UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



ALEGORÍA DE AMÉRICA EN LA LOA SACRAMENTAL PARA *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Óscar Daniel Badillo Pérez

ASESORA: Dra. María Dolores Bravo Arriaga

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2014

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

A mis padres

A mis hermanos y amigos

Al verdadero Dios, por quien se vive

AGRADECIMIENTOS:

A mi asesora, Dolores Bravo, por las incontables enseñanzas y por su contagioso amor a las letras. A Nieves Rodríguez Valle por presentarme a sor Juana. A Sebastián Santana por su valiosa colaboración. A Fernando Morales por su amistad y apoyo. A Jorge Gutiérrez Reyna por su generosa ayuda. A la UNAM.

"Muy soberano señor:

La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo creó, es el descubrimiento de Indias; y así, las llaman Mundo Nuevo."

Francisco López de Gómara

"Y ya no teníamos escudos, ya no teníamos macanas, y nada teníamos que comer, ya nada comimos. Y toda la noche llovió sobre nosotros."

La visión de los vencidos

"Los criollos levantaron,
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
—no blanca: rosa y oro—
idea vuelta espacio, número tangible.
La asentaron
en el cruce de las ocho direcciones,
sus puertas
a lo invisible abiertas:
el cielo y el infierno."

Octavio Paz

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……...…….....6

1. LA LOA…….....…..10

1.1 *Antecedentes y clasificaciones*…....…….....10

1.2 *La loa sacramental*…….....15

1.2.1 Relación loa-auto…….....18

1.3 *El teatro sacramental en la Nueva España*…….....23

1.4 *Características formales de la loa de sor Juana*……..….....27

2. CRIOLLISMO NOVOHISPANO……...32

2.1 *La naturaleza del criollo*…….....32

2.2 *Las manifestaciones literarias del criollismo*…….....37

2.3 *El criollismo de sor Juana*…….....44

3. LA ALEGORÍA DE AMÉRICA…….....51

3.1 *América en el imaginario europeo*…….....51

3.2 *La representación alegórica de América*…….....55

3.2.1 América alegórica en el teatro barroco español…….....58

3.3 *La América de sor Juana*…….....61

4. LOA PARA *EL DIVINO NARCISO*……..72

4.1 *Los ritos gentílicos del Teocualo*…….....75

4.2 *La legitimidad de la conquista*…….....79

4.3 *Analogía y sincretismo*…….....89

CONCLUSIONES……...97

OBRAS CITADAS……100

INTRODUCCIÓN

En la última década del siglo XX, dos celebraciones conmemorativas acapararon la atención de los estudiosos de la historia y la literatura: los cinco siglos del desembarco de Colón en América y los trescientos años de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz. Los aniversarios supusieron una revisión de lo que hasta entonces se había dicho sobre las respectivas materias y permitieron la realización de coloquios y publicaciones que reavivaron la atención sobre América y la Décima Musa.

El quinto centenario de la llegada de Cristobal Colón al Nuevo Mundo implicó, de entrada, un problema de denominación: no se trataba de una "celebración" sino de una "conmemoración" y, para no herir sensibilidades ni enfrascarse en una discusión estéril de perspectivas, se cambió el título de "descubrimiento de América" a "encuentro de dos mundos". Pero no sólo se trató de un cambio de nombres, sino de la renovación de esquemas que permitió un espacio privilegiado para el diálogo, no libre de rencores históricos, entre dos mundos que luego de medio milenio no han dado por concluido su encuentro.

Tres años más tarde, en 1995, se conmemoraron los tres siglos de la muerte de sor Juana con abundantes y valiosas publicaciones que concluyeron formidablemente el siglo que reivindicó la obra de la escritora novohispana. Investigaciones documentales, biográficas y literarias acrecentaron los ríos de tinta que se han derramado acerca de la escritura de la religiosa. Al igual que sucedió con el aniversario americano, las disquisiciones sorjuanianas no estuvieron exentas de controversia; en torno a cuestiones biográficas, críticas o editoriales, hubo significativos debates que dan cuenta de la vigencia de la autora en la atención de los estudiosos de la literatura.

Ambos temas, América y sor Juana, son los que se abordarán en esta tesis. Busco demostrar que si el Nuevo Mundo fue "inventado", como afirma O´Gorman, en el sentido en que fue una proyección del pensamiento occidental, debemos considerar que los criollos americanos también participaron de esta construcción a pesar de las desventajas de poder que pesaban sobre ellos. Con este fin, en las siguientes páginas se estudiará el personaje alegórico de América en la loa para *El divino Narciso*.

Esta pieza que precede al más perfecto de los autos sacramentales de sor Juana es, en palabras de don Alfonso Méndez Plancarte, un "diminuto auto, y muy sacramental", pues, aunque no excede los 500 versos, su profundidad histórica, teológica y jurídica es tan innegable como su calidad poética. En ella, América no es sólo el tema de fondo, sino también un personaje alegórico con voz y conciencia propias, por lo que nos resultará un objeto fértil para su estudio.

La obra pertenece a la serie de loas que anteceden los tres autos sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz. Estas son especialmente reveladoras en tanto que nos dejan ver el interés de la jerónima por repensar la historia americana. En la loa para *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* se aborda el descubrimiento; la pieza que introduce *El divino Narciso* representa las conquistas militar y espiritual del Nuevo Mundo; finalmente, la loa para *El cetro de José* concluye el recorrido histórico con la confirmación catequética de los nativos. Pese a su carácter de teatro breve, las tres piezas profundizan en el encuentro de dos culturas diferentes, confrontadas y que, sin embargo, compartían celebraciones rituales y presupuestos teológicos, como lo muestra la obra que busco analizar en este trabajo.

Habría que comenzar por interrogarnos sobre la estructura de la loa ¿cuáles son las características propias del género?, ¿cómo encaja la pieza de sor Juana en la producción de

la amplia nómina de dramaturgos barrocos?, ¿cuáles son las diferencias que hacen afirmar que se trata de una escritura diversa de la ibérica? Para un acercamiento a su composición formal, el primer capítulo buscará ubicarla dentro del panorama teatral de los Siglos de Oro. Mediante un breve recorrido histórico del género loa, se pretende reconocer la tradición literaria de la que forma parte y, con el fin de alcanzar una comprensión cabal del contexto de su representación, también habremos de hacer una revisión de la materia sacramental que la compone y de la fiesta en la que se llevaba a cabo.

Ya que el propósito de esta tesis es averiguar cómo, desde la literatura, los criollos se asumen constructores de su propia identidad, en un segundo capítulo abordaremos la naturaleza del español americano, su ubicación en la escala jerárquica, las estrategias con las cuales remarca sus diferencias y las características de su producción literaria. A partir de una revisión de las expresiones escritas de los criollos, intentaré demostrar que la obra de sor Juana participa de una agenda que tenía como objetivo la conformación de un imaginario colectivo diferenciado del español.

En este sentido, la alegoría de América resulta un ejemplo claro de cómo el criollo se entiende a sí mismo. El tercer capítulo de esta tesis busca explorar el impacto de la idea de una cuarta parte del orbe en el pensamiento del Viejo Mundo; para ello, analizaré la representación del nuevo continente en el arte europeo: desde su adjetivación inicial hasta su configuración iconográfica. De especial atención resultarán las alegorías de América ideadas por los criollos, de entre las cuales, el personaje dramático de la escritora novohispana destaca por su profundidad intelectiva.

Finalmente, el último capítulo de este trabajo tiene como objetivo el reconocimiento de la compleja estructura ideológica de la loa de sor Juana. A partir de una secuencia narrativa que recrea el trance histórico de América, es posible advertir un trabajo de rescate,

reescritura y reivindicación del pasado prehispánico; un señalamiento, con argumentos de raigambre lascasiana, a los métodos de la conquista armada; y una recreación de la conquista espiritual en la que se afirma la dignidad de las ceremonias religiosas de los nativos americanos.

El estudio que aquí se propone tiene como objetivo principal explorar los orígenes de un nacionalismo criollo y, por otra parte, proponer nuevos esquemas para repensar la idea de América. El trabajo está justificado por la necesidad de un acercamiento que nos deje ver la complejidad estructural y temática de las manifestaciones literarias coloniales. Ante la incapacidad de la crítica para explicar, por ejemplo, la inclusión de un tocotín indígena en una pieza de teatro sacramental como la loa para *El divino Narciso,* hace falta una aproximación que la reconozca heterogénea y no como una copia anómala. Es necesaria la deconolonización de los estudios virreinales, pues sólo así se podrá entender el hecho de que las expresiones literarias de la Colonia no son copias pálidas con respecto a las de España, sino más bien construcciones híbridas nuevas. Una apreciación de este tipo vendría a demostrar que, en casos como el de sor Juana, la literatura novohispana no es una servil imitación, sino una apropiación estratégica y una subversión calculada del modelo canónico.

1. LA LOA

Dentro del complejo espectáculo teatral barroco, a la loa le tocó desempeñar una función de no poca importancia: debía poner las miradas en el escenario, lograr silencio, interesar a los bulliciosos espectadores y ganar su benevolencia para que pudiera comenzar la pieza que se anunciaba. A manera de anzuelo, preparaba las condiciones para que la obra principal pudiera comenzar con un público expectante.

En este capítulo intentaré dar un seguimiento histórico al género,[1] desde sus antecedentes clásicos hasta su florecimiento en los Siglos de Oro, con la finalidad de reconocer los rasgos característicos que han permitido aventurar diversas clasificaciones de los subgéneros. Finalmente veremos cómo la loa para *El divino Narciso* encaja en la tradición formal del teatro breve y al mismo tiempo discuerda de la producción literaria de la España de aquel siglo.

1.1 ANTECEDENTES Y CLASIFICACIONES

El nombre de esta pieza de teatro menor anuncia una de sus tareas: loar, es decir, que se trata de un elogio, "lo mismo que alabanza".[2] Pero no siempre se llamó así ni tuvo en todo momento las mismas funciones y, antes de adquirir su mote definitivo, podemos hallarla mencionada como "introducción", "introito", "prólogo", "preludio" o "argumento". En realidad, cuando hablamos del género loa, nos referimos a un conjunto de piezas teatrales

[1] Siguiendo a Kurt Spang cuando reconoce cinco niveles de observación en los géneros literarios, utilizo "género" para referirme al nivel dos, es decir, los posibles grupos en los que se pueden clasificar las obras literarias –en este caso la loa– y "subgénero" para el nivel 3, las formas de su presentación básica –entremesada, profana, religiosa, sacramental, etc.– (Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 15).

[2] *Diccionario de autoridades*, RAE, (1726-1739) *s.v. Loa.* La entrada agrega que para su tiempo, apenas algunas décadas luego de la muerte de sor Juana, ya "no tiene mucho uso". Sebastián de Covarrubias, por su parte, la define como "el prólogo o preludio que hacen antes de la representación." (*Tesoro de la lengua castellana*, p. 526).

tan diversas que, como ha notado Manuela Sileri, no se puede llegar a una síntesis unívoca e indiscutiblemente válida. La razón más poderosa es que no es un género fijo e invariable, sino que se hallaba fuertemente determinado por el ambiente en que se representaba, la pieza que introducía, el tono, sacro o cómico, que trataba, etc.[3]

Podemos hallar antecedentes de la loa en los prólogos que llevaban las obras de Sófocles, Eurípides, Aristófanes o Terencio y que solían ser recitados por uno de los personajes de la pieza, comúnmente por un dios. También hay símiles en la tradición medieval: el "protocolo" de algunas representaciones francesas de la época. Sin embargo, no es sino hasta el Renacimiento cuando los italianos recobran interés por esta parte introductoria del teatro: Angelo Poliziano (1454-1494) introduce su *Orfeo* (1480) con un "Argumento" y Nicolás Maquiavelo (1469-1527) agrega un "Prólogo" en verso a su comedia *La Mandrágora* (1518).[4]

Italia, foco del Renacimiento, dejó sentir su influencia en la producción literaria española y ya para mitad del XVI podemos encontrar alabanzas previas a los autos sacramentales, como lo confirma la "Loa al sacramento" que precede a un auto anónimo titulado *El sacrificio de Abraham*, quizá una de las primeras piezas documentadas de este género en España. Del ambiente sacro pasó rápidamente al teatro profano y así, la primera loa con autoría –aunque el término "loa" no habría de consolidarse sino hasta principios del XVII– es la "Introducción" para la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (¿1520?) de Juan de la Encina (1468-1529).[5]

[3] *Cf.* Manuela Sileri, "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta" en *Etiópicas, Revista de Letras Renacentistas*, no. 1, 2004-2005, pp. 243-270.
[4] *Cf.* Emilio Cotarelo y Mori, Ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, t. I. vol. 1, Madrid, Bailly-Bailliere, 1911, pp. 16-60.
[5] *Cf. Ibid* p. 16. Agrega Cotarelo que además del monólogo laudatorio, se incluía un "Argumento" en prosa, exclusivo para la lectura, en el que se adelantaba la trama y se presentaba a los personajes.

Las primeras loas eran monólogos recitados por un actor o actriz que, por lo común, hacía el papel del "bobo" de origen campesino. Para que la loa fuera dialogada, primero tuvo que haber ocurrido una evolución en otro de los géneros del teatro breve de los Siglos de Oro: el entremés, uno de los más representativos del periodo áureo y "la célula madre" de las representaciones menores.[6]

La loa, que en un principio se consideraba parte inseparable del acto prologado, adquirió a finales del siglo XVI cierta independencia y ya no era necesariamente escrita por el autor de la obra mayor, sino que podía componerla otro escritor. La pieza breve adquiere mayor importancia cuando Lope de Vega (1562-1635) sienta las bases de la nueva comedia:

> Desde que Lope de Vega estableció las tres jornadas o actos en las comedias, las funciones empezaban con una loa, algunas veces precedidas por un tono, canto acompañado de guitarras, vihuela y arpa. Las loas tenían por objetivo enaltecer no sólo la obra sino también la ciudad o pueblo donde se daba la representación. Se celebraba a los vecinos del lugar y se glorificaba el santo bajo cuyo patronímico tenían lugar las fiestas.[7]

De esta forma, la loa vino a ocupar un lugar institucional en el espectáculo teatral: le tocaba abrir el escenario y preparar al público para que comenzara la obra. A diferencia de las

[6] *Cf.* Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 49. Para el investigador, la influencia del entremés se dejó sentir en la loa cuando esta adquirió la forma de diálogo, por lo que es común que se le llamara "loa entremesada". En términos generales, la historia del entremés, es también la historia del teatro breve español. El antecedente más remoto del entremés es el drama satírico de los rituales dionisiacos de la antigua Grecia. Estas composiciones se destacan por enaltecer las necesidades del cuerpo, elogiar los placeres de la comida, la bebida, el sexo y por su procaz escatología. La representación satírica del teatro breve sobrevivió durante la Edad Media y se halla íntimamente relacionada con la fiesta. Hay constancia de representaciones burlescas en celebraciones cristianas como las fiestas de San Nicolás y la Sagrada Familia. La conformación del entremés, pieza jocosa de un solo acto que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, como subgénero cultivado por los grandes dramaturgos no se da sino hasta los Siglos de Oro. Huerta dice que la evolución del entremés puede leerse desde la lista de sus más altos exponentes: una primera etapa (1520-1565) con Lope de Rueda a la cabeza, en la que se comienzan a escribir textos dramáticos satíricos profanos; un segundo periodo (1547-1616) en el que Cervantes hace notar la importancia del teatro breve en el panorama dramático áureo; un tercer momento (1581-1651) con Luis Quiñones de Benavente cuyos entremeses rozan los límites de otros géneros del teatro corto; y finalmente (1600-1681), Pedro Calderón de la Barca aparece como el máximo exponente de la etapa de esplendor del teatro breve barroco. Y no sólo destaca por su abundante colección de entremeses, sino porque, ya para la primera mitad del XVII, este subgénero ha afectado de manera notable la forma de escribir piezas dramáticas cortas. En este capítulo nos interesa de manera especial su papel decisivo en la evolución de las loas.

[7] José Luís Ferrera Esteban, *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, vol. 2, Madrid, 2009, p. 1078.

otras piezas breves que se representaban entre los actos, la loa se enfrentaba con un público distraído en el bullicio del corral y la música introductoria.

