

Hacia una poética de lo americano en el teatro del xvii (España y Nueva España).

JOSÉ AMEZCUA †

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

I

Se ha dicho que en los hombres españoles del siglo xvii hay una marcada inclinación a la teatralidad. Emilio Orozco Díaz escribió una obra en que muestra que esta propensión al espectáculo domina en la pintura y la escultura de la época (Orozco Díaz 25-38 *passim*), contagia a la música de la época y hace que los compositores pronto escriban óperas y zarzuelas. La vida se hace teatral, o mejor, incrementa su potencialidad de representación y la lleva a extremos pocas veces alcanzados en otros periodos. El desfile y las primitivas corridas de toros, los juegos de cañas, muestran la proclividad de ese tiempo por la representación, pero también “las fiestas de nacimientos y bodas reales, recibimientos de embajadores, canonizaciones, consagraciones de templos [...] son espectáculo para el pueblo en general”; además existe, claro está, “una rica variedad de celebraciones populares (fiestas de mayo y de la cosecha, carnavales, conmemoraciones...) en las que el pueblo interviene no como mero espectador, sino como ejecutante” (Díez Borque 7). En este sentido, cualquier acontecimiento puede lograr la cualidad de espectáculo: desde la misa, en donde “llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental” (Orozco Díaz 26), hasta los autos de fe celebrados ante un gran público, en que se quema a herejes y judaizantes. Se construyen en Madrid, de acuerdo con

esta tendencia al espectáculo, el Alcázar y la Plaza Mayor, con principios eminentemente teatrales: hay un patio central, como un escenario, y balcones alrededor, donde el rey y los cortesanos observan, como en los aposentos de un corral de comedias, la fastuosa llegada del Príncipe de Gales, los juegos de cañas y la ejecución del marqués de Sieteiglesias, don Rodrigo Calderón (Amezcuca 163-164).

Y claro está, el teatro en general logra una popularidad tal, que los dramaturgos son considerados una especie de héroes nacionales. La metáfora de la vida como teatro se convierte en moneda tan común y corriente, que el propio Sancho Panza tiene que detener a su señor para que no insista en ella.¹ Pareciera, según vamos en estos razonamientos, que si los sucesos pequeños y grandes, sublimes y terribles, de la vida cotidiana son llevados a convertirse en espectáculo, se pudiera afirmar que la *comedia nueva* recibió los más diversos acontecimientos de la vida española del xvii; pero de eso no estoy tan seguro. La escena de los corrales, tanto como el teatro cortesano del Buen Retiro, mostró lo que según los dramaturgos podía representarse, pero otros sucesos caros a la historia de España o no fueron llevados a los tablados o recibieron escasa atención.

Uno de esos grandes acontecimientos por el que mostraron poco interés los autores dramáticos fue el descubrimiento y conquista de América. Con razón se queja el investigador Francisco Ruiz Ramón de "la increíble pobreza, cuantitativa y cualitativamente a la vez, del tema americano en el teatro clásico español (Ruiz Ramón 69; Souto 9). Poco más de una docena de obras integran el corpus de tema americano en la *comedia nueva*, irrelevante número si se recuerda los centenares de obras escritas por los dramaturgos del siglo xvii y se toma en cuenta la magnitud del acontecimiento (Ruiz Ramón 71). Resulta interesante, por ello, preguntarse sobre esta incongruencia histórica y buscar algunas vías de explicación, que es lo que haré en este trabajo; mi intención, pues, no es resolver las cuestiones, sino simple-

¹ "Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces" (*Quijote* 2: 12).

mente plantearlas, y para ello me valdré de los datos recogidos en algunos textos teatrales de tema americano, españoles y novohispanos: *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega, *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, de autor anónimo, y un auto sacramental de sor Juana, *El divino Narciso*, con su *Loa*.

El auto sacramental y la *comedia nueva* lograron un auge paralelo en el siglo xvii, pero, como es sabido, responde cada género a visiones del mundo diversas, y es por tanto diferente la poética del auto y la de la comedia. El auto sacramental tiene sus raíces en los misterios medievales e interpreta el mundo desde una concepción teológica que pretende ser universal. De acuerdo con esta perspectiva trascendente, en el auto sacramental se abstraen los datos de la vida cotidiana, y el tiempo y el espacio pierden su cualidad de referencia y orientación de la vida; los hechos parecen fijos en un continuo de trascendencia —tiempo y espacio excepcionales— que los eleva por encima de la humana circunstancia.² Esta abstracción lleva a un discurso, enrarecido también, en donde a los actores se les ha transmutado la cualidad corporal para que adquieran condición de representaciones (la Fe, la Gracia, la Religión); el lenguaje ha adoptado el registro del “alto estilo”, y el juego de la analogía se vuelve un procedimiento constante. La orientación hacia la metáfora es clara, por ello, como voluntad de estilo en el auto sacramental, y este camino, que ha dado en denominarse alegórico, predomina como principio poético en el género.

Entre el cúmulo de problemas formales y retóricos del auto sacramental, me habré de referir al discurso alegórico. La alegoría, según los diccionarios de retórica, es una “metáfora continuada [...], porque a menudo está hecha de *metáforas* y *comparaciones*”; es un “conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”.³ Para algunos estudiosos lo propio de la

² Afirma Gabriel González que en el auto sacramental “la visión poética básica confiere a las obras y figuras dramáticas un sentido de totalidad, más allá del mundo de la persona individual, de la sociedad a que pertenece y de época o lugar en que actúa” (61).

³ Beristáin, s.v. *alegoría*. En la Edad Media se concibe que “la metáfora

poesía es el símbolo (buscar “lo general en lo particular”), en tanto que la no poesía —la prosa, pudiéramos decir— “da nacimiento a la alegoría” (buscar “lo particular con miras a lo general”, Ducrot-Todorov, s.v. *Tipología de los hechos de sentido*). Hay en esta concepción, acuñada por Goethe y por Coleridge, un desdén por el pensamiento que se expresa por la alegoría (Mortara Garavelli s.v.); la voluntad que quiere deliberadamente volver el discurso en una suerte de juego de doble registro (el sentido autónomo y el sentido literal), antes de recoger la esencia de la poesía, pareció un proceso casi mecánico e inmotivado. En el discurso alegórico el sentido literal del discurso se hace entrar en una arbitraria camisa de fuerza por la que el propio autor debe explicar el segundo significado, el autónomo o estético. Recordemos el ejemplo de Gonzalo de Berceo: el peregrino ha llegado a reposar a un prado que es un oasis para su cansancio: es un jardín lleno de flores, pero también es un huerto sembrado por árboles frutales al que riegan cuatro fuentes de aguas cristalinas. Pero el desarrollo del discurso cambia de orientación, y el narrador, en un sorpresivo giro metalingüístico, reinterpreta los datos expuestos:

Señores e amigos, lo que dicho habemos,
palabra es oscura, esponerla queremos:
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos (Alvar, 146).

