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*. Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 91-126.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*. Trad. de Ángel María Garibay. México, FCE, 1986.

RIPA, Cesare, *Iconología*, tt. I y II. Madrid, Akal, 2007.

ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, t. I. Ed. de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1972.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, “La conquista de Cortés, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega”, en María Teresa Cattaneo, Carlos Romero y Serafín Silvana, ed., *Studi di Letteratura Iberoamericana offerti a Giudeppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 105-124.

RUBIAL, Antonio, “Se visten emplumados: apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano”, en José Pascual Buxó, ed., *La producción simbólica en la América colonial*. México, UNAM, 2001, pp. 237-264.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando, Pedro Sánchez de Aguilar y Gonzalo Balsalobre, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Notas de Francisco del Paso y Troncoso, México, Fuente Cultural, 1953.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988.

- RUÍZ RAMÓN, Francisco, “El Nuevo Mundo en el teatro clásico (Introducción a una visión dramática)”, en *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 69-137.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, “Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana”, en *En busca de Sor Juana*. México, UNAM, 1998, pp. 265-310.
- _____, “Loa del auto a San Hermenegildo: Sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua”, en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, 1998, pp. 311-329.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ed. de Ángel María Garibay. México, Porrúa, 2013.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. Ed. de M. García-Pelayo. México, FCE, 1979.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*. Pról. de Roberto Moreno de los Arcos. México, UNAM / Porrúa, 1986.
- _____, *Alboroto y motín de los indios de México*. Pról. de Roberto Moreno de los Arcos. México, UNAM / Porrúa, 1986.
- _____, *Libra astronómica y filosófica*, presentación de José Gaos, ed. de Bernabé Navarro, México, UNAM, 1959.
- SIMEÓN, RÉMI, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Trad. de Josefina Oliva de Coll. México, Siglo XXI, 1977.
- SOLODKOW, David Mauricio, “La conquista de América en el teatro del Siglo de Oro”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunie, ed., *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro, Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015 [en línea]. <<http://books.openedition.org/pup/4693>>. [Consultada: 2 de mayo, 2016]
- SOUTO ALBARCE, Arturo, “Introducción”, en *Teatro indiano de los Siglos de Oro*. México, Trillas, 2013, pp. 7-58.
- SPANG, Kurt, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, en Kurt Spang, ed., *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 11-50.
- _____, “El auto sacramental como género literario”, en Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y Carmen Pinillos, ed., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, pp. 469-506.

- _____, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista*. Ed., est. preliminar y notas de Giorgio Perisinotto. Madrid, Alianza, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. de Flora Botton Burlá. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía indiana*. Ed. de Miguel León Portilla. México, UNAM, 1976.
- ÜBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*. Trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- VALDIVIA GIMÉNEZ, Ramón, *Llamado a la misión pacífica. La dimensión religiosa de la libertad en Bartolomé de Las Casas*. Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas / Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 2010.
- ZAMORA, Antonio de, *Loa del Non Plus Ultra*. Ed. de Miguel Zugasti, en *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia, Pretextos, 2005, pp. 165-179.
- ZÁRATE, Fernando de, *La conquista de México*, en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, pp. 228-259. Ed. facs. [Madrid, Domingo García Morrás, 1668]. *Biblioteca Miguel de Cervantes* [en línea]. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-conquista-de-mexico/>>. [Consultada: 22 de febrero, 2016].
- ZUGASTI, Miguel, *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia, Pretextos, 2005.
- _____, “Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano *et al.*, ed., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, vol. II. Pamplona / Toulouse, GRISOLEMSO, 1996, pp. 429-442.