Podemos imaginar la compleja fiesta teatral de los Siglos de Oro a partir del orden de las representaciones que expone Emilio Cotarelo:

a) Música
b) Loa
c) Primera jornada
d) Entremés
e) Segunda jornada
f) Baile
g) Tercera jornada
h) Fiesta o mojiganga[8]

Esta, la estructura de la comedia, nos habla del papel angular de nuestra pieza menor en las representaciones públicas. Pero la relación entre esta y la obra que se presenta, depende del tipo de loa de la que hablemos; entonces, para continuar, hará falta distinguir entre las modalidades que existieron. Si es verdad que los estudios sobre este género menor no son abundantes, también es cierto que podemos encontrar en ellos una diversidad en sus criterios para clasificarlo: temáticos los más, estructurales, funcionales y escenográficos los menos.

Quizá uno de los primeros estudios que hay sobre la loa en el teatro español sea el del filólogo asturiano Emilio Cotarelo y Mori, de 1911. Su trabajo fue la pauta para las posteriores investigaciones sobre teatro breve y todavía estudios recientes, como los de Javier Huerta Calvo, dan por válida su clasificación temática de las loas:

[8] Cotarelo, *op.cit*., p. 12.

a) Loas sacramentales: anunciaban un auto sacramental.
b) Loas a Jesucristo, la Virgen y los santos: abrían fiestas religiosas como Navidad y se representaban comúnmente en conventos.
c) Loas cortesanas: se llevaban a cabo en ambientes palaciegos; sus destinatarios eran los reyes.
d) Loas para casas particulares: como las anteriores celebraban fiestas familiares, pero para duques o condes.
e) Loas de presentación de compañías: anunciaban comedias y a sus actores, así como los papeles que habían de cumplirse en escena.[9]

También temática, pero simplificada, destaca la clasificación propuesta por Francisco Rico:

a) Loa profana: contaba ficciones, burlas y engaños.
b) Loa devota: incluye la sacramental y la de santos.
c) Loa cortesana: incluye también la loa para casas particulares.
d) Loa de principio de temporada: es la misma de presentación de compañía. [10]

No obstante el mérito de estas clasificaciones, para un estudio más profundo de las loas, hace falta tomar en cuenta también el espacio en el que se escenificaban. En tanto que pone especial atención en los tres tipos de representaciones teatrales en los Siglos de Oro, es decir, palaciego, de corral y religioso, me parece que la clasificación de Manuela Sileri es una valiosísima aportación a los estudios del género:

[9] *Cf. Ibid* pp. 32-62.
[10] *Cf.* Francisco Rico, "Para el itinerario de un género menor: Algunas 'loas' de la *Quinta parte* de comedias" en *Homenaje al profesor William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

A) Loa profana para el corral:

   a. Loa introductoria
      a) Loa de divulgación preceptiva.
      b) Loa digresiva (en alabanza o vituperio; burlas, enigmas, cuentos).
      c) Loa para la lectura.
      d) Loa en unión con música u otro subgénero.

   b. Loa de presentación de compañía y/o temporada.

B) Loa sacramental y religiosa.

   a. Loa sacramental.

   b. Loa al nacimiento de Cristo; a Nuestra Señora; a los santos.

C) Loa palaciega.

   a. Loa cortesana y de fiestas reales.

   b. Loa para casas particulares.[11]

Como se puede observar, además de considerar loas que antes no habían sido tomadas en cuenta, como las mixtas, también destaca la organización por forma y función. Sea como fuere, llama la atención que en todas las clasificaciones mencionadas, la loa sacramental destaca como un subgénero bien definido de los otros.

1.2 La loa sacramental

No es difícil entender por qué las anteriores clasificaciones reconocen al subgénero sacramental como uno bien diferenciado; la razón más evidente es que le tocaba introducir nada menos que una obra prestigiada y canónica como lo fue el auto. Esto implica, de entrada, una diferencia con las otras loas, pues el auto sacramental consta de un solo acto y,

[11] *Cf.* Sileri, *op.cit.*, p. 246.

por lo tanto, no se interrumpía con piezas de teatro menor, como sucedía en las comedias; así pues, nuestro subgénero debía crear expectación hacia una obra que exigía una atención más prolongada. También como diferencia, destaca una relación de dependencia de la pieza menor hacia el auto: "Si es verdad que el auto sacramental puede ser introducido por loas profanas, no es posible lo contrario: las *loas sacramentales* encabezan siempre y sólo autos".[12]

Las piezas que prologaban autos fueron las más abundantes en los Siglos de Oro, sin embargo, sólo en mínima proporción llevan el nombre de sus autores, en una aparente negación de la paternidad.[13] Antes de 1650, las loas sacramentales ofrecían una gran variedad de temas y personajes, aunque destacaban mayormente por su tono cómico. Se trataba de discursos monologados, como la loa de Tirso de Molina (1579-1648) para el auto *Los hermanos parecidos* (1615). Las descripciones de la fiesta en que se representó, señalan que luego de la música apareció "un dispuesto joven que echó esta loa":

> Da Cristo cuanto tiene y cuanto puede;
> dase en fin a sí mismo ¡Ay, tal espanto!
> Dándose a sí, ¿qué prenda hay que le quede?
> En cantidad de pan se da sin cuento
> y cuando en dar los límites excede,
> cuatro palabras habla, dando tanto;
> y ahorrando de razones, de obras carga,
> que disminuye el don la lengua larga.[14]

[12] *Ibidem.*
[13] Probablemente se trataba de un género poco prestigioso por su carácter intercambiable; como veremos más adelante, se solía modificar su contenido para que pudiera introducir cualquier auto sacramental, por lo que parece razonable que los autores se desligaran de una pieza que, eventualmente, no fuera completamente de su autoría.
[14] Tirso de Molina, "Loa para el auto sacramental *Los hermanos parecidos*", en *Deleytar aprovechando,* t. I, p. 454. La modernización de ortografía y puntuación es mía.

A pesar de su brevedad, apenas 24 versos, la pieza introductoria invita al espectador a recortar su lengua durante el auto que está por comenzar y recuerda que Cristo mismo fue parco en palabras durante la institución del sacramento eucarístico, pues apenas dijo cuatro: "Este es mi cuerpo".

La verdadera transformación del subgénero se da cuando Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) lo dota de intenciones didácticas y teológicas y cambia lo burlesco por lo solemne.[15] Gracias al dramaturgo madrileño, hacia mitad del siglo XVII estas piezas sacramentales habían dejado de ser monólogos de personajes cómicos y contenían ya sofisticadas alegorías en diálogo. Cotarelo y Mori afirma que Calderón dio un giro a esta clase de loas y las encumbró casi al nivel mismo de los autos:

> Ya no describen la fiesta ni sostienen controversias rústicos y artesanos sobre la presencia real de Jesucristo en la hostia consagrada. La discusión adquiere más vuelo y se mantiene trayendo al palenque los más complicados y abstrusos argumentos de la Filosofía y la Teología. Saldrán a escena personificados entes morales y de la razón; las fuerzas de la Naturaleza; las creencias colectivas de las sociedades antiguas y nuevas; los astros y meteoros; la fauna y la flora; las ciencias y las artes.[16]

Aunque bien diferenciados del teatro profano en términos de contenido, loa y auto sacramentales tenían un común denominador con las comedias: el público. Si bien estas ultimas representaciones se realizaban en corrales y las piezas religiosas en la calle, plazas o atrios, ambas fueron concebidas para presenciarse por el público de a pie.

Al ser obras de corte religioso, nuestras loas no se limitaban a la tradicional función, como sucedía con las profanas, de pedir silencio, sino que tenían un marcado fin didáctico: la pieza versa sobre la Eucaristía, por lo que sus personajes, comúnmente alegóricos, suelen

[15] *Cf.* Huerta, *op.cit*., p. 54.
[16] Cotarelo, *op.cit*., p. 36.

discutir la presencia real de Cristo en la hostia. Así, la pequeña obra sacramental anuncia el auto adelantando su temática.

Para profundizar en la naturaleza sacramental de las loas que analizamos, será preciso observar su relación con el auto, obra a la que introducía y con la que compartía características esenciales, como veremos en el siguiente aparatado.

1.2.1 Relación Loa-Auto

Mencionamos arriba que las loas sacramentales aparecen casi al mismo tiempo que los primeros autos, por lo que la historia de este género es también la de la loa que le precede. Comencemos por aclarar el adjetivo "sacramental" de ambas piezas. Ciertamente, la característica teológica más importante del auto es la defensa de los sacramentos, entendidos estos como los siete signos sensibles de un efecto interior, instituidos por Cristo a lo largo de su vida terrena.[17] Particularmente, el auto defiende el sacramento por excelencia: la Eucaristía.

La transubstanciación fue definida como dogma en el Concilio IV de Letrán, en 1215, como medida combativa contra la herejía albigense.[18] Este fenómeno consiste en que, por medio de la consagración del pan y del vino, opera en ellos un cambio de substancia que los convierte en cuerpo y sangre de Cristo. Podemos hablar entonces del término "Eucaristía" porque "es acción de gracias a Dios. Las palabras *eucharistein* (*Lc* 22,19; *1 Co* 11,24) y *eulogein* (*Mt* 26,26; *Mc* 14,22) recuerdan las bendiciones judías que proclaman

[17] *Cf.* Jerónimo Ripalda, *Catecismo de la doctrina cristiana* (1616), p. 32.
[18] Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*¸ Madrid, Laberinto, 2003. p. 21

–sobre todo durante la comida– las obras de Dios: la creación, la redención y la santificación".[19]

Si bien el sacramento eucarístico fue centro de las celebraciones litúrgicas durante toda la Edad Media, no fue sino hasta 1264 cuando el papa Urbano IV (1195-1264) instituye un festejo en su honor, a realizarse todos los jueves siguientes a la octava de Pentecostés. La ceremonia cobra gran importancia y en el siglo posterior, el papa Juan XXII (1249-1334) añade una procesión por las calles para el culto de la hostia consagrada.[20] Hay testimonio de que en celebraciones tempranas había escenificaciones fijas de pasajes bíblicos, que quizá fueron antecedentes del auto sacramental, género que va a aparecer en España a principios del siglo XVI.[21] El rápido florecimiento del auto tiene que ver con los intereses apologéticos del catolicismo de aquel siglo:

> Los decretos del concilio de Trento, las actividades del Santo Oficio, la campaña antiherética de la Compañía de Jesús, todos estos motivos habían inculcado en el pueblo español un sentido de urgencia de la lucha contra el protestantismo. El Corpus Christi llegó a ser el día de la movilización para esa lucha, y los autos el tambor que atraía a los reclutas.[22]

Bastión del catolicismo, España encumbró los festejos del Corpus como reafirmación de su fe en el sacramento eucarístico. Hay que imaginar la representación de los autos como punto fundamental en la mencionada celebración, porque si bien había procesiones, desfiles, arcos triunfales y danzas, el culmen de la fiesta era el tránsito de los carros alegóricos que servían de escenario (el tablado fijo fue instituido en tiempos de Calderón).[23]

---

[19] *Catecismo de la Iglesia Católica*, Coeditores Católicos Unidos, 1999, §1138.
[20] María Rosa Lojo de Beuter, "Estudio preliminar" para los *Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Buenos Aires, Kapelusz, 1983, p. 13.
[21] Arellano y Duarte han datado los primeros autos hacia 1521. *Cf.* su cronología del auto, *op.cit*., p. 11.
[22] Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 89.
[23] *Cf.* Enrique Rull Fernández, Ed., *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid, Plaza y Janés, 1986, p. 17.

Para Díez Borque, el festejo sacramental del Corpus es nada menos que una síntesis de la fiesta del Barroco, pues integraba elementos cortesanos y populares en uno de los actos públicos más acabados y perfectos. Rico en componentes textuales, visuales, auditivos, rituales y lúdicos, se trataba de una fiesta integradora de todos los sentidos.[24]

Ahora bien, conviene distinguir entre asunto y argumento del auto sacramental, pues si bien el asunto es básicamente la presencia real de Cristo en el pan y el vino consagrados, el argumento dependía en gran medida de cómo se configuraran las alegorías, por lo que podemos hallar autos mitológicos, históricos, veterotestamentarios, etc. Arellano y Duarte creen que es necesario matizar la afirmación de que el sacramento eucarístico es el asunto exclusivo del auto, pues, en realidad este tiene que ver siempre con la historia de la salvación del hombre, aunque no en todos los casos se explicite en el texto la adoración a la Eucaristía, que, no obstante, mencionada o no, es siempre un motivo ideológico fundamental e ineludible.[25]

Loa y auto sacramentales comparten características comunes, entre las más destacables: su composición alegórica y su función propagandística. En tanto que versa sobre cuestiones teológicas y ante la tarea de hacer visibles argumentos abstractos, el teatro sacramental no tiene otra manera de expresar el misterio de un Dios hecho pan y vino que utilizar la alegoría. Esta es una figura retórica que, a nivel discursivo, traslada el significado de una expresión a otra; para utilizar los términos arriba mencionados, podemos decir que la alegoría "expresa un *argumento* para dar a entender un *asunto*".[26]

[24] *Cf.* José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro,* Madrid, Laberinto, 2002, p. 225.
[25] Arellano y Duarte, *op.cit.*, p. 20.
[26] *Ibid*, p. 24.

Es importante reconocer, además, dos tipos de alegoría en las representaciones sacramentales: la primera funciona como un "sistema trabado de metáforas" y se da en el plano del argumento. Pongamos como ejemplo *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca; en este auto se traslada una trama A: Orfeo enamorado de Eurídice baja al Hades para rescatarla, a una trama B: Cristo enamorado de la Naturaleza Humana perece para librarla de la muerte. La alegoría argumental permite que el dramaturgo sea capaz de adaptar un argumento no necesariamente cristiano a uno que sí lo es.

La otra modalidad de la alegoría se da en el plano de los personajes y se trata de la personificación de entidades abstractas como la fe, la esperanza, la caridad, el apetito, el mundo, América, etc.:

> Estas alegorías no se ciñen sólo a las actuaciones de los actores y a la descripción textual, sino que afectan también a los aspectos de la escenografía y vestuario que inciden en atributos iconográficos de las entidades representadas. Es un tipo de alegorías que puede parecer hoy oscuro y complicado, pero que debemos relacionar con el mundo de la cultura de la imagen en el que vive inmerso sobre todo el público del XVII, el mundo de los emblemas, de las representaciones plásticas alegóricas…[27]

Una pieza sacramental puede recurrir a ambos niveles de alegoría según el dramaturgo lo considere conveniente. Así, además de la alegoría argumental, en *El divino Orfeo* se recurre a la personificación de conceptos abstractos como la Gracia y el Abedrío.

Al ser el teatro barroco un espectáculo de masas, suponía un instrumento ideal para aleccionar ideológicamente a amplios sectores de la población. Como ejemplo, veamos un revelador pasaje del auto *El gran teatro del mundo* de Calderón: cuando la Discreción (que es también el personaje de Religión) está a punto del desvanecimiento debido a severas privaciones corporales, es sostenida por el Rey, pues le ha tocado a la monarquía la función de apoyar a la religión verdadera en sus tribulaciones:

[27] *Ibid*, p. 36.

Discreción: ¡Ay de mí!
Rey: ¿Qué es esto?
Pobre: Es alguna tribulación
que la Religión padece.
(Va a caer la Religión y le da el Rey la mano.)
Rey: Llegaré a tenerla yo.
Discreción: Es fuerza; que nadie puede
sostenerla como vos. [28]

Y más que la Corona, la Iglesia se veía legitimada en los autos sacramentales, pues aparecía como transmisora de la doctrina cristiana. José Antonio Maravall, en su clásico estudio sobre la cultura barroca, afirma que la adhesión del individuo a una actitud determinada se daba por medio del *delectare-docere*, es decir, que hablamos de una cultura dirigida a través del espectáculo adoctrinante. Así, el discurso de la fiesta barroca busca "poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual".[29]

No obstante la maquinaria propagandística del espectáculo, erraríamos al imaginar un público pasivo o ingenuo, pues si bien la fiesta del Corpus reunía a todos los estratos sociales y culturales en una fiesta predominantemente sensorial, debemos tomar en cuenta que los espectadores asistían a la iglesia, escuchaban sermones de predicadores y vivían en un clima general de religiosidad católica, de tal modo que eran receptores que podían, sin dificultad, entender conceptos tan elaborados como los juegos alegóricos de los autos.[30]

Enrique Rull da cuenta de los fines propagandísticos de la loa sacramental y enumera al menos tres funciones de la pieza:

[28] Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1983, p. 95. *Cf.* José María Prados, "Los autos sacramentales y la monarquía española" p. 326.
[29] José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 174.
[30] Lojo de Beuter señala que no hay otra explicación para la masiva aceptación de los autos que la mencionada cultura religiosa del público (*op.cit*., p. 18).