Por esta nueva explicación, el peregrino se convierte en el hombre en general, el caminar es la vida, el prado-jardín-huerto es la Virgen María, las cuatro fuentes son los evangelios, los árboles y su sombra son los milagros concedidos por la Virgen, etcétera. Esta forma de discurso y su correspondiente interpretación dieron lugar en la Edad Media a un teatro popular didáctico por el que se divulgaban los dogmas y los misterios de la fe cristiana; la alegoría y el motivo didáctico de los misterios, farsas y coloquios es retomado por nuestro primer teatro de evange-

es a la palabra aislada [...] lo que la alegoría es a la oración” (Mortara Garavelli, s.v. *alegoría*).

lización americano. Como se sabe, paralelamente al teatro medieval de tipo popular se desarrolla, a partir del Renacimiento, una serie de obras más cultas, pero igualmente alegóricas: los autos sacramentales. El género del auto sacramental tuvo una presencia constante en España y por ello también, seguidores de este lado del Atlántico, sobre todo a partir de la fama a la que Calderón de la Barca llevó al género; de allí parte el ejemplo literario para los autos sacramentales de sor Juana, aunque, como veremos, la monja llegue a distintos resultados y a concepciones completamente diferentes.

II

Cabe observar, sin embargo, que, si bien el auto sacramental es contemporáneo de la *comedia nueva*, el lenguaje alegórico de ese género vecino no aparece con frecuencia en las comedias de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de Ruiz de Alarcón o de Calderón de la Barca. El sistema de representación por el que las *dramatis personae* personifican otros conceptos más generales (la Idolatría, la Imaginación, la Fe, el Demonio, el Hombre) está presente, es verdad, en algunas escenas de la llamada "comedia de santos", pero en general el carácter del teatro lopesco mostró poco interés en la alegoría, como expresión sistemática. Ello destaca en la *comedia*, de manera general, el interés por contemplar al hombre en su circunstancia social y en su entorno terrenal.⁴ La alegoría, como hemos visto arriba, vuelve opaca la circunstancia para centrarse en la representación de un nivel trascendente. El sistema alegórico, asimismo, al ampliar a sus lími-

⁴ He rehuído deliberadamente la palabra *realidad*, pues no es la idea de "copia" de ella —como si la realidad fuera *una y unívoca*— lo que aquí considero; en este trabajo parto más bien del *pensamiento* que la literatura manifiesta sobre la vida, lo que puede ser concebido, según cada género, en un acontecer más cotidiano fijado por marcas de tiempo y espacio, o ser representado de manera más abstracta, sin enfatizar la relevancia de esas marcas espacio-temporales. No es, por tanto, la idea de "realismo" lo que me preocupa de la *comedia nueva* (y su "ausencia" en el auto sacramental), una vez que las teorías literarias han demostrado la falacia de "la copia de la realidad" (Barthes).

tes extremos el espectro de la generalización, al llevar la potencialidad actancial a su máximo, se encuentra al borde de un grado cero en la caracterización de los personajes como figuras humanas. El gusto por lo contemporáneo destacado en la *comedia nueva* por sus críticos, la petición al público del principio de reconocimiento de ambientes, costumbres y ciudades y, en fin, la idea repetida de que la comedia es un espejo que busca "imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres" (Lope *Arte nuevo* vv. 52-53), se avenía poco con la representación alegórica del auto sacramental.

Por ello resulta más extraño que en el reducido corpus de comedias que tratan el descubrimiento y la conquista de América aparezca la elaboración alegórica con frecuencia, coexistiendo con espacios, tiempos y personajes localizables en la historia. Las obras de tema americano buscaron destacar sucesos históricos o histórico-legendarios sobre el Nuevo Mundo y, en consecuencia, se sirvieron de tramas y personajes históricos que pretendían presentarse ante el auditorio como verídicos. Sabemos que la preocupación de Lope de Vega por el pasado español nos dejó una multitud de obras que prueban su despierta conciencia histórica (Rozas). En las comedias con temas del Nuevo Mundo también es perceptible esa conciencia, como veremos.

Asimismo, si no con el mismo grado de compromiso que el Fénix, en sus seguidores es perceptible un interés histórico en las comedias, e igualmente en las pocas obras de tema americano que escriben asoma, más o menos constante, el lenguaje alegórico para romper el sistema de representación que pudiéramos llamar mimético. Los personajes históricos, como Cristóbal Colón, Guáscar Inga o los Pinzón alternan con la Idolatría, el Demonio (llamado Ongol) y la Providencia; paralelamente, el paisaje americano se abstrae y enrarece y da lugar a espacios sin contornos donde es perceptible también un significado de índole más general. Esto ocurre con evidencia en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* y *El Arauco domado* de Lope de Vega y en *La Aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca,⁵ aunque no aparece

⁵ Ver Souto, ed. *Teatro indiano*; *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega aparece en las páginas 59-106.

en la trilogía de los Pizarro, escrita por Tirso de Molina, ni en *Las hazañas del Marqués de Cañete*, redactada por Ruiz de Alarcón y otros ingenios. Voy a referirme en seguida a una de las primeras comedias de tema americano que han llegado a nosotros, *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega.⁶

La obra, escrita, según los investigadores, entre 1598 y 1603,⁷ describe las vicisitudes de Cristóbal Colón para persuadir a los reyes de Portugal, de Inglaterra y de Castilla a que patrocinen el viaje al Nuevo Mundo; una vez conseguido el dinero de los Reyes Católicos, parte Colón al viaje y llega a Guanahni, donde recoge oro y algunos esclavos indios para llevarlos ante los monarcas españoles. El Almirante es recibido con honores por Fernando e Isabel, y en las últimas escenas son bautizados los indios y exaltada la hazaña colombina.

La línea argumental del viaje a América, sobre todo en el primer acto y en las últimas escenas del tercero, es seguida paralelamente por otra trama menor, que cuenta la rendición y toma de Granada por el Gran Capitán. Ello refuerza la trascendencia del acontecimiento y muestra la conciencia nacionalista de Lope de Vega en la coyuntura histórica del momento.⁸ El dramaturgo escribe a poco más de un siglo de los hechos del Almirante, y esa distancia le sirve inmejorablemente para reflexionar sobre la importancia de la hazaña para la monarquía española. La hipérbole levanta a personajes y acontecimientos por encima de su raíz cotidiana, y el rompimiento hace aflorar las ideas sobre la historia de España; el inicio de la monarquía absoluta española se da en forma emblemática, y Fernando e Isabel adquieren la densidad

⁶ El estudio más luminoso sobre *El Nuevo Mundo* lopesco es, a mi juicio, el de Ruiz Ramón. Ver también Pupo-Walker.

⁷ Souto (25) da la fecha de 1599 sin aducir razones, aunque Menéndez Pelayo (cii) aseguraba que era un poco anterior a 1604, basándose en la alusión a ella hecha por el propio Lope en *El peregrino en su patria* (1604).

⁸ Lope, señala Ruiz Ramón (87-88), en la última escena del primer acto "propone una clarísima teología de la historia" española al contraponer los monarcas españoles —que aceptan la empresa colombina— a los otros reyes, quienes se niegan a ayudar a la empresa y destacan, así, un destino guardado por Dios a España.

religiosa y política que los lleva, de Reyes Católicos, a representar imágenes de un padre y una madre ejemplares en las últimas escenas. La alusión religiosa es constante en la representación de los reyes: Isabel recibe el oro americano y manda construir con él una custodia para la iglesia de Toledo; Fernando apadrina el bautismo de los indios traídos por Colón a España y anuncia que dará cuenta del acontecimiento del Nuevo Mundo al Papa. Por último, Fernando exclama:

Vamos a dar el bautismo
a estos primitivos dones;
sacrificios y oraciones
a Dios, y el corazón mismo.
Hoy queda gloriosa España
de aquesta heroica victoria,
siendo de Cristo la gloria
y de un genovés la hazaña.⁹

Pero esta relación de acontecimientos, si bien es claramente hiperbólica, y por ello cercana a la abstracción, no ha llegado todavía a constituir analogías de carácter necesario, es decir, alegorías. Es posible que la representación emblemática de los Reyes Católicos se encuentre ya tocando los linderos de lo metafórico, pero hay que decir que la trayectoria de Colón, sus tribulaciones en la corte y los ataques de sus hombres lo hacen oscilar entre la esfera idealizada, que intenta abrirse paso en él, y la condición vulnerable y terrenal. El marinero pobre promete riquezas para diversos reyes, pero sólo consigue despertar la burla en ellos;¹⁰ retrocede temeroso ante la furia de los marineros, quienes, desesperados por tocar tierra, están a punto de echarlo al mar para vengarse de sus falsas promesas. Junto a estas debilidades, Colón muestra otras: presentado primero como un ilumi-

⁹ Lope de Vega, *El Nuevo Mundo...*, acto III, p. 106. Citaré en adelante el acto y la página, entre paréntesis, dentro de mi texto.

¹⁰ Ruiz Ramón (87-90) afirma que en estas escenas, el almirante cobra los caracteres de bufón y de loco-cuerdo escarnecido, que asimila los acentos de Cristo.

nado para quien está destinada una gran empresa, poco después lo vemos como un hombre calculador:

que el dinero en todo
es el maestro, el norte, la derrota,
el camino, el ingenio, industria y fuerza,
el fundamento y el mayor amigo (I 73).

Al almirante le hacen falta precisamente 16 000 ducados, 120 soldados y tres naves. Lo mismo cabe decir de los hombres de Colón, pero en ellos lo heroico está ausente por completo; movidos por la codicia y el deseo sexual, engañan a los indios y les predicán una doctrina que a poco habrán de contradecir. Respetuosos de la religión y de las celebraciones de los sacramentos, no tienen, sin embargo, ningún empacho en cantar una loa a "la golosina del oro" y al contento de poseerlo;¹¹ dice Terrazas:

Tengo más o busco más [oro],
pero todo este tesoro
deja mi disgusto atrás.
Pues que no estás en el oro,
oh contento, ¿dónde estás? (III 91).

Poco después, el mismo Terrazas, consciente de que la busca de los metales preciosos constituye una ambición sin límite, predice:

Despoblaránse las tierras [de España]
por ver las nuevas que encierras,
Nuevo Mundo, en tu horizonte,
viendo en este mar llano y monte
segundas farsalias guerras (III 91).

¹¹ Para Ruiz Ramón (102), la oposición entre Colón y sus hombres, quienes sacrifican todo al metal precioso, "estructura, en realidad, toda la acción dramática y funda el sentido dialéctico último y profundo de la visión dramática del Nuevo Mundo".

En el texto de Lope el oro entabla analogía con la religión de diversas maneras. No sólo se muestra a Isabel, como vimos, convirtiendo el oro americano en una rica custodia para la iglesia toledana (el oro: signo positivo), sino que el indio Dulcanquellín revierte esta analogía del oro y la religión para mostrar la rapiña española, encubierta por motivos evangelizadores (el oro: signo negativo), al reclamar:

Con falsa relación y falsos dioses
nos venís a robar oro y mujeres (III 103).

Para atraer de nuevo a Dulcanquellín a su religión, el Demonio afirmará que

Éstos [los españoles], codiciando oro
de tus Indias, se hacen santos,
fingen cristiano decoro,
mientras vienen otros tantos
que llevan todo el tesoro;
que ya el oro llega a España (III 102),

lo que se ha confirmado en la escena en la que Terrazas besa el oro como si de una santa reliquia se tratase:

FRAY BUYL. Qué ¿besas las barras [de oro]?
TERRAZAS. Sí,
mientras les dices la fe (II 90).