1. Función propedéutica: sirve como introducción doctrinal o temática del auto. La loa preparaba al público, pero más allá de mecanismos retóricos, contenía en sus pocos versos un mensaje teológico comparable con el del auto sacramental.
2. Función apologética: comparte con las otras loas el buscar la benevolencia y atención de la audiencia. Con el uso de la *captatio benevolentiae*, el autor se disculpa por los errores que pueda contener la obra y exalta la ciudad en la que se llevaría a cabo la representación, la pieza que se estaba anunciando, al público o al mecenas, si fuera el caso.
3. Función teológico-política: vincula fines de Iglesia y Estado; la loa sacramental suele elogiar a las autoridades civiles y religiosas y, al igual que el auto sacramental, desarrolla un mensaje teológico que las legitima como custodias del sacramento y, por lo tanto, del catolicismo.[31]

La función más fértil para los fines de esta tesis es la última. ¿Cuáles son las pretensiones teológicas y políticas de la loa de sor Juana? Antes de intentar responder, tenemos que situar la pieza sacramental en su contexto histórico.

1.3 El teatro sacramental en la Nueva España

Mencionamos arriba que los primeros autos sacramentales pueden fecharse en 1521, año que, coincidentemente, es el mismo de la caída de la gran Tenochtitlán. Si bien incidental, este dato nos habla del desarrollo paralelo del proceso de conquista de este lado del Atlántico y del teatro sacramental en aquel.

[31] *Cf.* Enrique Rull, "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Ignacio Arellano, Kurt Spang, María Carmen Pinillos (Eds.), Kassel, Reichenberg, 1994, pp. 25-35.

Las prácticas religiosas de los primeros colonos de la Nueva España fueron la justificación del natural traslado de las fiestas barrocas, de entre las cuales el Corpus ocupó un espacio de gran importancia. Como hemos dicho, la representación de autos sacramentales fue, durante los Siglos de Oro, el culmen de este festejo; su representación en territorios colonizados supuso una eventual transformación que, según Alfonso Reyes, dio como resultado un teatro especializado con fines puramente evangelizadores:

> El género del auto religioso se bifurcó entonces: por una parte, los españoles emigrados continuaron a su modo celebrando las fiestas de Corpus; por otra, los misioneros comenzaron a adaptar, traducir y componer nuevas representaciones adecuadas a la educación espiritual del indígena…[32]

Esta última puede constatarse por el registro de las primeras puestas en escena de la Colonia: en 1538, en Tlaxcala, se representaron cuatro autos en español y poco después otro más en náhuatl. También en lengua nativa aparecieron la *Conquista de Jerusalén* en 1539 y el *Auto del Juicio final* en 1540, esta última de fray Andrés de Olmos (1485-1571). Estas representaciones se llevaban a cabo en los atrios de los conventos. Luego fueron perdiendo su carácter sacramental, pues ya no se escenificaban necesariamente en la fiesta del Corpus Christi ni tenían como asunto central la Eucaristía; no obstante, es innegable su derivación del auto.

En la capital de la Nueva España, las celebraciones del Corpus son tempranas: la primera mención que se hace de esta fiesta consta en un acta de 1526.[33] Los festejos, al igual que en la península, deben imaginarse con la magnificencia propia del Barroco: procesiones, custodias, carros alegóricos, suntuosas escenografías, músicos, danzantes, etc.

[32] Alfonso Reyes, "Los autos sacramentales en España y América" en *Capítulos de literatura española*, México, FCE, 1945, p. 122.
[33] *Ibid*, p. 125.

En la fiesta participaban todos los estratos de la sociedad novohispana: indios, mestizos, criollos, peninsulares, gente de a pie y altas autoridades, como señala Dolores Bravo:

> La fastuosidad de la celebración se enriquecía no sólo con la procesión popular sino con la asistencia de los más importantes miembros de las jerarquías civil y eclesiástica que lucían sus mejores galas. Evidentemente, el arzobispo presidía la procesión que salía de la catedral y también engalanaba esta gran festividad la presencia del virrey y de los miembros de los más importantes tribunales y órganos de gobierno. [34]

Fueron precisamente estas autoridades las que patrocinaban y alentaban la escritura de autos sacramentales que, no obstante los incentivos, [35] tuvieron un éxito menor al de las obras peninsulares, pues el público prefería piezas con éxito probado en España, por sobre las de autores novohispanos. [36]

Independientemente de las condiciones de representación, hubo autores cuyas obras han merecido especial atención por parte de la crítica literaria. R.W. Listerman, por ejemplo, no duda en señalar a dos grandes escritores de teatro sacramental en la Nueva España, Fernán González de Eslava y sor Juana Inés de la Cruz, como ejemplos del "progreso" del drama religioso en América. Afirma que de la misma manera en que el auto peninsular sigue evolucionando en cuanto al refinamiento de argumentos y alegorías, en el Nuevo Mundo adquiere características propias, como el predominio de lo visual.[37] La

[34] Dolores Bravo, "La fiesta pública: su tiempo y su espacio" en *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, Antonio Rubial, Ed., México, FCE, 2005, p. 451.
[35] Reyes menciona que en 1565 el Cabildo Eclesiástico de México estableció un premio para el mejor auto sacramental (*op.cit.*, p.125.) Por su parte, Sergio López Mena señala que el cabildo ofrecía premios para quienes ganaban en los concursos literarios organizados en torno a esa fecha y además contrataba escritores para que compusieran obras alusivas: "En julio de 1575, se acordó dar un premio de cincuenta pesos de oro común a Diego Juárez por haber representado *La caída del hombre* con ciertos entremeses. Bernardo de Balbuena obtuvo un premio en un concurso literario realizado con ocasión de la fiesta del Santísimo Sacramento en 1588. A González de Eslava le pagaron 1, 200 pesos en 1588 por una comedia para ser representada el día de Corpus" ("Estudio introductorio" a *Libro segvndo de las canciones, chaçonetas y villancicos a los diuino* de González de Eslava, México, UNAM, 2003, p. 30).
[36] *Cf.* Dalmacio Rodríguez, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998, p. 39.
[37] *Cf.* R.W. Listerman, "Sobre el arte dramático de Fernán González de Eslava y Sor Juana Inés de la Cruz" en *The USF Language Quarterly*, no. 3-4, 1979, pp. 13-18. Se refiere el autor a que ambos dramaturgos escribían

alusión a González de Eslava y a sor Juana no es fortuita, ambos religiosos fueron los más egregios representantes del teatro sacramental en los siglos XVI y XVII, respectivamente.

Quizá la mención a Fernán González de Eslava (¿1534-1601?) nos dé una perspectiva más amplia del teatro religioso en la Nueva España. El dramaturgo español llegó a la ciudad de México en 1558, fue ordenado sacerdote 13 años después y es el único autor del siglo XVI novohispano que mereció los honores de la imprenta en su tiempo.[38] Reyes ha dicho de él que sus piezas "no llenan siempre la definición estricta del género 'auto sacramental', y así parece reconocerlo el título mismo que les dio: *Coloquios Espirituales y Sacramentales".*[39] Listerman, por su parte, deduce a partir de dichos escritos que el dramaturgo escribía para "un público lego e indio náhuatl".[40] De opinión contraria es Margit Frenk, quien señala que "Era *todo* el pueblo el que se congregaba en las iglesias, plazas y calles durante las frecuentes fiestas celebradas en la capital novohispana".[41]

Como en sor Juana, hay en Fernán González de Eslava un fenómeno de conjunción entre la raigambre peninsular y el afloramiento de lo nativo. Ambos autores escribieron, por ejemplo, versos en náhuatl y, sin embargo, su producción literaria sacramental no puede menos que inscribirse en la corriente culta y cortesana del teatro colonial. La jerónima luce tanto como el sacerdote lo que Alfonso Reyes llama un "sabor criollo".[42]

En específico, nos interesa destacar la importancia de que ambos escritores produjeran loas. González de Eslava introduce ocho de sus 16 *Coloquios* con estas piezas y sor Juana cuenta en su vasta producción con 13 loas profanas además de las tres que

---

para un auditorio que no estaba completamente catequizado y por ello ponían especial atención en "demostrar visualmente el dogma" (p. 18).

[38] *Cf.* Margit Frenk, "Introducción" a *Villancicos, Romances, Ensaladas y otras canciones devotas* de Fernán González de Eslava, México, COLMEX, 1989, p. 9.

[39] Reyes, *op.cit.,* p. 126.

[40] Listerman, *op.cit*., p. 13.

[41] Frenk, *op.cit*., p. 42. El énfasis es de la autora.

[42] Reyes, *op.cit.,* p. 126.

preceden sus autos sacramentales. Estas y otras loas compuestas en la América colonial merecen especial atención porque aportan evidencia acerca de la ceñida relación con las formas teatrales europeas y, además, porque "contienen algunas de las primeras referencias a los problemas del Nuevo Mundo...".[43] La pieza que analizamos, de fines del XVII, confirma la preocupación de los escritores de la Colonia por poner a América en el escenario de la época y, al mismo tiempo, da constancia de una intención criolla novohispana.

1.4 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA LOA DE SOR JUANA

En la loa para *El divino Narciso* pueden reconocerse fácilmente rasgos de la escuela calderoniana: el carácter solemne, el contenido teológico, la naturaleza dialógica, la composición alegórica. La métrica es también una característica común: nuestra pieza es un romance en i-a, con excepcionales intervenciones cantadas (al inicio y al final de la loa) en romancillos hexasílabos con estribillo.

La longitud, por otra parte, viene a ser un rasgo distintivo: mientras en España las loas sacramentales de finales del XVI y principios del XVII no sobrepasan los 100 o 120 versos[44] y las de Calderón rondan los 400, la obra de sor Juana tiene nada menos que 498. Esta diferencia no es un dato meramente cuantitativo si consideramos la disquisición de la loa; la dramaturga consideró necesario dilatarse en espacio y en profundidad.

Otra característica formal tiene que ver con la escenografía. Carmen García Valdés ha notado que, a diferencia de las obras de Calderón, la loa que nos ocupa dista mucho de la

[43] Anthony M. Pasquiarello, "The Evolution of de *Loa* in Spanish America" en *Latin American Theatre Review*, vol. 3, no. 2, p. 5. La traducción es mía.
[44] *Cf.* Sileri, *op.cit.*, p. 260.

"suntuosidad y boato de la fiesta del barroco". [45] Al parecer, sor Juana cambió el lujo escénico por la prodigalidad intelectual y en lugar de una elaborada tramoya prefirió la complejidad de las alegorías. De hecho, en su primera acotación menciona apenas los objetos necesarios para que sus personajes comiencen la presentación: dos sillas, mantas, cupiles, plumas y sonajas.

Aunque austera en escenografía, la pequeña obra no deja de tener elementos extravagantes, como el jolgorio inicial. Hay que recordar que la representación teatral de comedias y autos sacramentales comenzaba con música previa a la loa. La pieza que analizamos abre con una celebración musical al modo prehispánico. No resulta aventurado entonces imaginar que, al menos para la escenificación de este auto, la música que anunciaba el espectáculo teatral hubiera sido también con instrumentos prehispánicos. En este sentido vale la pena mencionar las consideraciones de Miguel Zugasti sobre el importante papel que desempeña el canto y la música instrumental en la fiesta teatral barroca. Él ha notado que la loa es un género especialmente sonoro, en tanto que solía comenzar y concluir con música: "Su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVII fue constante y, en general, con el paso de los años cabe notarse una mayor presencia de partes musicadas en el cuerpo de la loa".[46]

Ahora bien, para seguir con la recreación de las condiciones teatrales de la obra que estudiamos, primero debemos abordar la cuestión de su posible representación. Sabemos que el auto *El divino Narciso* y su correspondiente loa fueron escritos antes de 1688, año en que la Condesa de Paredes parte hacia Madrid. En 1690 apareció en la Nueva España una

[45] Celsa Carmen García Valdés, "Teatralidad barroca: las loas sacramentales de Sor Juana" en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del congreso internacional,* México, FCE, 1995, p. 208.
[46] Miguel Zugasti, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca" en E-Humanista. *Journal of Iberian Studies*, no. 6, 2006, pp. 100-113.

edición suelta del auto sacramental sin su pieza introductoria; no fue sino hasta dos años después cuando, en Sevilla, vieron la luz los tres autos de la religiosa con sus respectivas loas en el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*. [47]Alfonso Méndez Plancarte, tomando en cuenta la fecha de salida de la virreina, conjetura el estreno madrileño de *El divino Narciso* en el Corpus de 1689.[48] No obstante la probabilidad de que así fuera, no existen registros de que en efecto se llevara a escena ni en España ni en México. Dada la competencia de los autores por el honor y el lucro de ver sus obras sobre el tablado, Susana Hernández Araico supone difícil que los autos de sor Juana se hayan montado en Madrid. En cambio, observa más probabilidades de que sus loas sacramentales, por su temática americana y debido a su carácter "comodín", hayan resultado de particular interés para introducir autos madrileños a finales del siglo XVII.[49]

Sobre la condición intercambiable de las loas sacramentales, Enrique Rull apunta:

> Está claro que muchas loas eran verdaderos "comodines" que servían de diversa posibilidad introductoria para autos sacramentales diferentes. Esto ocurría cuando dichas loas no tenían un carácter muy definido en cuanto al tema del auto, al que aplicaban como preámbulo dramático. Incluso cuando la relación era muy marcada, pero aislada o episódica (por ejemplo, si se citaba en unos cuantos versos el nombre y tema del auto subsiguiente), podía ocurrir que el autor, u otro autor diferente, aprovechase el texto global de la loa, introduciendo leves alteraciones, para utilizarlo en un nuevo auto.[50]

De ser este el caso, para que nuestra loa pudiera introducir otra obra, habría bastado con eliminar el nombre del auto en el verso 426 y las menciones a una autora americana. Sin

[47] *Cf.* Luz Gabriela Eguía Lis Ponce, *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2002, p. 37.
[48] Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, *Autos y loas*, México, FCE, 1955, p. LXXI.
[49] *Cf.* Susana Hernández Araico, "La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: Plus Ultra" en *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, no.12 vol.2, 1996, pp. 284, 290.
[50] Enrique Rull y J.C de Torres, "La teología política del Barroco en una loa sacramental" en *Estudio sobre Calderón y el teatro en la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, p. 97.

embargo, la dependencia de la pieza introductoria hacia el auto sacramental es de tal importancia que la primera se vería disminuida en el sentido en que no se podría comprender la justificación del tema americano. Esta estrecha relación con la pieza prologada tiene que ver con la primera de las funciones enumeradas anteriormente: la propedéutica. Además de preparar al público, la loa contenía un adelanto de la materia sacramental que se llevaría a escena en *El divino Narciso*. Con respecto a la función apologética, la *captatio benevolentiae* es clara en la parte final de la obra, cuando la autora, en voz de Religión, anuncia el inicio inminente del auto, no sin antes advertir que:

> [...] el escribirlo
> no fue idea antojadiza,
> sino debida obediencia
> que aun a lo imposible aspira.
> Con que su obra, aunque sea
> rústica y poco pulida,
> de la obediencia es efecto,
> no parto de la osadía. (vv. 449-456)[51]

Debemos, por otra parte, imaginar las condiciones en las que el mensaje era recibido por el público. Por un lado, si la representación se llevó a cabo en la Nueva España, hablamos de un auditorio integrado por todos los estratos sociales, culturales y raciales: indígenas que probablemente reconocían sus fiestas en la loa, españoles que comprendían los argumentos de los conquistadores y criollos que seguramente entendían el mensaje americanista. Por otra parte, si pensamos la representación en Madrid, quizá la loa habría

[51] En adelante sólo se referirán los versos según la edición citada: Sor Juana Inés de la Cruz "Loa para el auto sacramental de *El divino Narciso*" (367) en *Obras completas*, III, *Autos y loas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

llamado la atención por su carácter extravagante, por sus bailes y danzas a imitación de lo poco o mucho que conocían de América.[52]

Si bien es cierto que en aspectos formales tenemos que la loa de la dramaturga novohispana cumple con las exigencias de la escuela calderoniana, la singularidad de la pieza se halla en el plano del contenido y tiene que ver con su carácter híbrido, criollo, diferenciado del modelo ibérico, como veremos en el siguiente capítulo.