Pudiera afirmarse, según los valores de la metáfora del oro, que, si bien el precioso metal resulta positivo, pues sirve para pagar las deudas de la corona, y según el contador,¹² para una custodia, engendra, por otro lado, la codicia entre estos antiheroicos españoles y habrá de traer el abandono de tierras españolas de quienes vengan al Nuevo Mundo a buscarlo.

Junto a estas miserias morales de los conquistadores, alejadas de toda idealización, sorprende la irrupción del sistema alegórico

¹² "CAPITÁN. ¿Pagaráse con el oro / lo que le prestaron? CONTADOR. Sí. / Que llevó diez y seis mil / y trae el doble en las barras" (III 105).

que idealiza al máximo las figuras de la escena y hace convivir lo moralmente reprochable con las ideas abstractas y estilizadas de la Imaginación, la Idolatría, la Providencia, el Demonio, la Religión Cristiana. La primera vez que ocurre este rompimiento de lo cotidiano se presenta lo alegórico asociado con América; es cuando la Imaginación aparece al pobre marinero en su cuarto de trabajo en España;¹³ la Imaginación da fuerzas a Colón para soportar las negativas de los reyes de financiar su viaje al Nuevo Mundo. Otro personaje igualmente alegórico, Religión, discute con Idolatría sobre el cometido del almirante para evangelizar las Indias; la empresa debe hacerse para ganar a los indios para el catolicismo. Aparece el oro en el parlamento de Idolatría, quien se niega a que se realice el viaje al Nuevo Mundo:

No permitas, Providencia,
hacerme esta sinjusticia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.

So color de religión,
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro (I 70),

a lo que responde Providencia:

Dios juzga por 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 (I 70).

La alegoría volverá a aparecer, y otra vez se asociará al mundo americano, pero ahora ya en tierras del Nuevo Mundo, cuando el Demonio, cobrando forma en un indio, aparezca a Dul-

¹³ El insólito discurso alegórico en esta escena muestra, según Ruiz Ramón (91-92), "la ilimitada potencia de simbolización" de la *comedia nueva*, pues se presenta encarnado sobre el escenario el interior del almirante; Colón se desdobra en él mismo y la Imaginación en una escena construida por el principio del "teatro dentro del teatro".

canquellín para acercarlo de nuevo a sus antiguos dioses, abandonados por su pueblo; finalmente, el Demonio será precipitado a los infiernos ante la victoria de Cristo y el triunfo de la Religión.

Es importante enfatizar cómo las figuras alegóricas tienen vinculación con tierras de Indias y no aparecen, por ejemplo, en la trama paralela de la conquista de Granada. Ello, como se ve, es parte del universo semántico asociado con el Nuevo Mundo y que, como espero demostrar, está en consonancia con la imagen de lo desconocido que se pretende captar. Así, en las primeras escenas en las que aparece el espacio americano, el estupor ante lo extraño no acaba de ser vencido del todo, y ello puede observarse de manera evidente en la representación del espacio escénico, pues si bien los sucesos ocurridos a los españoles son fácilmente localizables en salas de palacio, en la habitación de trabajo de Cristóbal Colón, sobre una nao en altamar o frente al trono de los Reyes Católicos, no cabe afirmar lo mismo de los hechos ocurridos en América. Pudiera decirse, inclusive, que las figuras alegóricas que aparecen a Colón en España (la Imaginación, la Providencia, la Idolatría, etc.) pueden ser ciertamente imaginadas y representadas en un escenario reconocible para el auditorio, pues se presentan como imágenes oníricas en el cuarto del marinero, y la escenografía de la época hacía familiares estas apariciones en las "comedias de santos" (Asensio 259-260). Reza la acotación:

Baje de lo alto una figura vestida de muchos colores [la Imaginación] y diga: [...] Levántele [Imaginación a Cristóbal Colón] en el aire y llévele al otro lado del teatro donde se descubra un trono en que está sentada la Providencia y a los lados la Religión Cristiana y la Idolatría (I 69).

Tal como lo presenta Lope, España es un espacio homogéneo y organizado que contrasta con el ámbito representado de las Indias; América, por el contrario, es un terreno sin límites, impreciso en su localización del lugar, borroso en su configuración y caprichoso por la elección de sus elementos. "No es exagerado señalar entonces que en buena proporción América como espacio

escritural se vea desvirtuada por ese vacío semántico que subyace en mucho de lo que sobre ella se relató”, señala acertadamente Pupo-Walker (55). La primera aparición de los indios no puede situarse en sitio fijo alguno; quizá esté cercano a la playa, puesto que pronto llegan a ellos los marineros y Colón, pero los indígenas aparecen entregados a una ceremonia-fiesta¹⁴ para celebrar la victoria del cacique y su matrimonio con la prisionera Tacuana. Poco después se sabe, ya en el segundo acto, que la acción ocurre en Guanahni, aunque los parlamentos nada descubren en el primer acto. ¿Es el escenario una playa, un monte o un templo? Sin didascalias de lugar, las acotaciones se limitan a detalles elegidos arbitrariamente, así como lo son los nombres inventados para los indios; reza la acotación:

Indios salgan con tamborcillos y panderos, dos indios y dos indias, y detrás otros dos como novios y los que pudieren acompañar, y siéntense [¿en el suelo, en asientos ceremoniales o en dónde?]. Sus nombres, Tecué, Auté, Palca, Mareama, Dulcanquellín, Tacuana. Cante así una india y respondan otros (II 77).

Dulcanquellín pronuncia un discurso que parece anunciar el tema del extranjero, o de la Malinche, cuando se dirige a Tacuana:

Ésta es tu tierra, que aquí
no has de pisar cosa ajena [...],
que eres indigna del suelo
que tan mal te conoció,
pues que nunca te adoró
como al mismo sol del cielo (II 77).

Para suplir la extrañeza de este ambiente, se citan frutas, plantas, animales y comidas considerados americanos, para tratar de acercar este ambiente remoto a lo cotidiano: papagayo, guacama-

¹⁴ Los indígenas aparecen en esa escena inmersos “en un tiempo y un espacio suyos, no interpretados por la mirada de los descubridores, un tiempo y un espacio que, fuera de la Historia, remite, en cierto modo, a un tiempo y un espacio míticos, primordiales” (Ruiz Ramón 94-95).

ya, chile, coco, maíz, tiburón, gamo, liebre, avestruz (II 78). Sin embargo, el ambiente (espacio, objetos, personajes), a pesar de la intención del artista por volverlo cercano, revela su distancia de lo europeo por obra de la constante alegoría.

Un elemento importante en este desarrollo de símiles es la aparición del espejo, lazo que une a los españoles y los indígenas. Al llegar a tierras americanas Colón da a Palca, primer indígena que ve, un espejo de regalo. Palca retrocede asustada ante su propia imagen. Poco después, la misma Palca muestra a Dulcanquellín el extraordinario regalo de los españoles, y empiezan entonces las duplicaciones y las oposiciones, lo que Ruiz Ramón ha llamado un sostenido "oxímoron escenificado" (90). El espejo devuelve al indio su bárbara condición —la palabra *bárbaro* se repite continuamente—¹⁵ pero también su condición de "otro", pues duplica la imagen propia.¹⁶ A la vez, es un objeto regalado por los españoles y, en ese sentido, retiene elementos del conquistador; el motivo del espejo, así, es imagen del enfrentamiento entre lo propio y lo extraño. Dulcanquellín, al verse en el espejo reflexiona:

¿Oh, cielos!, que siendo tal,
 dos este imperio tenemos.
 Si éstos no hubieran venido,
 al sol os juro a los dos
 que no adorara por Dios (II 88).

Inmediatamente aparecen Colón y sus hombres, y la disposición dramática sigue entonces una trayectoria desde dos visiones: los indios y los españoles, Dios y Hongol (el demonio), los dos rivales de Tacuana, el aquí (las Indias) y el allá (España). Se da también una duplicación de figuras: Colón decide regresar a España para dar cuenta de lo sucedido y deja en su lugar a su hermano Bartolomé. Fray Buyl lo aprueba y exclama: "Todos,

¹⁵ "Bárbara lengua", "bárbara fama", "bárbaras naciones", "bárbaros bueyes", "bárbaros suelos", Tacuana "la bárbara", etc.

¹⁶ "¡Otra Palca como yo / los cascabeles tomó!", exclama la india ante su imagen del espejo (Ruiz Ramón 85). Dulcanquellín exclama ante el espejo: "Soy aquel" (88).

Colón, le prefieren [a Bartolomé] / porque él es tú y tú eres él" (II 90).

La asociación de la alegoría con lo americano revela por su insistencia rasgos del problema antropológico del choque de dos ámbitos culturales.¹⁷ Aunque es evidente que la visión adoptada no puede ser otra que la de la cultura europea de Lope, parece también segura la dialéctica que se entabla en el artista entre su interés por concebir lo ajeno y distante, y la herencia cultural de su tiempo. ¿Cómo captar lo desconocido, dibujado apenas por los datos arbitrariamente elegidos de diarios, crónicas, poemas y otras noticias orales que llegaron al dramaturgo? Por medio de lo conocido, claro está, por obra de sistemas de representación que han demostrado su eficacia. La alegoría es parte de esos medios fundamentales de acercamiento a lo otro. A través de ese procedimiento retórico, por demás económico, lo extraño puede ser reducido a un lenguaje descifrable para su ordenamiento y clasificación. La alegoría concentra en un espacio discreto una gran cantidad de significados y, por ende, de referentes. El sistema analógico, por otra parte, es un medio manejable que da cuenta, por medio de alusiones, de las particularidades sobresalientes de fenómenos que son sólo parcialmente conocidos o que, sin conocerse, se intuyen.¹⁸ La alegoría, pues, como procedimiento conocido, volverá cercano y entendible el lejano y desorganizado mundo de las Indias; desde España se inventa el Nuevo Mundo, como diría Edmundo O'Gorman, para suprimir el caos que significan las Indias para el universo, ya ordenado en la mente europea de un español del siglo xvii.

Pero este hombre, Lope de Vega, es también un artista y entonces la obra muestra asimismo la infinitud del mundo que se

¹⁷ Pero también es importante observar la asimilación en el género de la *comedia* de la poética del auto sacramental, tema de indudable interés, que sería atractivo investigar.

¹⁸ "América se exalta [en *El Nuevo Mundo* de Lope] como el espacio donde lo insólito se hace común y donde la hipérbole con frecuencia se ve reducida a mera apostilla descriptiva" escribe Pupo-Walker (57), y concluye que las Indias constituyen "un espacio equívoco cuya centralidad se disuelve repetidamente al ser vista, bien como extensión de Europa o como enigma que excluye una referencialidad constatable" (58).

desconoce, las resquebrajaduras de un sistema de conocimiento que el dramaturgo no trató de ocultar. El descampado en el que suceden los hechos americanos se muestra ingobernable, inasible, caótico, a pesar de los esfuerzos por captarlo y darle explicación. El espejo que entrega Colón a los indios mostró el propio rostro desconocido a los indígenas, mas termina por indicar también las limitaciones del instrumento europeo que ha intentado, inútilmente, representar y dar cuenta de lo americano en el reducido espacio del espejo que es la comedia.

III

El texto al que voy a referirme a continuación es ya una obra escrita en tierras novohispanas: *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, publicado primeramente por José Rojas Garcidueñas en 1935. La obra ha sido atribuida sin fundamento, primero a Motolinia, y después, también con escasas posibilidades, a Cristóbal Gutiérrez de Luna (*Coloquio* 151-162). Se trata de una pieza de un solo acto, compuesta con una evidente intención religiosa, y en ella se celebra la conversión de personajes históricos, la de los cuatro reyes de Tlaxcala. Es una obra culta, escrita en un castellano al que se le ha encontrado un cierto gongorismo (Rojas Garcidueñas 1973 156-160), y pertenece a la tradición del auto sacramental concebido para algún festejo cortesano o del alto clero ilustrado.

El asunto del auto es muy sencillo y casi puede ser contado por el propio título: en las primeras escenas se presentan Xicotécatl, Maxiscatzin, Zitlalpopocatzin y Tehuexolotzin, reyes de Tlaxcala; están allí para invocar a Hongol, dios poderoso de los indígenas, cuya voluntad no se ha manifestado ante los reyes. Xicotécatl ha soñado a unos hombres blancos que vienen a conquistar el reino de Moctezuma. Aunque se manifiesta una oposición al centralismo de Tenochtitlán y Moctezuma, dice Xicotécatl que

no quiero ver esa gente
 que viene soberbiamente,
 sino [ver] a mi querido Hongol,
 que aunque son hijos del sol
 alguna vez fui valiente (vv. 173-180).