[52] Este desconocimiento de lo americano puede notarse, por ejemplo, en la descripción de las fiestas de la Asunción de la Virgen que se celebraron en Toledo en 1585. Se describe a los indios con las características arquetípicas: con plumas, cascabeles y sonajas, pero esta vez, en lo que parece una confusión entre indios de América e indios de la India, entran con un elefante. Otro ejemplo lo encontramos en los festejos por la firma de paz entre España y Francia en 1598: sobre un tablado aparece América alegórica ricamente vestida y sentada sobre un rinoceronte. (*Cf*. Miguel Zugasti, *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pretextos, 2005. p.21 y Friedrich Polleross, "América en las artes plásticas" en *El teatro descubre América*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 282.)

2. CRIOLLISMO NOVOHISPANO

Para la segunda mitad del siglo XVII, tiempos de sor Juana, han nacido en la Nueva España tres generaciones de criollos. Más que una categoría racial, el criollismo fue un movimiento cultural al que pertenecieron los más distinguidos artistas de la Colonia. Hablamos de un fenómeno de capital importancia si tenemos en cuenta que, como afirma Edmundo O´Gorman, significó el génesis y el apocalipsis de la sociedad novohispana.[1]

Una revisión del movimiento criollista nos ayudará a entender el marco en el que se sitúa la obra literaria de la Décima Musa y en especial la loa para *El divino Narciso*, pieza de singular valor histórico y poético que participa de la agenda criolla, como veremos a continuación.

2.1 LA NATURALEZA DEL CRIOLLO

Para José Alberto Manrique el fenómeno central del barroco novohispano es el criollismo. Fue este el motor de la sociedad virreinal y sin él no puede explicarse el florecimiento cultural de este lado del Atlántico. Habría que comenzar por describir al criollo, que en principio es el hijo de españoles nacido en el Nuevo Mundo. La condición racial se extendía también a nietos y bisnietos aunque no tuvieran estos ciento por ciento sangre europea.[2] No obstante, esta definición del criollo resulta parcial, pues el concepto rebasa la connotación mencionada y se refiere más a un reconocimiento de identidad: criollo no es

[1] *Cf.* Edmundo O´Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo* (discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española), México, CEHM-CONDUMEX, 1970, p. 25.
[2] *Cf.* José Alberto Manrique, "Del Barroco a la Ilustración" en *Una visión del arte y de la historia*, t.III, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p.61. Se refiere el autor a que la mezcla de un ibérico con una calidad no española (mestizo, por ejemplo) no anulaba la condición de "criollo" de su descendiente. Como explicará Pilar Gonzalbo más adelante, las clasificaciones raciales eran mucho más flexibles de lo que se ha creído.

sólo el hijo o descendiente directo de europeos, sino quien así se asume aunque no haya nacido en América. En otras palabras: "…más que una caracterización racial legalmente establecida en la sociedad estamental del virreinato, el criollo refiere a un concepto filosófico, el de una manera de ser, ese que dibujaba la singularidad de la naturaleza americana."[3]

Sólo así podemos entender el espíritu de pertenencia presente en algunos conquistadores, evangelizadores y visitantes, que ya en el siglo XVI llegaron a dar muestras de una asimilación con los territorios de ultramar.

Pero la identidad del criollo no es simplemente una adscripción geográfica al Nuevo Mundo, sino, en gran medida, el reconocimiento de una diferencia: el español americano no se siente nativo a la manera de los indígenas, pero tampoco se siente español a la manera de los gachupines, esos ibéricos advenedizos a los que no tarda en identificar como un grupo diverso y eventualmente antagónico.

De hecho, el criollo y el gachupín van a tomar forma como grupos bien diferenciados a lo largo del periodo colonial, al mismo tiempo que se desarrolla su rivalidad en los campos de la política, la cultura y la religión. Los europeos, beneficiarios de la hegemonía otorgada por el Monarca, van a mirar a los criollos como españoles de segunda clase; por su parte, estos últimos expresarán su inconformidad de que ibéricos llegados en condiciones miserables adquieran en América prestigio y fortuna.[4] Así lo harán saber en sus sátiras:

> Y el otro, que agujetas y alfileres
> vendía por las calles, ya es un conde

[3] Salvador Rueda Smithers, "El universo visible e invisible" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, p. 28.
[4] *Cf.* Manrique, *op.cit.*, p. 61.

en calidad, y en cantidad un Fúcar.[5]

La dinámica de la Nueva España va a verse radicalmente marcada por esta inquina nacida, por una parte, de la desventaja de poderío de los americanos en comparación con los europeos y, por otra, del prejuicio cultural que tenían los segundos sobre los primeros.

Ciertamente la Corona reservaba los más altos cargos para los españoles y aunque los criollos no podían ser "cabeza de reino" se desempeñaron en funciones públicas: en los cabildos eclesiásticos y civiles y como oidores en la Audiencia de México a pesar de que el rey no dejó que formaran mayoría.[6] Estas limitaciones de poder parecen bien justificadas si recordamos la conjura que, a mediados del siglo XVI, sacudió la Nueva España. Luego de la lucha a favor de los indios encabezada por fray Bartolomé de las Casas, se promulgaron en 1542 las "Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por Su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los indios", mejor conocidas como las "Leyes Nuevas". En ellas se ordenaba quitar las encomiendas de manos de quienes las poseyeran sin los debidos títulos, se reducía el repartimiento excesivo de indios tanto a los descendientes de los conquistadores como a prelados y conventos, se prohibía la futura concesión de más encomiendas y se ordenaba la disolución de estas a la muerte de su propietario. Los colonos de la Nueva España mostraron su desacuerdo a lo que consideraban un despojo vejatorio de sus bienes y lograron, mediante disposiciones legales, retrasar la extinción de esta institución. Pero el descontento estaba presente y en 1565 se descubrió una conspiración que pretendía llevar al poder a Martín Cortés, hijo del Conquistador y la ibérica Juana de Zúñiga, y en la que también se veían involucrados los

[5] Soneto anónimo de 1604 recogido por Baltasar Dorantes en *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1987, p.113. Y más adelante recopila otra queja: "Oh Indias, madre de extraños, abrigo de forajidos y delincuentes, patria común a los innaturales, dulce beso y de paz a los recién venidos […] madrastra de vuestros hijos y destierro de vuestros naturales, azote de los propios…" (pp.113-114).

[6] *Cf.* Jorge E. Traslosheros, "Estratificación social en el reino de la Nueva España, siglo XVII" en *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, no. 59, vol. XV, 1994, pp. 45-64.

hermanos Alonso y Gil González de Ávila, afamados caballeros criollos de la capital, y el Martín Cortés mestizo. Al final, la tentativa independentista fue sofocada y los Ávila ajusticiados, pero bastó como advertencia para que la Corona tomara medidas con el fin de evitar futuras rebeliones.[7]

Ha señalado Octavio Paz que "El estatuto inferior de los criollos –no en la esfera de la riqueza sino en la de la política, la administración y la milicia– estaba en contradicción con el estatuto del reino de la Nueva España dentro del Imperio"[8], porque si bien todos los estamentos compartían la subordinación a la Corona, había una marcada estratificación social determinada por las razas, el contacto entre estas, las condiciones legales y el lugar del nacimiento, los oficios desempeñados, la religiosidad, entre otros factores.[9] No obstante las desventajas de poder de los criollos, estos lograron florecer en la tierra que consideraban suya: poblaron ciudades, haciendas, ranchos, etc. y lograron hacerse de una cultura propia

[7] *Cf.* José Pascual Buxó, "Albores de la Independencia. Conjuración y muerte de los hermanos Ávila en la Nueva España en el Siglo XVI" en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XV, no. 1-2, México, UNAM, 2010. Señala el investigador la importancia que significó la muerte de los Ávila para la Nueva España y la reconstrucción histórica en los escritos de dos criollos: el relato de Juan Suárez de Peralta en el último tercio del siglo XVI y el romance escrito a mediados del XVII por Luis de Sandoval Zapata. Ambos textos llegaron a ser patrimonio del pensamiento criollo de la Colonia.

[8] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Seix Barral, 1982, p. 31.

[9] En un estudio reciente, Pilar Gonzalbo rechaza la idea de una organización social basada en la raza y sugiere que la jerarquía novohispana no era inamovible sino que se organizaba dinámicamente según aspectos diversos de la vida cotidiana como la situación económica, el origen familiar, el reconocimiento de virtudes, el prestigio en los oficios desempeñados, etc. Asegura que la idea de una férrea división racial, es decir, una sociedad de castas, surgió de un ánimo naturalista muy posterior, y con el que se pretendía hacer categorizaciones al modo de la biología. A partir de registros parroquiales e inquisitoriales, afirma que "no existieron fórmulas de separación por castas durante el siglo XVI y apenas comenzaron a tomarse en cuenta, con inseguridad e irregularidades, a lo largo de XVII. Sólo en el XVIII, cuando el mestizaje era masivo y alcanzaba a todas las familias, se manifestó una verdadera preocupación por distinguir las diversas mezclas y calidades, lo que dio lugar a mayor documentación al respecto con la consiguiente e inevitable confusión". (p. 38). Para una comprensión más realista de la estratificación social de la Colonia, recomienda el uso del término "calidad" sobre el de "casta", no sólo porque fue el que se utilizó durante el virreinato, sino porque incluía características físicas, culturales, religiosas además de la racial (Pilar Gonzalbo, "La trampa de las castas" en *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*, México, COLMEX, 2013, pp. 17-193).

al tiempo que su presencia se posicionó como dominante a través de la ronda generacional.[10]

Pero los criollos no sólo tuvieron en contra disposiciones legales sino un prejuicio cultural que los consideraba inferiores. En el siglo XVII, por ejemplo, durante la célebre disputa acerca de la naturaleza de los cometas entre el polígrafo criollo Carlos de Sigüenza y Góngora y el jesuita italiano Eusebio Francisco Kino, el novohispano se queja del desdén de los europeos hacia los americanos:

> Piensan en algunas partes de la Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios habitadores originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación o que aun valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional. [11]

Para justificar esta calumnia que suponía inferiores a los criollos, los europeos no partían de una valoración racial, pues aquellos tenían sangre española, sino que la atribuyeron al ambiente, al clima, a la leche de las nodrizas indias y a otros factores análogos que, de hecho, fueron los argumentos con los que se dedujo la servilidad natural de los indios.[12]

Sin embargo, ni las desventajas legales ni las imputaciones denigrantes de los ibéricos impidieron que los criollos se formaran una cosmovisión propia y una agenda cultural; por el contrario, gracias a este ambiente de no identificación con el gachupín, el criollo pudo buscarse e inventarse.[13] El antagonismo entre criollos y españoles fue uno de los factores que permitió el florecimiento de la cultura del virreinato y, por lo tanto, no debe entenderse como un simple conflicto de intereses sino como un complejo desencuentro

[10] *Cf.* Rueda Smithers, *op.cit.*, p. 44
[11] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, pp. 312-313.
[12] *Cf.* Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo,* México, FCE, 1982, p. 228.
[13] Manrique, *op.cit.*, p. 65.

cultural nacido de "…la profunda significación que tuvo el choque entre dos maneras contrarias de concebir la vida novohispana y el triunfo definitivo de una de ellas".[14]

2.2 LAS MANIFESTACIONES LITERARIAS DEL CRIOLLISMO

Para continuar con la afirmación de que el criollismo tuvo una cultura y una producción artística propias, habría que cuestionar la naturaleza de este "arte criollo". Por mucho tiempo se dijo que el arte novohispano fue un mero traslado de los esquemas europeos y que las diferencias con el canon no eran determinantes para entenderlo como un arte propio. Lo que hacía diversas a estas manifestaciones eran simples "filtraciones" de influencia prehispánica que determinaban, a manera de escala, la condición colonial de una obra artística: a mayor influencia indígena, se pensó, mayor identidad americana.[15] Los estudios literarios no estuvieron exentos de esta visión eurocéntrica que consideraba los discursos coloniales como copias inferiores; sólo posturas más recientes han partido de una perspectiva diferente para comprenderlos más bien como el resultado de una serie compleja de encuentros culturales entre las muchas voces que participaron en el proceso de colonización:

> Hay una tendencia notable para ver la transformación cultural como el proceso de la transculturación […] que nos permite comprender la cultura literaria colonial no como la imitación pálida de la metrópolis, sino como construcciones híbridas nuevas que son mayores que la suma de sus partes y fuentes multiculturales.[16]

En la Nueva España esta transculturación fue un fenómeno complejo en tanto que intervinieron indios, españoles, negros, asiáticos, etc. El reconocimiento de la pluralidad

[14] Manrique, *op.cit*., p.65.
[15] *Vid.* José Alberto Manrique, "Condiciones sociopolíticas de la Nueva España", t.1, pp.225-231 y "El trasplante de las formas artísticas españolas a México", t.3, pp. 191-199, en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
[16] Rolena Adorno, "Nuevas perspectivas en los estudios literales coloniales hispanoamericanos" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XIV, no. 28, 1988, p. 12.

nos ayudará a entender que no sólo se trata de una "indianización" de los españoles y una "hispanización" de los indios, sino la conformación gradual y sistemática de una sociedad diversa con expresiones literarias igualmente variadas.

No obstante la multiculturalidad de la Colonia, hubo de hecho un esquema hegemónico en el que los ibéricos asumieron el centro y relegaron a la periferia no sólo a los indios, sino también a los criollos. Las manifestaciones literarias del ibérico dan cuenta de la construcción del otro a partir de un modelo de oposición: el sujeto colonizado es vinculado, dice Rolena Adorno, a todo lo que no participa del centro español, masculino y caballeresco.[17] En este sentido es comprensible que el fenómeno de transculturación se llevara a cabo con más intensidad entre los grupos que compartían la periferia jerárquica (criollos e indios, por ejemplo) que entre el centro y la periferia. Así pues, si extendemos el concepto de transculturación a la literatura, tendremos claro que las "construcciones híbridas" de las que habla R. Adorno son propias de la producción literaria de los criollos.[18] Otras de sus características tienen una relación más cercana con su agenda política.

Quizá la más evidente de ellas sea la exaltación de lo propio: el español americano va a ponderar y ensalzar las bondades de la naturaleza que le rodea y los prodigios de su cultura urbana. Si es verdad que, como hemos dicho, el criollismo es más un reconocimiento de identidad que una adscripción geográfica, no resultará difícil de entender que el encomio más importante a la capital novohispana haya sido escrito por un español y no por un americano: *Grandeza Mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena (1568-1627) es uno de los primeros textos que deja ver el ánimo de comparar y enaltecer la Ciudad de

[17] *Cf.* Rolena Adorno, "El sujeto colonial y la construcción de la alteridad" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XIV, no. 28, 1988, pp. 55-68.
[18] Sólo así se explica, por ejemplo, que sor Juana combine un tocotín y una loa sacramental.