Aparece Hongol, como demonio, para señalar la tiranía de Dios, quien "me quitó mi corona"; no pone objeción a que los reyes sirvan a los españoles, pero pide que no haya ningún reconocimiento a su Dios (vv. 262-265). Un embajador anuncia que los españoles ya han desembarcado, y un ángel declara que los españoles no vienen a conquistar, sino a traer el Evangelio:

Su voluntad [de Dios] ha sido que el camino
 que traen los españoles no os dé espanto,
 que Él lo ha ordenado porque celo tiene
 de remediar vuestro crecido llanto (vv. 393-396).

El tiempo vuelve a abstraerse, y a continuación aparece Hernán Cortés, quien se sirve de Marina como intérprete para avisar a los reyes de Tlaxcala

Que nuestro rey ha sabido
 cómo contra Montezuma
 grandes guerras ha tenido
 y que se consuele; en suma,
 que será favorecido,
 que para ayudarle vengo
 que aqueste intento tengo:
 con que se vuelvan cristianos,
 y desde aquí doy las manos
 de la amistad que prevengo (vv. 462-471).

Los reyes dudan por un momento si seguir celebrando a sus antiguas deidades y al demonio Hongol, pero finalmente deciden abrazar la fe de Cristo y prometen ayudar a los españoles. Cortés expresa que viene "no a quitaros vuestro oro, / piedras, ni rico tesoro / sino a que a Dios conozcáis" (vv. 628-631). Un clérigo que acompaña a Cortés se dispone a bautizarlos y pide al ya

llamado marqués del Valle dé, como padrino, nuevo nombre a cada uno de los reyes. Sale el Demonio, Hongol, y amenaza furioso a los españoles y a los indígenas, pero es vencido, porque los reyes ya han aceptado la ley de Dios. La obra concluye con una celebración general, en donde los ángeles alternan con el Marqués y el clérigo para cantar al Santísimo Sacramento:

Hoy recibe nueva vida
 el hombre en sólo un bocado,
 pues siendo hombre el convidado
 come a Dios en la comida;¹⁹
 unos vienen y otros van
 al convite, venid vos,
 que si pedís pan por Dios
 os darán a Dios por pan (vv. 1010-1017).

Vuelve a darse la alegoría para tratar un asunto americano, y pareciera que este sistema retórico fuera el más propio para presentar los hechos de Indias. Pero no hay que olvidar que ahora estamos frente a un auto sacramental, no ante una comedia. El asunto se vuelve claro cuando Winston A. Reynolds y Rojas Garcidueñas nos descubren que el autor de *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* leyó y aprovechó muchos elementos de *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega, al que nos referimos arriba: a) el dios indígena, identificado con el Demonio, se llama Hongol, como en la obra de Lope; b) la obra cuenta la conversión religiosa de los indígenas, más amplia en la comedia del Fénix y más esquemática en el texto novohispano; pero sobre todo, c) la obra sobre los reyes de Tlaxcala aprovecha, cuando menos, veinticuatro versos del texto de Lope de Vega (Rojas Garcidueñas 167-181). Ante la evidencia de que el autor de *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* tuvo en cuenta *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, hay que preguntarse por qué Gutiérrez de Luna o el anónimo autor prefirió esta forma alegórica del auto sacramental

¹⁹ El "comer el cuerpo de Dios", el "manjar blanco en blanco pan", tópico común de la época, reaparecerá en el discurso alegórico de la *Loa para El divino Narciso* de sor Juana, como veremos.

y no la comedia, cuyo ejemplo tenía en el modelo. Muchas respuestas hay para esta pregunta, pero se hace preciso recuperar, de nuevo, nuestra idea de que el discurso alegórico permanece asociado a lo americano, en tanto que la forma que intenta reproducir lo cotidiano —la *comedia nueva* entre otras— no fue elegida como un discurso apropiado para ello.

Es clara la representación general en los cuatro personajes: sus parlamentos forman un mismo discurso del actante "indio", y a ello se añade la presencia de Hongol-Lucifer y de los ángeles.²⁰ El espacio de nuevo carece de precisión, y a pesar de localizaciones diegéticas como Tecoaingo (v. 614), el templo de Hongol (vv.130-136), el reino de Moctezuma (vv. 173-175), los hechos se sitúan en un ámbito que rehúye la mimesis topológica: los reyes van a ver a Cortés desde un espacio no registrado, y tampoco es específico el lugar del encuentro, etc.; el tiempo transcurre en un ritmo pausado, en tanto los reyes dialogan antes de la llegada de Cortés, pero de pronto, ante las noticias de los españoles, el ritmo se acelera y, en consecuencia, da lugar a saltos temporales y a nuevas secuencias de una fábula construida paratácticamente: la aparición de Hongol, la llegada del embajador de Tabasco, la aparición del ángel anunciador, la entrada de Cortés y sus allegados, son presentados en un desarrollo continuo, sin intención de fijar los días transcurridos ni hacer los consecuentes "cortes" temporales.

Estos procedimientos, que alargan y concentran alternativamente el tiempo, que mudan por el movimiento escénico la configuración del espacio, sin que sepamos en qué lugares se desarrolla lo representado son, como sabemos, una de las cualidades del discurso analógico del auto sacramental, que prefiere el juego estilizado de conceptos en el nivel de la abstracción a representar las ideas por medio de la acción de personajes individualizados en sus circunstancias particulares de tiempo y espacio, como en la *comedia lopesca*. El caso vuelve a plantearnos preguntas, pues

²⁰ Según Rojas Garcidueñas (175), "en el *Coloquio* no hay más personajes alegóricos o no humanos que el demonio Hongol y un ángel", pero es evidente que el investigador hace una asimilación un tanto caprichosa de "personaje alegórico" = 'no humano', que es difícil sostener.

ahora se trata de una obra escrita por alguien asentado ya en tierras mexicanas y, hasta cierto punto, familiarizado con asuntos de la historia, la geografía y las lenguas indígenas de la Nueva España; este conocimiento *directo* no se dio en el caso de Lope de Vega y su *Nuevo Mundo descubierto por Colón*.

IV

En su *Bibliotheca Mexicana*, Eguiara y Eguren informa que el volumen (1619) donde se encontró el texto de *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* perteneció a don Carlos de Sigüenza y Góngora; aunque la inclusión de nuestro texto en ese legajo haya sido posterior, como sugiere Rojas Garcidueñas (155-156 y n. 6, 180), no deja de ser seductora la idea de que el manuscrito formara parte de la biblioteca del erudito novohispano, amigo de sor Juana.²¹ ¿Habría leído sor Juana *Los cuatro últimos reyes de Tlaxcala* por esa vía? O mejor, ¿en verdad conocería sor Juana ese auto sacramental? Hay varias coincidencias entre algunas imágenes del manuscrito de Gutiérrez de Luna y la *Loa para El Divino Narciso*, mas no es mi propósito indagar tal cosa en este trabajo; después de todo, esas similitudes pueden deberse a que ambos autores tomaron en cuenta informaciones orales y escritas comunes.

Como se sabe, sor Juana escribe autos sacramentales y comedias. Las comedias transcurren, una en la Antigüedad clásica y otra en Madrid, según el código de la comedia de enredo o de "capa y espada", y reflejan costumbres de la Metrópoli; ninguna de ellas hace alusión al suelo indiano, ni sus personajes se desarrollan según circunstancias americanas. Si uno no supiera que quien escribe es una autora novohispana que nunca salió de su tierra, al leer sus comedias diría que el autor es un peninsular familiarizado con la *comedia nueva* que la imita con fortuna. Surge entonces la misma pregunta que los críticos se han hecho

²¹ Para la amistad entre sor Juana y Sigüenza, ver, por ejemplo, Leonard 279.

sobre Juan Ruiz de Alarcón: ¿por qué no ha desarrollado sus comedias en las Indias o ha dado al menos algo del llamado "color local" americano en ellas?

La cuestión es importante, y ello tiene que ver —llevando agua a nuestro molino de discusión— con el problema de los géneros, según parece concebirlos la monja, pero también con la idea que la autora se ha formado del discurso alegórico y de lo americano. Es parte de su arte poética. La *comedia* —y sobre todo la comedia "de capa y espada"— es un género vivamente urbano, atraído a las grandes ciudades como a un imán. Madrid, sobre todo, pero también Salamanca, Sevilla o Valladolid, son el centro, el sitio excepcional adonde los personajes dirigen sus pasos para vivir el amor y la cortesía en el espacio de la vida civilizada (Amezcuza 161-165). Si ni sor Juana ni Ruiz de Alarcón parecen avenirse a que sus comedias ocurran en tierras americanas, ¿sentirían que la *comedia* era un género esencialmente español y por ello escribieron obras con ciudades españolas como escenario? El prestigio de lo peninsular en la Nueva España quizá era más fuerte de lo que podemos imaginar ahora, de manera que, si se trataba de escribir *comedia*, una ley no escrita de la excelencia literaria española probablemente pediría que se hiciera con los ojos puestos en la Metrópoli. Pero Lope, Tirso de Molina y Calderón escriben algunas obras de tema americano, y esos ejemplos no fueron seguidos por nuestra monja ni por el novohispano Ruiz de Alarcón. ¿Sentirían ellos que América era aún poca cosa para ser plasmada en un género tan prestigiosamente español? ¿Llegaría la normatividad retórica al extremo de imitar sin cuestionarlo el ejemplo de los dramaturgos peninsulares, como lo hicieron los escritores medievales con sus modelos grecolatinos? Quién sabe, y no vamos ahora a resolver la cuestión, harto peliaguda, que precisa de mayor tiempo y espacio para llegar a alguna certeza; simplemente nos limitamos a plantearla y a reflexionar sobre ella.

Lo que sí podemos hacer es asomarnos a la otra cara del problema: a los autos sacramentales escritos por la monja, pues en ellos sucede una cosa diametralmente distinta de las comedias: allí la autora aprovecha cualquier coyuntura para hablar de lo

americano, allí logra sincretismos osados entre el Santísimo Sacramento y el indígena "Dios de las Semillas", allí, finalmente, inaugura una insólita voluntad de mestizaje. El sentido de lo nacional es un problema conflictivo para sor Juana (las Indias y la Metrópoli; la visión de lo indígena y de lo criollo; las culturas vencidas y la necesidad de la religión católica, etc.), y en los autos sacramentales de *El divino Narciso* y de *San Hermenegildo* despliega toda su inteligencia y su talento para resolverlo, aunque, como todo gran tema personal, la cuestión sólo se responde en apariencia. Algunas vías nos deja la monja, sin embargo, para conocer parte de su arte poética, de esa visión de lo literario que ha preferido el auto sacramental para representar lo suyo, después de concebir que el universo de la *comedia* es quizá un género literario ajeno, un código español.

En la obra de sor Juana ha desaparecido el demonio Hongol, el cruel dios prehispánico de *Los reyes de Tlaxcala* y de *El Nuevo Mundo*, y en su lugar aparece una deidad pagana embellecida, "el gran Dios de las Semillas". No es la única transformación que realiza la monja de los acontecimientos de la Conquista, como veremos. En la alegoría los "bárbaros" de los textos que analizamos arriba son trasmutados en un "indio galán, con corona", que representa a Occidente, y una "india bizarra, con mantas y cupiles" que simboliza a América;²² los indios adquieren, junto a la belleza, la discreción y el buen razonamiento. Los valores básicos de la cultura indígena, por otra parte, no son tratados con la reprobación y el escándalo de las crónicas: el derramamiento de sangre de los sacrificios humanos queda discretamente señalado (vv. 23-42) y se transforma después en una necesidad del nuevo rito católico: es el sacrificio redentor de la sangre de Cristo (348-367). La comida de la carne humana de los ritos aborígenes anuncia el sacrificio de la misa, en donde se da al hombre en la hostia la comida del cuerpo de Dios (354-373), y, por último, el lenguaje de sor Juana, por medio de la analogía, vuelve idénticos el paganismo grecolatino y la religión indígena: si en la Antigüedad clásica se prefiguró la religión cristia-