México por sobre las urbes europeas.[19] En otros escritos del siglo XVII como *Obediencia…* (1623) del también ibérico Arias de Villalobos (1568-?) o el *Tratado de la Ciudad de México y las grandezas que la ilustran* (1698) del fraile criollo Agustín de Vetancurt (1620-1700), se puede reconocer la intención de proclamar que el Nuevo Mundo es superior al Viejo en recursos y bellezas naturales:[20]

> Todo el año, sin diferencia de invierno y de verano, siempre sobra y nunca falta [la comida], siendo una de las maravillas que goza esta ciudad en todo el orbe, porque aunque haya alguna tan abundante de frutas, es a su tiempo, pero en esta todo el año está sobrada de las mejores de Castilla [...] No tiene México que envidiar las glorias de las ciudades antiguas en la riqueza.[21]

La hipérbole fue un artificio recurrente en las descripciones de los criollos, quienes trataban de confirmar, desde sus escritos, la primera impresión de los descubridores sobre una América paradisiaca. También del ambiente urbano se hizo una entusiasmada alabanza: se aseveraba que la ciudad de México era una urbe tan culta y cortesana como las mejores ciudades del viejo continente.

Otras características de la literatura del criollo no resultan tan claras y tienen que ver con la conformación de una memoria colectiva. Antonio Rubial ha notado puntualmente que a la exaltación retórica del espacio:

> …se aunó muy pronto la reconstrucción de un pasado glorioso, estructurado a partir de tres grandes líneas temáticas relacionadas con la memoria histórica: el pasado indígena

[19] Balbuena realizó sus estudios eclesiásticos en Guadalajara; salvo por los primeros años y la estadía en la Universidad de Sigüenza, pasó su vida en América. Algunos críticos han visto con reserva la afirmación de que *Grandeza Mexicana* es un poema con intenciones de desplazar el centro imperial de Madrid a México, pues dada la reiterada mención al carácter comercial de la capital novohispana, en realidad se trata de un panegírico indirecto al Imperio y por lo tanto, a Madrid. Fuchs y Martínez reconocen a Balbuena como miembro de una etapa a la que han llamado "proto-criollismo" (Bárbara Fuchs y Yolanda Martínez San Miguel, "La *Grandeza Mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'" en *Revista Iberoamericana*, vol. LLXV, no. 228, 2009, p. 677).

[20] *Cf.* Mitchell A. Codding, "Carlos de Sigüenza y Góngora en beneficio de la patria criolla" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, p. 104

[21] Agustín de Vetancurt, *Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después que la fundaron los españoles*, en *La ciudad de México en el siglo XVIII*, México, CONACULTA, 1990, pp. 46, 48. La modernización de ortografía y puntuación es mía.

> (básicamente el náhuatl); los hechos fundacionales del reino (la conquista y la evangelización); y los acontecimientos prodigiosos de imágenes milagrosas y de "santos" propios.[22]

Parece haber en el pensamiento criollo un ánimo de hacer corresponder el pasado americano con la historia de España. La primera de las líneas temáticas, la reconstrucción del pasado prehispánico, tiene que ver con la necesidad de una tradición aristocrática: si España presumía una antiquísima dinastía monárquica, el imperio azteca no se quedaba atrás. Por otra parte, la conquista de América, entendida como el triunfo del cristianismo sobre la idolatría, va a hallar correspondencia con la reconquista de la península ibérica; finalmente, la línea de la religión fue análoga en ambos lados del Atlántico por la importancia que significó encumbrar modelos de vida en una cultura ensimismada dentro del catolicismo. De esta forma, el criollo construye su propia memoria histórica a partir de los modelos europeos, pero con materia americana.

Sigamos la directriz sugerida por Rubial. Ciertamente el rescate del pasado prehispánico fue una de las industrias culturales del virreinato: "La Nueva España, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, se interesó por la recuperación del pasado precolombino, no sin antes someterlo a una curiosa idealización".[23]

La obra del criollo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) es un ejemplo patente. El erudito novohispano logró compilar 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 conspicuo fue el historiador Fernando de Alva

[22] Antonio Rubial, "La conciencia criolla. Las órdenes religiosas y su papel en la construcción de la identidad de la Nueva España" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, p. 140.
[23] Paz, *op.cit*., p. 25.

Ixtlilxóchitl.[24] Sin embargo, la labor de Sigüenza no se limitó al rescate documental del pasado prehispánico sino que, en su obra literaria, lo revive y lo reinventa. En 1680 ideó el arco triunfal *Teatro de virtudes políticas* en el que enaltece a los gobernantes prehispánicos y los propone como ejemplo de conducta para el recién llegado virrey de la Laguna. Esta obra del sabio criollo revela la intención de colocar el pasado americano a la altura del clásico y del cristiano. No obstante la loable propuesta de Sigüenza, ha señalado Mitchell A. Codding que esta dignificación del pasado indígena no significó la reivindicación del nativo: "Los indios de Sigüenza no eran los del México contemporáneo, sino los de un pasado indígena en proceso de mitificación por parte de los eruditos criollos".[25]

Para esta recreación del pasado precortesiano, los escritores del XVII recurren básicamente a textos de evangelizadores como Andrés de Olmos (1485-1571), Bernardino de Sahagún (1499-1590), Diego de Durán (1537-1588), Juan de Torquemada (1557-1624), entre otros. La conquista y la evangelización van a inspirar en el ánimo criollo, por una parte, una profunda nostalgia por los logros militares y espirituales y, por la otra, un rechazo al acto de conquista en tanto que fue una invasión española. El criollo "denigra la conquista" y al mismo tiempo la reconoce como hecho fundacional y triunfo sobre la idolatría.[26] Ambos extremos, aparentemente irreconciliables, hallarán articulación en el

[24] *Cf.* Anne More, "Carlos de Sigüenza y el archivo criollo de la Nueva España" en *Centro y periferia: cultura, lengua y literatura virreinales en América,* Claudia Parodi y Jimena Rodríguez (Eds.), Madrid, Iberoamérica, 2011, p. 76.

[25] Codding, *op.cit.,* p. 115. Aunque el desprecio a los indios vivos y el enaltecimiento de los antepasados fue durante la Colonia una actitud dominante, hay afortunadas excepciones. El obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) cuenta en su obra con un verdadero ejercicio de apologética de los nativos: *Libro de las virtudes del indio* (1650). En el beato Palafox, como en Bartolomé de las Casas, hay un ánimo de mostrar al indígena como hombre de paz, trabajo, fe, etc.

[26] Paralelo a la construcción de Bartolomé de las Casas como una autoridad entre los criollos, parece haber un creciente sentimiento entre ellos de resentimiento hacia la conquista: en 1597, por ejemplo, el arzobispo criollo Agustín Dávila Padilla llamó a Las Casas "apóstol de las Indias" y supuso que la devastación producida por los piratas ingleses en el Caribe se trataba de un castigo divino por las injusticias y los métodos sanguinarios que los españoles habían ejercido durante el sometimiento militar (*Cf.* David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1980, pp. 15-18). Por otra parte, Antonio Rubial apunta

mito. "Para el novohispano –apunta Manrique– el mito es una necesidad compulsiva, porque le otorgará la raigambre de que se siente ayuno. Así, se lanza a buscarlos, recrearlos y gozarlos. Es el criollo el gran inventor de mitos y su gran gozador".[27]

El mito, según Mircea Eliade, relata un acontecimiento ocurrido en el tiempo primordial y explica cómo, por intervención de seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia material. Es una historia sagrada y por lo tanto verdadera puesto que lo creado está ahí para probarlo.[28] Ávido de explicar la realidad americana, el criollo tiene que erigir una mitología en la que los seres sobrenaturales son tanto los indios gloriosos como los españoles caballerescos. El hecho de que el mito fundacional del criollo sea una confrontación, nos habla de su naturaleza ecléctica. El español americano imagina sus raíces en los dos lados del Atlántico: el pasado grecolatino y el medieval le son tan propios como el precolombino. Y sobre ese constructo de memoria histórica con extremos antípodas forja un aura mitológica que los hace compatibles y complementarios. En ellos fincará su identidad:

> … el criollo destaca una serie de signos de identidad culturales y espirituales que eleva a la categoría de mitos. Al pasado indígena se le dota de un valor cultural y afectivo especial; se le siente como una herencia plena de ejemplaridad, a la manera de herencia histórica medieval.[29]

El mito también va a ser materia prima para la última de las líneas temáticas del pensamiento criollista según Rubial: la religiosa. Los novohispanos tuvieron siempre la necesidad apremiante de que su devoción fuera reconocida en los altares y supusieron

---

que, pese a que los criollos reconocían en la conquista el origen de sus privilegios, sentían cierta simpatía por Moctezuma, a quien ya para la segunda mitad del siglo XVII habían convertido en un símbolo del reino de la Nueva España (Antonio Rubial, "Se visten emplumados: apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano" en *La producción simbólica en la América colonial*, José Pascual Buxó, Ed., México, UNAM, 2001, p. 247).

[27] Manrique, *op.cit*., p. 65.

[28] *Cf.* Mircea Eliade, *Mito y realidad,* Madrid, Guadarrama, 1973, p. 13.

[29] Dolores Bravo, "Estudio introductorio" a *Teatro mexicano, historia y dramaturgia: VII, Sor Juana Inés de la Cruz. Antología,* México, CONACULTA, 1992, p. 21

santos a misioneros, monjas, sacerdotes, obispos, terciarios, etc. La carrera por el primer santo mexicano fue encabezada por las órdenes religiosas,[30] pero sus intentos de llevar a Martín de Valencia (1474-1534), Gregorio López (1542-1596), Juan de Palafox (1600-1659), Catalina de San Juan (1606-1688), entre otros muchos, fracasaron. La beatificación en 1626 del ahora san Felipe de Jesús (1572-1597) fue más accidental que premeditada.[31] Pero la nula cosecha de santos no fue impedimento para que la sociedad virreinal colmara sus ímpetus religiosos; los criollos encontraron objetos de devoción que no necesitaban aprobación de Roma: a Cristos y Vírgenes se les naturalizó novohispanos y alrededor de ellos se montó un extraordinario marco mitológico. El Cristo de Chalma, la Virgen de la Soledad, la de San Juan de los Lagos, la de Ocotlán, entre otros muchos, conformaron el imaginario sagrado de la sociedad colonial.[32]

Pero sobre todo, fue la Virgen de Guadalupe el estandarte de las manifestaciones criollas desde mitades del siglo XVII hasta la independencia mexicana. La imagen, que antes sólo había sido objeto de culto local en el cerro del Tepeyac, alcanzó calidad de símbolo patrio luego de la publicación en 1648 de *Imagen de la Virgen* del bachiller criollo Miguel Sánchez (1594-1674). Le siguieron otras manifestaciones literarias como *Felicidad de México* (1666) de Luis de Becerra Tanco (1603-1672), *La estrella del norte de México* (1688) de Francisco de Florencia (1589-1695) o *La octava maravilla* (¿?) de Francisco de

[30] Los franciscanos, por ejemplo, vieron en sus filas abundancia de vidas ejemplares. Vetancurt así lo evidencia en el *Menologio franciscano de los varones mas señalados que con sus vidas exemplares illustraron la Provincia de el Santo Evangelio de México* (1697).
[31] A diferencia del caso de santa Rosa de Lima y la Orden de Predicadores, no fue la gestión política de los franciscanos la que hizo de Felipe de las Casas el primer beato mexicano, sino el incidental martirio en Japón en 1597.
[32] *Cf*. Manrique, *op.cit*., p. 71. También en el sur del continente abundaron las manifestaciones de religiosidad popular como la Virgen de Copacabana, en Bolivia; Nuestra Señora de Cocharcas en Perú; Nuestra Señora de Luján en el Rio de la Plata; entre muchas otras.

Castro (1619-1687).[33] De singular relevancia fue la aportación de don Carlos de Sigüenza con *Primavera Indiana* (1668), considerada por Codding la primera obra literaria significante dedicada a la Virgen de Guadalupe; además, el polígrafo novohispano tomó parte activa en el debate guadalupano con la adquisición y autentificación en 1680 del *Nican Mopohua*, un temprano informe que representó un argumento contra los antiaparicionistas, quienes achacaban el hueco documental en el siglo consecuente a las apariciones.[34] Las implicaciones de una revelación mariana no son menores: el milagro hizo de la Nueva España una tierra elegida y a sus habitantes, escogidos de Dios. De hecho, la imagen del Tepeyac vino a encarnar la oposición contra los ibéricos también en el campo religioso. Una virgen novohispana, Guadalupe, se confrontaba, en el imaginario novohispano, a una virgen gachupina, la Virgen de los Remedios. Ambas advocaciones de María fueron distintivos antagónicos en la práctica religiosa y, años después, en el campo de batalla.[35] En muchas formas la Virgen morena encarna el florecimiento del criollismo como movimiento cultural, político y religioso, y no por coincidencia se convertiría en bandera de lucha del criollo por su independencia.

2.3 El criollismo de sor Juana

Esta sociedad variopinta que hemos descrito en páginas anteriores fue testigo de la inteligencia más destacada de la Colonia. Sor Juana Inés de la Cruz, criolla de sangre y de pensamiento, participó en la conformación del acervo cultural de la Nueva España con obras atravesadas por el espíritu del Nuevo Mundo. Si es verdad que el criollismo maduró a

[33] *Cf*. Codding, *op.cit.*, p. 108.
[34] *Ibid*, p. 110.
[35] *Vid*. Francisco Miranda Godínez, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe, 1521-1649: una historia documental*, México, COLMICH, 2001 y Dolores Bravo, "Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola virgen verdadera" en *Revista de la Universidad,* no. 499, 1992, pp. 27-29.

partir de un sentimiento de pertenencia presente desde los primeros años de la conquista, a sor Juana le toca consolidar y coronar las tentativas letradas de ese grupo:

> Estamos en la segunda mitad del siglo XVII, en que los escritores, ya en plena madurez criolla, parecen imantados por la interna e incontenible necesidad de ponderar, en extremos de lo inverosímil, todo cuanto pertenece a la naturaleza y a la cultura de la que, dotada de un pasado clásico propio, ya llaman patria.[36]

Ahora bien, la imagen que tienen los criollos de su patria es, como ya hemos dicho, un constructo histórico.[37] En principio América es adjetivada desde una visión europea que la reconoce abundante, exótica, salvaje, desconocida y, ciertamente, ajena. Pero el español americano agrega otros calificativos y encuentra en la literatura un espacio ideal para hablar de la tierra que sabe prodigiosa, predestinada, insuperable y lo más importante, propia.

Podemos decir que la obra de sor Juana comparte las características de la literatura criolla porque no es difícil identificar en ella las líneas temáticas que ya hemos mencionado con anterioridad: la exaltación retórica del espacio americano y el rescate histórico en los tres niveles (prehispánico, religioso y fundacional).

Como ejemplo para la primera de las líneas, observemos parte del conocido romance que la religiosa, a petición de la condesa de Paredes, dirigió a la sabia María de Guadalupe Alencastre, duquesa de Aveiro. Luego de un dilatado encomio a la inteligencia de la portuguesa, la poeta se atreve escribir de ella misma:

Que yo, Señora, nací
en la América abundante,

[36] O´Gorman, *op.cit*., p. 26

[37] Vale la pena aclarar que para el siglo XVII los conceptos "nación" y "país" tienen connotaciones puramente geográficas (comparables a "reino" o "provincia" según el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, p. 560). "Patria", por otra parte, hace referencia a "el lugar donde uno ha nacido" (p. 581). Para fines contemporáneos, según Brading, el "patriotismo" es el orgullo que uno siente por su pueblo o la devoción que a uno le inspira su propio país, mientras el "nacionalismo" es un tipo específico de teoría política que busca la autodefinición. (*op.cit.*, p. 11).

compatrïota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra, Madre.
De la común maldición
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes. [38]

Muy notable es que utilice conceptos como "patria" y país", pero más significativo es que América, en versos de sor Juana, adquiere características maternales: tanta es su abundancia que con una afrenta bíblica ha librado a sus hijos de la disposición divina de ganarse el pan con el sudor de la frente. No obstante, el poema no se queda en alabanza, pues enseguida aparece un reproche contra los maltratos del Viejo Mundo:

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales[39]

Hay una preocupación americanista que aprovecha el juego retórico de hiperbolizar y personificar las condiciones físicas del Nuevo Mundo. La prosopopeya de los continentes sugiere adjetivos antípodas: América es madre proveedora y Europa es extranjera explotadora. Para sor Juana, su patria no es sólo el telón de fondo sino un personaje; así lo veremos también en la loa para *El divino Narciso* cuando una América alegórica denuncie sus inconformidades.

Vimos atrás que la construcción de la religiosidad novohispana, y específicamente del guadalupanismo, estuvo a cargo de escritores como Sánchez, Becerra Tanco, Florencia

[38] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas,* t. 1, *Lírica personal,* composición 37, vv. 81-92
[39] *Ibid,* vv. 93-96.

y el mismo Sigüenza y Góngora. Todos ellos, además de su condición de criollos, comparten la característica común de ser sacerdotes. Ciertamente no se trata de una coincidencia si tenemos en cuenta que, por una parte, el clero pertenecía al exiguo grupo letrado de la Colonia y que, por otra, el criollismo buscaba una cierta autonomía espiritual con respecto a España. Pero el creciente sentimiento de diferencia de los novohispanos con respecto a los españoles, no sólo en el campo religioso sino en muchos otros, no era exclusivo del dominante ámbito masculino. Ha dicho Antonio Rubial que "Esta criollización también se vio en los monasterios femeninos, […] donde ingresaron muchas mujeres de las elites urbanas con lo que se volvieron también centros de una importante actividad socioeconómica y cultural".[40] Sor Juana, religiosa del convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, no era ajena a la devoción guadalupana que profesaban tanto los criollos como los grupos inferiores de la sociedad, y entre su abundante literatura sacra aparece, por ejemplo, este soneto a la Virgen de Guadalupe que dedica al numen del padre Francisco de Castro, destacado poeta jesuita:

La compuesta de flores Maravilla,
divina Protectora Americana,
que a ser se pasa Rosa Mexicana
apareciendo Rosa de Castilla;
la que, en vez del dragón –de quien humilla
cerviz rebelde en Patmos–, huella ufana,
hasta aquí Inteligencia soberana
de su pura grandeza pura silla;
ya el Cielo, que la copia misterioso,
segunda vez sus señas celestiales
en guarismos de flores claro suma:
pues no menos le dan traslado hermoso

[40] Rubial, *op.cit.*, p. 128.

las flores de tus versos sin iguales,
la maravilla de tu culta pluma.[41]

Sor Juana confirma la creencia en el patronazgo de la Virgen de Guadalupe que la Iglesia no había de formalizar sino hasta 1754, cuando Benedicto XIV la declara Patrona de la Nueva España con la sentencia: "No hizo cosa igual con ninguna otra nación".[42] Pero quizá lo interesante del poema sea la manera en que se describe la naturaleza de la Virgen: mexicana y castellana. Esta afirmación que pretende hacer de Guadalupe una virgen criolla, vale para aproximarnos a la idea que los españoles americanos tenían sobre su condición ambigua. El poema también nos dice mucho sobre la trascendencia que tuvo una aparición mariana en el virreinato: la pluma de Castro ha reproducido el milagro de la misma forma en que el cielo ha querido copiar por "segunda vez sus señas celestiales" y las implicaciones, no menores, hacen deducir que la Nueva España es una tierra elegida.

Por último, la línea temática criolla que tiene que ver con el rescate histórico es la que más nos interesa, pues la loa que analizamos en esta tesis recrea un pasado prehispánico glorioso y una conquista que, a pesar de ser cuestionada, se asume como hecho fundacional. En esta apología de la antigüedad precortesiana, la jerónima no está sola. El antecedente más directo es sin duda el ya mencionado arco triunfal *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza. Entre ambos textos, el arco del polígrafo y la loa de sor Juana, parece haber un diálogo. Mientras el primero aprovecha la llegada de los virreyes de la Laguna para exaltar la monarquía indiana de antaño, la segunda va a representar a esos monarcas en forma alegórica. Y si Sigüenza afirma que halló "sin violencia lo que otros tuvieron necesidad de mendigar en las fábulas [clásicas]"[43], una década después sor Juana

[41] Sor Juana, *op.cit*., composición 206.
[42] *Cf.* Rueda Smithers, *op.cit*., p. 66 y Salmo 147: 20.
[43] Sigüenza, *op.cit*., p. 175.

propone correspondencias entre las ceremonias prehispánicas y las cristianas, dando a entender que no sólo en la tradición bíblica, clásica o histórica del Viejo Mundo hay motivos para una pieza sacramental.

Este diálogo intertextual que bien puede explicarse como resultado del espíritu de la época, se debe en gran medida a la amistad entre ambos genios. Muy probablemente sor Juana haya adquirido el interés por el pasado prehispánico gracias a los estudios y tesoros documentales de Carlos de Sigüenza y Góngora. Él quizá le proporcionó las fuentes que le sirvieron para la composición de sus loas americanistas y le contagió el entusiasmo que hace "notable la frecuencia con que la imaginación ritual de los antiguos habitantes de Tenochtitlan-México ha invadido la expresión cortesana de la monja criolla".[44]

No obstante, a diferencia de Sigüenza y Góngora, en la religiosa no sólo hay una valoración de los indios de tiempos pasados sino que el reconocimiento se extiende también a los nativos contemporáneos. La escritura de tocotines en náhuatl, por ejemplo, nos habla de un interés de la poeta por la lengua de los naturales, con los que tuvo estrecha relación durante su infancia en Amecameca.[45] Sor Juana parece reconocer, en los versos de un romance inacabado, la influencia de los indios en su literatura:

> ¿Qué mágicas infusiones
> de los indios herbolarios
> de mi patria, entre mis letras
> el hechizo derramaron?[46]

Pero quizá la más significativa de las muestras de aprecio por los indígenas sea la defensa que reitera a través de los personajes americanos en la loa para *El divino Narciso*.

[44] Linda Egan, "Sor Juana Inés de la Cruz: un perfecto sacrificio al espíritu de una época y de una *alter ego*" en *Aproximaciones a Sor Juana,* México, FCE, 2005, p. 105.
[45] *Vid*. Enrique Flores, "Sor Juana y los indios: loas y tocotines" en *Literatura mexicana,* vol. XVIII, no. 2, 2007, pp. 39-77.
[46] Sor Juana, *op.cit.,* composición 51, vv. 54-57.

No sólo se trata de poner en duda los procedimientos de la conquista por obvias razones políticas, sino que hay un legítimo señalamiento a las condiciones violentas de la ocupación ibérica. En este sentido, tenemos a una sor Juana ideológicamente vinculada con los apologistas de Indias.

Finalmente consideremos la posición desde donde escribe la poeta: su calidad de criolla y su condición de mujer la colocan como un sujeto periférico. Ambos alejamientos del centro, europeo y masculino, hacen que su literatura sea doblemente "anómala" y la emparentan con otro grupo relegado: los indios.[47] Sin embargo, la fama que alcanzó la escritora y el hecho de que fuera publicada en vida en la capital del Imperio, ponen en duda esta supuesta ubicación marginal. Sor Juana parece transitar entre los espacios central y periférico. Su concepción de la historia de América y la alegoría que hace de este continente son muestras de esta ambigüedad, como veremos a continuación.

[47] *Cf.* Verónica Grossi, "La loa para el auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz frente al canon del auto oficial" en *Monographic Review*, vol. 13, 1997, p. 123.

3. La alegoría de América

Las noticias del Nuevo Mundo obligaron al hombre europeo a replantear su posición en el globo: de una visión tripartita de la tierra, se pasó a una concepción que incluía la cuarta parte. Más importante que el descubrimiento en términos geográficos, el encuentro con una realidad diversa implicó la necesidad de definirla a partir de lo que se conocía hasta entonces.

Una revisión de las representaciones pictóricas y literarias de América alegorizada pondrá en primer plano el insoslayable valor histórico de estas manifestaciones que dejan ver el proceso por el cual Europa construye al "otro" y cómo, en pluma de sor Juana, el criollo también se asume artífice de la América imaginaria.

3.1. América en el imaginario europeo

Más de medio siglo ha pasado desde la publicación de *La invención de América* de Edmundo O´Gorman y todavía hoy sigue siendo punto de partida para los estudios sobre el Nuevo Mundo. Y es que el cambio de conceptos, de "descubrimiento" a "invención", no sólo significó una diferencia léxica, sino un cambio de paradigmas. Mientras el primero pertenece a la perspectiva del imperio europeo, el segundo refleja el punto de vista crítico de los sujetos periféricos.[1] Ciertamente, la idea de que Colón descubrió América supone que ya existía una entidad plenamente constituida a la que, sencillamente y por obra del azar, se arribó en 1492. Pero América, en un sentido más allá del geográfico, es una construcción compleja, una invención gradual y un producto del relato histórico europeo. El origen de esta creación se puede constatar con las crónicas de los impávidos navegantes,

[1] *Cf.* Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 29.

ante los cuales apareció un mundo que poco tenía que ver con lo que conocían; frente a la imposibilidad de describir acertadamente la realidad americana, van a dar cuenta de ella a partir de los conceptos de un imaginario que reunía indistintamente religión cristiana, mitología clásica, supersticiones populares, etc. Antes que un territorio inédito, el Nuevo Mundo va a ser para Europa el repositorio del magín medieval.

Y es así como estas narraciones están plagadas de lo que para nosotros, personas del siglo XXI, podrían parecer imprecisiones históricas: sirenas, grifos, gigantes, dragones y monstruos de todo tipo que no son en realidad más que la proyección de un pensamiento sobre un territorio fértil para la especulación. Pero más allá de estas coloridas anécdotas sobre la naturaleza americana, el verdadero sacudimiento del pensamiento occidental se dio en el plano humano. La aparición del "otro" hace que el europeo ponga en crisis la idea de su propia identidad. Y para ubicarse a él mismo y al "otro" en el nuevo esquema antropológico, utiliza modelos de similitud y oposición: "…consciente o inconscientemente, los europeos –cronistas, poetas, escritores, misioneros y tratadistas teológico-jurídicos– elaboraban modelos y marcos comparativos al tratar de reconocer, comprender y clasificar la humanidad americana".[2]

Tzvetan Todorov, en su ya clásico estudio sobre la conquista del cuarto continente, nota que son diferentes los modelos comparativos de Colón, Cortés y Las Casas. Para el primero, el indio es parte de la fauna de las nuevas tierras y se ve reducido a objeto en tanto que pertenece a una colección naturalista. Para Cortés los nativos son productores de riqueza que ni son individuos ni tienen voluntad.[3] Bartolomé de las Casas, por otra parte, construye al "otro" a partir de la similitud y no de la diferencia, al tiempo que lo reconoce

[2] R. Adorno, *op.cit*., p. 56.
[3] *Cf.* Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 1982, p. 142.

como sujeto a dignidad y derecho.[4] Pero el caso del fraile dominico es excepcional, pues en general y a partir de una serie de parangones, se considera que los indios son inferiores. Los debates de las primeras décadas girarán en torno a la naturaleza de esta supuesta inferioridad física, racional y espiritual.

El estudio de los constructos ideológicos que llegaron a ser América y el americano pertenece –ha dicho José Luis Abellán– a una disciplina relativamente reciente: la Historia de las Ideas, la cual se encarga de recoger lo que el hombre ha pensado a lo largo del desarrollo histórico en las diversas circunstancias de su vida, en términos filosóficos, políticos, sociales, estéticos, etc.[5] La idea de América es paradigmática para esta rama de la historiografía puesto que dada su importancia, hay material documental que nos deja ver su desarrollo en el tiempo.

Efectivamente, la existencia de una parte de la humanidad nunca antes conocida, obligó a repensar ideas que habían sido encumbradas como verdades indiscutibles. En materia teológica significó que el mandato evangélico estaba inconcluso y que, dada la reinante idolatría en aquellas tierras, era apremiante que la cristiandad asumiera su tutelaje. En esta recién estrenada concepción del orbe, "América figura como personaje clave en la historia de la salvación". [6]

El encuentro de los dos mundos no representó un capítulo más en la historia de Occidente, sino la necesidad de reescribir todo lo que antes se daba por cierto: doctrinas teológicas, modelos antropológicos, concepciones del universo, mapas y rutas marítimas, etc. Si bien es verdad que los primeros exploradores no sabían a ciencia cierta cómo encajaban en el mapa las tierras que pisaban, ya para los primeros años del siglo XVI se

[4] *Ibid*, pp. 173, 176.
[5] *Cf.* José Luís Abellán, *La idea de América. Origen y evolución*, México, Iberoamericana, 2009, pp. 18-19.
[6] Hernández Araico, *op.cit.*, p. 286.

reconoce que América es la cuarta parte del orbe,[7] lo que representa de entrada, un cambio de esquemas en la cartografía global, que hasta entonces había considerado una tierra tripartita. Esta concepción hallaba correspondencias con la teología cristiana: tres personas forman la Santísima Trinidad; el mundo se había repartido entre los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet[8]; tres reyes habían adorado al Niño Dios;[9] y se consideraban tres posibles destinos luego de la muerte: Infierno, Purgatorio o Cielo. El nuevo continente vino a sustituir esta visión por una idea cuatripartita de la creación; se trata en realidad de una modificación dentro del esquema simbólico establecido si tenemos en cuenta que "toda la cultura medieval gira en torno a los números tres y cuatro como viene a demostrar que todo el saber de la época se resuma en el famoso *trívium* y *quadrivium".*[10] La nueva visión del mundo también se vinculaba a la tradición bíblica: son cuatro los ríos del Paraíso, las virtudes cardinales, los evangelios, los vivientes del Apocalipsis. Y no sólo con la religión sino también con la naturaleza: cuatro son los elementos, los puntos cardinales, los vientos, las estaciones del año, los humores, etc.

Dado que intento una aproximación a la idea del Nuevo Mundo en el plano simbólico, no resultan pertinentes a esta tesis las representaciones cartográficas, las cuales

[7] O´Gorman da constancia de que en la *Cosmographie Introductio*, folleto cartográfico de 1507, se afirma que: "a) tradicionalmente, el orbe, es decir la Isla de la Tierra en que se alojaba el mundo, se ha venido dividiendo en tres partes: Europa, Asia y África; b) que en vista de recientes exploraciones, ha aparecido 'una cuarta parte'; c) que, como fue concebida por Vespucio, no parece que exista ningún motivo justo que impida que se la denomine Tierra de Américo, o mejor aún, América, puesto que Europa y Asia tienen nombres femeninos, y d) se aclara que esa cuarta parte es una isla, a diferencia de las otras que son 'continentes', es decir, tierras no separadas por el mar, sino vecinas y continuas" (Edmundo O´Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 2006, pp. 134-135).

[8] Asia de Sem, Europa de Jafet y África de Cam. Ya desde entonces se vinculaba a África con la servilidad bajo el argumento de que Noé, según Gen. 9:20-27, maldijo a la descendencia de Cam con la subordinación a sus dos hermanos (Mignolo, *op.cit*, p. 52).

[9] Los Reyes Magos son quizá las alegorías más antiguas de los continentes y sin duda las que tuvieron mayor arraigo en el pensamiento cristiano. Cada uno representa una de las tres partes del mundo conocido: de Asia Gaspar, de África Baltasar y de Europa Melchor. Al igual que las alegorías femeninas del Renacimiento, también suelen representarse acompañados de la fauna endémica: camello, elefante y caballo.

[10] Abellán, *op.cit.*, p. 30.

por lo demás se hallan ampliamente estudiadas.[11] Lo que sí nos interesa, para acercarnos a la construcción alegórica de América, es la impresión que el europeo tiene del "otro" a partir de las descripciones de los cronistas de Indias y las consecuentes representaciones pictóricas. Con la noticia de un territorio inexplorado, llegaron al Viejo Mundo inventarios de especies vegetales y animales nunca antes vistos, cuyas características sólo se podían dar a entender partiendo de lo conocido. También al antípoda se le traza con base en parangones. De hecho, el arquetipo del americano puede rastrearse, sin ir más lejos, en la descripción física que proporcionó Colón desde su primer viaje. El 13 de enero de 1493, apunta en su diario:

> En llegando la barca a tierra, estaban detrás los árboles bien cincuenta y cinco hombres desnudos, con los cabellos muy largos, así como las mujeres los traen en Castilla. Detrás de la cabeza traían penachos de plumas de papagayos y de otras aves, y cada uno traía su arco. [12]

Pese a que esta descripción sólo correspondía a los indios taínos, se consolidó pronto como la imagen por excelencia del americano; desde ese primer encuentro se le imaginó desnudo, con cabello largo, penacho, arco y flechas. En el proceso de construir la idea de un nuevo continente, se partió de primeras impresiones y simplificaciones que dejaron un estigma en el pensamiento occidental. América alegorizada da cuenta de esta invención.