²² Ver la acotación de la *Loa* para *El divino Narciso*.

na y se llegó a intuir la llegada del Dios hecho hombre, ¿por qué no decir que la religiosidad de los indios con su Dios de las Semillas prefiguró también al Dios verdadero? En el auto sacramental, en consecuencia, el Dios de las Semillas se transmuta en Narciso y por último en Cristo, nada menos, por medio del sistema alegórico de sor Juana, que explica en la *Loa* su endiablado razonamiento de esta manera inocente:

Y aquestas introducidas
 personas no son más que
 unos abstractos, que pintan
 lo que se intenta decir (vv. 464-467).²³

En el Auto, Naturaleza dirá a Gentilidad y a Sinagoga:

Y así [...]

 intento con colores
 alegóricos, que ideas
 representables componen,
 tomar de la una el sentido,
 tomar de la otra las voces,
 y en metafóricas frases,
 tomando sus locuciones [...] (vv. 113-120).

El choque de los dos personajes alegóricos no tiene la violencia de la lucha entre, digamos, un Hernán Cortés y un Cuauhtémoc, como sabía la inteligente monja, de modo que la batalla de las dos facciones, españoles e indios, se da en la *Loa* como una contienda entre dos personificaciones: Occidente y el Cielo, cuando los indígenas no aceptan ser convencidos por la nueva deidad. La acotación para esta batalla registra un movimiento estilizado de entrada y salida de los personajes contrincantes, y nos podemos imaginar estas evoluciones medidas y rítmicas como un *baller*; la Conquista pierde su cualidad atroz de carnicería humana

²³ En otra parte de la *Loa* para *El divino Narciso* (vv. 418-421) dirá la Religión: "De un Auto en la alegoría / quiero mostralos [los misterios] visibiles, / para que quede instruida / ella [América] y todo el Occidente".

que deja su rastro de sangre, pues la sangre en este contexto de alegoría se ha vuelto una metáfora. El dramático choque de las dos culturas es transformado en el texto alegórico en un espectáculo de ideas en contienda y de cuerpos quintaesenciados convertidos en abstracciones.²⁴ Por último, la atrocidad de una religión impuesta que nulifica a la original de las Indias puede convertirse en un civilizado convencimiento, en donde privan los métodos de la razón.

Ojalá hubiera sucedido así: las noticias que nos llegan nos hablan de una lucha sangrienta y dolorosa, todo ello conocido por la monja. Pero sor Juana había elegido un sistema de representación y un discurso que le permitieron cambiar los hechos. Y esta elección revela de manera conmovedora la voluntad de la artista, que se sirve de la analogía y de la metáfora sostenidas para organizar el mundo, no como sucedió, sino como ella hubiera deseado que sucediera. Reescribir la historia mexicana según el Deseo: imponer la justicia, la inteligencia y la belleza a los hechos, salvar su mundo de la barbarie y de la condenación; todo ello no puede hacerse por medio de la crónica; quizá tampoco hubiera podido hacerlo por medio de la *comedia nueva*. La voluntad de imaginar otra historia para su país convierte la visión de la monja en una suerte de sucesión de acontecimientos transformados, cercanos al mundo utópico. Lo americano en sus manos de hacedora de alegorías logra el prestigio de la Antigüedad clásica respetada por Europa y puede, así enaltecido, presentarse como una nueva crónica en imágenes y símiles, en una América inventada de nuevo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALVAR, MANUEL, ed. *Poesía española medieval*. Barcelona: Planeta, 1969.

²⁴ Así, sor Juana expresa por boca de Religión que "no habrá cosa que desdiga, / aunque las lleve a Madrid: / que a especies intelectivas / no habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan" (*Loa* vv. 468-472).

- AMEZCUA, JOSÉ. "Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*." En *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. México: UAM-Iztapalapa, 1990. 159-172.
- ASENSIO, EUGENIO. "Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)." En *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma... 1978)*. Salamanca: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981. 257-270.
- BARTHES, ROLAND. "El efecto de lo real." En *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 139-155.
- BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Vol. 2. Ed. Luis Andrés Murillo. Clásicos Castalia 78. Madrid: Castalia, 1983.
- Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*. Ed. y pról. José Rojas Garcidueñas. En *Tres piezas teatrales del Virreinato*. Ed. José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. México: UNAM, 1976. 148-219.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. "Pórtico" a *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Serbal, 1986. 7-40.
- DUCROT, O. y T. TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- GONZÁLEZ, GABRIEL. *Drama y teología en el Siglo de Oro*. Acta Salamanticensia 69. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR. *El divino Narciso* [con su *Loa*]. *Antología*. Ed. [María] Dolores Bravo [Arriaga]. Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia 7. México: CONACULTA, 1992. 117-146.
- LEONARD, IRVING A. "Un sabio barroco [Carlos de Sigüenza y Góngora]." *La época barroca en el México colonial*. Colección Popular 129. México: FCE, 1976. 278-326.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, ed. "Observaciones preliminares." *Obras de Lope de Vega*. Vol. 11. Madrid: RAE / Rivadeneyra, 1900.
- MORLEY, S. GRISWOLD y COURTNEY BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- MORTARA GARAVELLI, BICE. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO. *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Planeta, 1969.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. "Notas sobre la presencia de América en el

- teatro de Lope de Vega." En "*El castigo sin venganza*" y el teatro de Lope de Vega. Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Cátedra, 1987. 49-61.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ. *El teatro en la Nueva España en el siglo xvi*. Sep-Setentas 101. México: SEP, 1973.
- ROZAS, JUAN MANUEL. "Lope de Vega y las órdenes militares. (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)." En *Las órdenes militares en el Mediterráneo occidental (s. xii-xviii)*. Coloquio 4-6 mayo 1983. Madrid: Casa de Velázquez / Instituto de Estudios Manchegos, 1989. 359-367.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. "El Nuevo Mundo en el teatro clásico. (Introducción a una visión dramática.)" En *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro 13. Murcia: Universidad de Murcia, 1988. 69-137.
- SOUTO ALABARCE, ARTURO, ed. "Introducción" a *Teatro indiano de los Siglos de Oro*. Linterna Mágica 12. México: Trillas, 1988. 17-54.
- VEGA, LOPE DE. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.