3.2. La representación alegórica de América

El Nuevo Mundo tuvo un impacto decisivo en el pensamiento de Europa y, naturalmente, en su arte. Para esos años, la visión renacentista que buscaba poner al hombre en el centro de los esquemas de conocimiento, considera que la figura humana es medida expresiva de

[11] *Vid* capítulo 3 de Abellán "El origen de la palabra América: su configuración como entidad geográfica e histórica" (*op.cit.*, pp. 25-38) y la tercera parte de *La invención de América* de O´Gorman: "El proceso de la invención de América" (*op.cit.*, pp. 74-136).
[12] Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Madrid, Espasa, 1991, p. 143.

todas las cosas. La alegoría va a aparecer entonces no sólo como una figura literaria sino como una plataforma para pensar la realidad en términos simbólicos.[13]

A la sazón de esta conformación del pensamiento alegórico, el Nuevo Mundo hace su aparición en el imaginario colectivo. Como ya dijimos anteriormente, la invención de América fue el resultado de una proyección occidental y al mismo tiempo una simplificación de su naturaleza cultural. Por su parte, la alegoría también viene a ser una simplificación dado que representa sólo algunos rasgos del ente que se busca simbolizar. Así entonces la alegoría de América es la simplificación de una simplificación.

La primera representación alegórica de América que se conoce es una ilustración de 1530 del italiano Francesco Pellegrino. Se trata de una mujer desnuda y encadenada, con vegetación exuberante de fondo. Junto a ella, haciendo referencia a su esclavitud, una inscripción reza: "El fin justifica los medios". [14] Este primer ejemplo confirma la ubicación jerárquica a la que el indio fue relegado y nos recuerda el debate que para esos tiempos discute su supuesta naturaleza servil. América aparece desnuda y por lo tanto en estado bestial. Antonio Rubial ha dicho, hablando de las alegorías americanas, que "el binomio vestido-desnudo jugará un papel central en las representaciones plásticas y retóricas", pues mientras el vestido es símbolo de civilidad y ostentación, la desnudez alude al salvajismo y la pobreza.[15]

---

[13] Quizá uno de los más tempranos testimonios de este pensamiento simbólico lo encontremos en los *Emblemas* (1531) de Andrea Alciato (1492-1555). Por medio de una imagen, un título y un breve texto explicativo, el italiano buscaba representar conceptos muchas veces abstractos, que llegaron a ser parte integral del pensamiento del hombre renacentista. "Al emblema le tocó desempeñar un papel definitorio en la conformación de la sensibilidad y la imaginería de los siglos XVI y XVII, moldeando actitudes y afirmando modos alegóricos de ver el mundo" (Jorge Alcázar, *La tradición emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 2002, p. 13.)

[14] Miguel Zugasti, *op.cit.*, p. 21.

[15] Antonio Rubial, "Se visten emplumados: apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano" en *La producción simbólica en la América colonial*, José Pascual Buxó, Ed., México, UNAM, 2001, p. 237.

A grandes rasgos, en el siglo XVI el Nuevo Mundo acaba por llamarse América, en honor a Vespucio, y su alegoría se integra por asociación al prototipo de las partes del orbe junto a Europa, Asia y África. Estas representaciones cuatripartitas aparecen en arcos triunfales, grabados y frontispicios italianos.[16]

Ya para el siglo de sor Juana, también en Italia, aparece la formulación de las características que van a distinguir a América en el universo emblemático. En la *Iconología* (1603) de Cesare Ripa (1555-1622) (Lámina 1, sin duda la alegoría con mayor difusión) se la describe de la siguiente forma:

> … desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro […] sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas […][17]

Nótese la cercanía con la descripción que hizo Colón del nativo en su primer viaje. Para tiempos de Ripa ya se ha dado noticia de la conquista de las civilizaciones mexica e inca y sin embargo, no aparece un solo rasgo que pudiera identificar a esta América alegórica con ninguna de las dos. Siguiendo las líneas trazadas por el italiano, un extenso listado de pinturas y grabados del Nuevo Mundo va a inundar el arte del siglo XVII. Las variaciones, en realidad, no serán mayores: el arma puede ser una lanza en lugar de arco; o a cambio del tradicional caimán, un oso hormiguero, un papagayo o un armadillo.[18] En general, la impresión que causaron las primeras descripciones de los antípodas parece haber adquirido una profunda raigambre en la mentalidad europea.

[16] Zugasti, *op.cit.*, p. 22.
[17] Cesare Ripa, *Iconología*, t.II, Madrid, Akal, 2007, p. 109.
[18] *Vid* serie de Zugasti en *op.cit.*, pp. 33-51.

Aunque con una tradición más desarrollada, las otras tres partes del mundo también van a adquirir con la *Iconología* de Cesare Ripa un sustento definitivo en términos simbólicos: Asia como una mujer de Medio Oriente, coronada de flores y junto a un camello; África como una mujer negra y casi desnuda, entre animales salvajes como el león, el escorpión y el elefante; Europa, caucásica, muy ricamente vestida, coronada de oro, sosteniendo con la diestra la Iglesia y acompañada de un caballo.[19]

En este esquema de alegorías continentales hay un claro mensaje político: a la Europa cristiana se le ha dado la potestad sobre la creación y sobre el resto de la humanidad. Con intereses bien particulares, las potencias del Viejo Mundo montan las cuatro partes del globo en carros alegóricos y arcos triunfales. En estos casos, la representación de Europa adquiere rasgos regionales. Francia, dice Susana Hernández Araico, fue la primera en llevar a escena las partes del globo con el fin de exponer una Europa afrancesada y exaltarla como la más importante de los cuatro continentes.[20]

3.2.1. AMÉRICA ALEGÓRICA EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL

En España, la alegoría de América tiene antecedentes a lo largo del siglo XVI en celebraciones dancísticas en las que se representaba a los indios americanos, a personajes como Moctezuma o capítulos históricos como la caída de Tenochtitlán. Su inclusión en el esquema cuatripartito del globo no tiene lugar sino hasta el siglo XVII, cuando personas

[19] *Cf*. Ripa, *op.cit*., pp. 101-109.
[20] Susana Hernández Araico, "Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón. *La semilla y la cizaña* y el cuarteto cultural", *Criticón*, no. 73, 1998, p. 147. Señala como antecedentes a las representaciones de Calderón: 1) el carrusel de 1612 de carrozas triunfales alegorizando los cuatro continentes para festejar las dobles bodas de Luis XIII y Ana de Austria y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón; 2 el carrusel titulado "Guerra d´Amore" para el Duque Cósimo en la Piazza Santa Croce en 1615; y 3) el "Ballet de Quatre Parties du Monde" celebrado por Luis XIII en el Louvre en 1626. Y añade la celebración francesa en Roma por la elección de Inocencio X, en 1644, como el antecedente escénico mas estrechamente relacionado con Calderón.

ataviadas con el común de rasgos alegóricos del Nuevo Mundo van a aparecer, junto a los otros tres continentes, en carros alegóricos, arcos triunfales y honras fúnebres.[21]

De Tirso de Molina a Calderón de la Barca, la representación de las Indias aparece como una estrategia recurrente y fértil para dar a entender mensajes teológicos y políticos. Con el fin de hacer un cotejo fructífero con la obra de sor Juana, habremos de revisar brevemente algunos de los ejemplos que nos dejan ver con especial claridad la construcción de América en los espacios teatral e ideológico.

Las obras que pretenden ensalzar la genealogía de dos conquistadores nos resultan especialmente útiles. La primera de ellas, fechada en 1612, es la comedia *El valeroso español y primero de su casa* de Gaspar de Ávila. Esta pieza tiene como personaje central a Hernán Cortés y lleva a escena el proceso en el que tuvo que rendir declaraciones frente al rey Carlos V para explicar sus supuestas desobediencias. En un sueño, se le aparece América sobre un cocodrilo dorado y le agradece que la haya conquistado:

> Soy la que a Dios ignoraba,
> cuando ausente de ti estaba
> y soy la que tiene ahora
> atributos de señora,
> habiendo nacido esclava.[22]

América le vaticina que saldrá bien librado frente al rey, que tendrá fortuna y que su descendencia heredará nobleza y prestigio. Cortés aparece como un héroe para España y para la cristiandad, como un instrumento divino para extender el mensaje evangélico y al

[21] *Cf.* Zugasti, *op.cit*., pp. 55-70. Aunque sin la alegoría de las Indias, una de las primeras puestas en escena que aborda el tema americano es la comedia histórica *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (¿1600?) de Felix Lope de Vega.

[22] Gaspar de Ávila, *El valeroso español y primero de su casa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 331. La adaptación ortográfica es mía.

cual la Iglesia y América deben pleitesía.[23] Es interesante que la alegoría del Nuevo Mundo se considere "esclava" antes de la ocupación española y "señora" después de esta, lo cual confirma que el Viejo Mundo mira con ojos providencialistas la colonización de los territorios de ultramar: el pecado de idolatría es el yugo del cual se debe liberar a las Indias Occidentales.

La otra comedia con intenciones de reivindicar a un conquistador es *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (¿1625?) de Luis Vélez de Guevara (1579-1649). Zugasti da cuenta de que en esta comedia que aborda la conquista del Perú, América, esta vez montada sobre un delfín, se le aparece al conquistador Francisco Pizarro, lo llama "capitán de Cristo" y lo invita a continuar su campaña bélica a favor de la extensión de la fe cristiana:

> ¡Buen viaje, buen pasaje,
> que todo el cielo concurre
> en tu favor, nuevo Ulises!
> ¡Él te ampare y Dios te ayude![24]

Conquista y evangelización, como hemos podido constatar, son dos misiones inherentes en el imaginario europeo del XVII. La primera tarea se halla justificada por la segunda. América está agradecida por la llegada de los europeos y les da la bienvenida no sólo sin resistencia sino con un discurso encomiástico, pues quiere ser evangelizada.

Ciertamente la alegoría del Nuevo Mundo resultó un recurso indispensable para llevar a escena la historia de la salvación, pues la llegada de un nuevo continente a la cosmovisión occidental, como hemos dicho, representó una nueva tarea en la agenda del cristianismo. Esto explica que la alegoría de las Indias aparezca con mayor frecuencia en la literatura teatral religiosa.

---

[23] *Cf.* Moisés R. Castillo, *Indios en Escena: La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009, p. 310.
[24] Luis Vélez de Guevara, *Apud*. Zugasti, *op.cit*., p. 81.

El máximo exponente del teatro sacro en España es también el que más recurre a la alegorización de América. Pedro Calderón de la Barca va a representar América en cuatro loas y cinco autos sacramentales.[25] El común de las piezas es la provechosa simetría de las cuatro partes del mundo sobre los carros para las festividades del Corpus Christi. Además de los rasgos heredados por la iconografía, los personajes geográficos van a distinguirse por defender cada uno un credo diferente: Europa es custodia del cristianismo, Asia va unida al Hebraísmo, África a la secta de Mahoma y América, única politeísta, encarnará la idolatría.[26] El dramaturgo madrileño también las hace corresponder con las virtudes teologales: misericordia con Europa, esperanza con Asia, fe con África y caridad con América. Finalmente con los elementos: Europa con la tierra, Asia con el fuego, África con el aire y América con el agua.[27] La personificación del Nuevo Mundo en pluma de Calderón es una mujer aguerrida pero corta de entendimiento, que ante el mensaje evangélico sólo puede decir: "¡Qué confusiones!"[28] y que luego, sin diálogo ni controversia, acepta la fe cristiana.

3.3. La América de sor Juana

Para tiempos de sor Juana, la alegoría del continente americano ha logrado arraigarse en el imaginario de España y los virreinatos. Muestra de ello es que, cinco años después de su muerte, en Madrid se publica *Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa*,

[25] Los autos son: *El valle de la Zarzuela* (¿1647?), *A Dios por razón de estado* (1649), *La semilla y la cizaña* (1651), *El nuevo hospicio de pobres* (1675) y *Amar y ser amado y Divina Filotea* (1681). Las loas (no fechables) para los autos *Los encantos de la culpa*, *Llamados y escogidos*, *La primera flor del Carmelo* y *Quien hallará mujer fuerte* (Hernández Araico, "La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: Plus Ultra", p. 286).
[26] *Ibid*, p. 150.
[27] *Cf*. Zugasti, *op.cit.*, pp. 86-87.
[28] Pedro Calderón de la Barca, "La semilla y la cizaña" en *Autos Sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 606.

poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, en cuya portada aparece un retrato suyo custodiado por dos alegorías: a su diestra, Europa con armadura, lanza y escudo; a su siniestra, América con penacho, arco y flechas (Lámina 2, un caso singular de alegorías masculinas[29]). Esta imagen, además de ser especialmente significativa en tanto que sitúa a sor Juana entre ambas partes de su naturaleza, nos deja saber hasta qué punto eran comunes las alegorías continentales en la última década del siglo de la religiosa. Más provechosas para este estudio, sin embargo, son las obras de dos pintores novohispanos contemporáneos de la Décima Musa: Juan Correa (1646 -1716) y Cristóbal de Villalpando (¿1649?-1714).

Hernández Araico ha sugerido la relación de las alegorías de la loa que analizamos con el biombo "Los cuatro continentes" (¿?) de Juan Correa (Lámina 3). En él aparecen los territorios alegorizados en parejas de nativos con su respectivas fauna y flora. De izquierda a derecha: América como una pareja de indios idealizados, coronados con plumas y con un lagarto a sus pies; Europa como Carlos II y su esposa María Luisa de Orleáns con un brioso caballo a un lado; Asia como una dupla con rasgos de Oriente Medio y un camello detrás; y finalmente un par de negros con un elefante en alusión a África.

Tanto en la loa para *El divino Narciso* como en la pintura de Juan Correa, la disposición por pares de las alegorías no parece gratuita. Quizá pueda significar que cada pareja es genitora de un pueblo y, por lo tanto, son padres de las razas aludidas. Hay también una idea de fecundidad y una relación con la pareja primordial.[30] Resulta interesante la idealización que hace el pintor de sus personajes americanos: son ligeramente

[29] En realidad, la representación femenina de los continentes parece deberse únicamente al seguimiento del paradigma marcado por los nombres de Europa y Asia, ambos extraídos de la mitología griega.

[30] Agradezco a la Dra. Bravo la sugerencia sobre la relación con la pareja primordial Adán y Eva y con la estructura de los saraos, danzas en pares que a veces solían cerrar las comedias. Sor Juana termina el conjunto celebrativo de *Los empeños de una casa* con el "Sarao de cuatro naciones" con parejas de españoles, negros, italianos y mexicanos.

más altos que los europeos y los ha despojado del gesto salvaje trazado por el paradigma iconográfico europeo, en un ánimo evidente de exaltar lo americano.

También idealizada es la alegoría que pinta Cristóbal de Villalpando en la sacristía de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (Lámina 4). En *El triunfo de la Religión* (1686) aparece la representación de las cuatro partes de la tierra. Entre la multitud de personas que acompañan la procesión, destaca América, coronada con un penacho y vestida a la española, que junto a Europa guía el carruaje de Religión y Dios Padre. Asia y África, casi invisibles, aparecen en segundo plano, detrás del corcel. Esta representación es importante por la europeización que se hace de América y por el mensaje de reivindicación cristiana: el Nuevo Mundo ya no es idólatra sino protagonista del catolicismo, al punto que comparte con Europa la responsabilidad de abrirle paso a la misma Iglesia.

Así pues, tenemos constancia de que la jerónima no es la única artista novohispana que alegoriza su continente en el siglo XVII. Tanto en la escritora como en los pintores, hay un trabajo de dignificación de su continente: no se va a representar a los nativos como salvajes, sino como tipos idealizados del pasado prehispánico, coronados y espléndidos. Sobra decir que en términos simbólicos, los personajes americanos de sor Juana están más cercanos a los del mulato Correa y a los del criollo Villalpando, que a los personajes de la iconografía tradicional.

Discípula del teatro calderoniano, la dramaturga novohispana alegoriza las Indias Occidentales a partir de la tradición del escritor madrileño y, sin embargo, llaman la atención diferencias sustanciales en la configuración de sus personajes; por ejemplo, es significativo que no confronte la alegoría de América con la de Europa, sino con la de la religión cristiana. En la loa para el auto sacramental *El divino Narciso*, el Nuevo Mundo aparece caracterizado, en efecto, como una india; pero la pluma de la religiosa va a

despojarla de los rasgos que el teatro barroco europeo había calcado de la iconografía. En lugar de una mujer salvaje y de gesto fiero, la América de sor Juana va a ser una india "bizarra", es decir, una mujer llena de "noble espíritu, lozanía y valor".[31]

Y no sólo simplificará los atributos del personaje América, sino también los de Religión y Celo. A la primera la desprende de las alas, el libro, la cruz y el aura de rayos resplandecientes que le son propios[32] y la presenta sólo como una "dama española". A Celo lo viste simplemente como "capitán general, armado" y no como un sacerdote con látigo y lámpara encendida.[33] Occidente, "Indio galán, con corona" parece ser un personaje fruto del ingenio creativo de sor Juana, sin antecedente en la representación teatral hispánica del XVII.

La construcción alegórica de América que hace sor Juana es sin duda más elaborada que cualquiera de las que se habían visto en el teatro español. La religiosa parte de un conocimiento de los indios americanos y de un estudio de sus antiguas ceremonias religiosas. Hay de fondo, a diferencia de las alegorías calderonianas, una recuperación de lo que le es propio y conocido. Nota Rubial que la idealización del pasado prehispánico en las alegorías territoriales es propia de los españoles americanos: "Esta recuperación de la civilización azteca, aunque traducida a los códigos de la cultura occidental y deformada, alegorizada y convertida en una visión idílica, se volvió un referente indispensable en la red simbólica criolla".[34]

Si al principio de este capítulo vimos cómo los europeos inventan América, ahora tenemos pruebas de que los criollos también están construyendo, desde este lado del

[31] *Diccionario de autoridades*, RAE, 1726-1739. *s.v. Bizarro,ra*.
[32] Ripa, *op.cit.*, p. 259.
[33] *Ibid*, p. 186.
[34] Rubial, *op.cit.*, p. 249.

Atlántico, el Nuevo Mundo imaginario que comenzó a gestarse desde que Colón puso un pie en tierras desconocidas. La América inventada por los novohispanos difiere de la que proyectaron los europeos: en obra de sor Juana aparece reivindicada, de una profundidad intelectual admirable, capaz de poner en duda los métodos de la conquista, con prácticas religiosas similares en dignidad a las cristianas, no salvaje pero sí indomable y una larga serie de etcéteras que hará falta analizar detenidamente en el siguiente capítulo.



Lámina 1: “América”. Cesare Ripa, *Iconología* (1603), t. II, Madrid, Akal, 2007, p. 109.



Lámina 2: Frontispicio de *Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México*, Madrid, Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa, Ed., 1700, p. iv.



Lámina 3: "Los cuatro continentes" (¿?), biombo en 10 hojas, 250 x 600 cm. Colección Fomento Cultural Banamex. Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa: su vida y su obra*, México, UNAM, 1985, p. 400.


AMERICA



Lámina 4: "El triunfo de la Religión" (1686), óleo sobre tela, 899 x 766 cm. Sacristía de la Catedral metropolitana, México, D.F. Juana Gutiérrez, *Cristobal de Villalpando*, México, Fomento de Cultura Banamex, 1997, p. 205.



4. LA LOA PARA *EL DIVINO NARCISO*

Para comenzar con el análisis directo del escrito que nos compete, habría que describir la versatilidad creativa de sor Juana en sus loas sacramentales; en lo que parece un ejercicio de experimentación teatral, tenemos que en la primera de ellas, la loa para *San Hermenegildo,* los personajes son todos varones y ninguno alegórico, a diferencia de la loa para *El cetro de José*, donde todos los personajes son mujeres y alegorías. En la loa para *El divino Narciso* los personajes se hallan agrupados en dos parejas confrontadas: Occidente y América, por un lado, representaciones del pasado prehispánico; por el otro Religión, significando la obra evangelizadora de los misioneros y Celo, la labor militar de los conquistadores.

Hemos hablado ya de la configuración iconográfica de los personajes de la pieza; sus nombres, por otra parte, nos pueden dar información acerca de lo que representan en el complejo sistema alegórico de la loa: Occidente tiene un sentido estrictamente geográfico: el *occidens* latino, donde cae el sol y el punto cardinal al que se dirigió Colón luego de traspasar el límite marcado por las columnas de Hércules (temática de la loa para *San Hermenegildo*). América es también una abstracción física: el Nuevo Mundo como realidad terrenal. Religión, por su parte, es un concepto mucho más abstracto y elaborado: representa por un lado el común ejercicio humano de creer en una entidad superior[1] y en un sentido más específico, el de la obra, la creencia en el cristianismo. El personaje de Celo, su

[1] Tan sólo la etimología de "religión" es materia para una amplia discusión en la que han participado entre otros, José Ortega y Gasset: "Cuando el hombre cree en algo, cuando algo le es incuestionable realidad, se hace religioso de ello. *Religio* no viene, como suele decirse, de *religare*, de estar atado el hombre a Dios. Como tantas veces, es el adjetivo el que nos conserva la significación original del sustantivo, y *religiosus* quería decir 'escrupuloso'; por tanto, el que no se comporta a la ligera, sino cuidadosamente. Lo contrario de *religión* es negligencia, descuido, desentenderse, abandonarse. Frente a *relego* está *nec-lego*; religente *(religiosus)* se opone a *negligente*" ("Del Imperio romano" en *Obras completas,* t. VI, Madrid, Occidente, 1969, p. 64).

"esposo", es también una abstracción teológica: entendido como celo religioso, es "el afectuoso y vigilante cuidado de la gloria de Dios y del bien de las almas". [2]

Así, mientras los unos son alegorías geográficas, los otros teológicas. Esta, que bien podría parecer una desventaja escénica, pasa a segundo plano si se observa que sor Juana nos anuncia desde la primera línea de su loa que Occidente lleva la corona, a diferencia de la iconografía clásica en la que Europa es la única de las cuatro partes del mundo que ostenta insignias monárquicas. La confirmación de que los personajes americanos son, en efecto, soberanos de las Indias, se dará más adelante cuando hablen de sus potestades y dominios (vv. 44, 115).

Presentados los personajes, continuemos con los sendos acompañamientos de las parejas: con las alegorías prehispánicas "Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos" en una algarabía que sor Juana sabía propia de las fiestas y celebraciones indígenas. La Música también acompaña a los nativos en su rito: introduce la loa con una invitación: "Celebrad al gran Dios de las Semillas" (v. 14). A lo largo de la pieza, sólo se escuchará la Música en los estribillos que invitan al culto de la mencionada deidad.

La pareja opositora, por su parte, aparece en mitad de la ceremonia: "Religión Cristiana de Dama Española, y el Celo, de Capitán General, armado; y detrás Soldados Españoles". [3] La naturaleza de los acompañamientos, festiva y alegre con los primeros, militar e imponente con los segundos, da cuenta de una ventaja de poder de unos sobre otros que luego será increpada en voz de América.

[2] *Diccionario de autoridades*, *s.v. Zelo*.
[3] Didascalia primera de la escena II, p. 6.

Dice Georgina Sabat de Rivers que "Sor Juana funde en sus loas la tradición calderoniana, que conocía a la perfección, con la precortesiana".[4] Prueba de que las celebraciones de los indios le eran familiares, es que en la primera didascalia de la loa, la religiosa explica cómo ha de representarse el tocotín y agrega: "como se hace de ordinario esta Danza".[5]

Aunque en la pieza teatral hay música, baile, jolgorio y guerra, destaca más por el contenido dialéctico de los pares confrontados. La finalidad expositiva fue evidente para Méndez Plancarte:

> El estilo es quizá demasiado llano, expositivo o razonador, con apenas algunos rasgos de fuerza o gracia. Pero salvan la pieza el interés de su hondo mejicanismo al arrostrar su atrevido tema; el ágil esquematismo al esbozar con tal rapidez la doble conquista, temporal y espiritual, de América; la rara y muy sabrosa erudición en ritos prehispánicos; y la lúcida potencia de su desarrollo conceptual.[6]

La "sabrosa erudición" de sor Juana es visible cuando describe los ritos precolombinos y también cuestiona los procedimientos de conquista: si es ducha en sus conocimientos sobre el Teocualo azteca, lo es también en derecho e historia.

Para el análisis de la loa que nos ocupa, seguiremos el orden de las tres partes claramente reconocibles de la secuencia narrativa: la primera es la representación de la ceremonia prehispánica, la segunda es la irrupción de los españoles y el eventual sometimiento de los indios por medio de la fuerza y, finalmente, la tercera es la conversión de dichos nativos a la fe cristiana. La pieza teatral recrea el trance histórico de América: un periodo prehispánico, una conquista militar y luego una espiritual.

---

[4] Georgina Sabat de Rivers, "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana" en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, 1998, p. 282.
[5] Didascalia primera de la escena I, p. 3
[6] Méndez Plancarte, *op.cit.*, p. LXXIII.

4.1. Los ritos gentílicos del Teocualo

Quizá uno de los misterios más seductores del catolicismo sea el sacramento de la comunión; no obstante, la ingesta de un alimento consagrado en el que se reconoce la presencia de la deidad no fue exclusivo del cristianismo; desde rituales dionisiacos hasta ceremonias prehispánicas, la humanidad ha buscado asimilar la esencia divina, apropiarse de ella.

Para la Iglesia Católica el dogma de la permanencia de Cristo en el pan y el vino resultó punto de diferencia con las denominaciones protestantes que surgieron luego de la Reforma luterana del siglo XVI: mientras estas rechazaron la transubstanciación y optaron por reconocer en la ceremonia sólo un memorial simbólico, los católicos defendieron el misterio eucarístico como presencia real y verdadera de Dios en el altar. La Contrarreforma pactada en el Concilio de Trento (1545-1563) buscó hacer de la Eucaristía una bandera para el reconocimiento de la tradición y el eventual rechazo al protestantismo; para ello utilizó manifestaciones artísticas que, subordinadas al dogma, funcionaron como medio propagandístico para confirmar en la fe a los creyentes.[7]

En el teatro barroco, como vimos en el capítulo primero, el género más fértil para esta nueva labor encomendada al arte fue el auto sacramental. La producción de estas piezas alcanzó su máximo esplendor con la fructífera búsqueda de conceptos ingeniosos que lograran el parangón entre el sacramento eucarístico y narrativas mitológicas, históricas, legendarias, bíblicas, etc. La madre Juana Inés de la Cruz propone, en la loa que estudiamos, un paralelo inédito en la historia del teatro sacramental: las coincidencias entre un rito prehispánico, el Teocualo, y la Eucaristía. Para ello va a echar mano de sus conocimientos

[7] *Cf.* Olivier de la Brosse, *s.v. Trento* en *Diccionario del Cristianismo*, Barcelona, Herder, 1986, p. 767.

en cultura indígena. Alfonso Méndez Plancarte, Margo Glantz y Georgina Sabat de Rivers, coinciden en que la poeta utilizó como fuente principal la *Monarquía Indiana* del fraile Juan de Torquemada (1557-1624).[8]

Aunque anacrónica en el sentido en que reflejaba las impresiones de los evangelizadores de una generación anterior, a esta obra le tocó transmitir a los letrados del siglo XVII una visión criolla del pasado precortesiano, de la conquista y de la catequización de México. El escrito resume la tradición misionera de sus fuentes (Sahagún, Motolinía y Mendieta), pero en el fraile franciscano, peninsular llegado de niño a la Nueva España, se puede advertir un favorable reconocimiento al pasado y religiosidad prehispánicos: subraya el carácter devocional de los nativos y se atreve a decir que Moctezuma fue "hombre de los más sabios del mundo".[9] Para David Brading, su obra 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."[10]

El hecho de que nuestra autora abreve de una fuente como Torquemada, nos confirma su participación en un una agenda criolla con características y objetivos que ya analizamos en 2.2.

En efecto, en el libro sexto de la crónica del franciscano encontramos la descripción de la ceremonia al dios Huitzilopochtli:

[8] Méndez Plancarte, *op.cit*., p. 503; Margo Glantz, "Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*" en *Borrones y borradores*, México, UNAM, 1992, p. 178; Sabat de Rivers, *op.cit*., p. 289.
[9] Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, ed. facsimilar (Sevilla, 1615), t. I, México, Porrúa, 1975, p. 169. Aquí y en la cita siguiente de Torquemada la modernización de ortografía y puntuación es mía.
[10] Brading, *op.cit.*, p. 22.

> […] a su falso y abominable dios Huitzilupuchtli (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; 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.[11]

Llama la atención que Torquemada remarque la devoción y el recato que los indios ponían en sus ceremonias. También en la loa de sor Juana los personajes se desbordan de sentimiento religioso: no escatiman en entregar "…de los nuevos frutos / todas las primicias" (vv. 21, 22) al dios que reconocen como mayor de todos.

Luego de que la Música solicite devoción y alegría para celebrar al "Dios de la semillas" (vv. 1-28) Occidente y América, monarcas del Nuevo Mundo, explican en sus diálogos la protección que les ofrece (vv. 29-59) y el don especial de recibirlo como manjar que limpia el alma de inmundicias (vv. 60-70). Música y personajes alegóricos concluyen con un canto de júbilo: "En pompa festiva, / celebrad al gran Dios de las semillas" (vv. 71-72).

La representación de la ceremonia, que bien podría parecernos escueta, es en realidad un elaborado trabajo de recuperación histórica. Eugenia Houvenaghel afirma que el dios descrito por sor Juana no es en realidad ninguno de la mitología azteca en específico, sino un constructo en el que podemos hallar, en efecto, características de Huitzilopochtli, dios de la guerra, pero también de Centéotl, dios del maíz, y de Tláloc, deidad de la lluvia y la fertilidad.[12] En la loa se menciona el politeísmo de los antiguos mexicanos cuando Occidente señala que pasan de dos mil los dioses que solemnizan su culto (v. 33), sin

[11] Torquemada, *op.cit.*, p. 71.
[12] Eugenia Houvenaghel, "Teoqualo o Dios es comido: un plato ritual escenificado por Sor Juana Inés sobre la base crónica de Torquemada" en *Sabores y saberes en México y el Caribe*, vol. 39, NY, Redopi, 2010, p. 83.

embargo, se reconoce también la existencia de un dios superior a los demás: "…entre todos mira / mi atención, como mayor, / al gran Dios de las Semillas" (vv. 40-43). A diferencia de la alegoría americana de Calderón, íntimamente ligada con la idolatría politeísta, la dramaturga novohispana sugiere que la religiosidad de los mexicas se encontraba a un paso del monoteísmo.

Pero estaríamos en un error si consideramos la pieza teatral como un documento antropológico o histórico. La relación de Torquemada sobre la ceremonia describe muchos más aspectos del culto de los que la jerónima ha utilizado en su representación teatral: el ídolo de semillas, acompañado por otro dios de la guerra, se llevaba en procesión por varios lugares en los que se hacían sacrificios de cautivos y animales. Ritualmente se mataba la estatuilla y luego se distribuía como vianda para los hombres, pero no para las mujeres.[13] De manera que sor Juana ha hecho una selección de datos, apartando los que no le resultaban útiles para su loa y reescribiendo los que podía empatar con el rito católico de la comunión.

No dejan, sin embargo, de ser poderosamente llamativas las coincidencias entre el rito prehispánico y la ceremonia cristiana. En la obra teatral se cuenta que el ídolo estaba hecho de semillas y "…sangre / inocente, que vertida / es sólo para ese efecto…" (vv. 328-330). Sacrificio humano y antropofagia fueron dos prácticas que los conquistadores reconocieron como señas inequívocas de la barbarie americana. De la primera, pocos fueron los que, como Bartolomé de las Casas, la entendieron en su dimensión religiosa. El fraile dominico reconoció la autenticidad del sentimiento devocional de los naturales y llegó incluso a sugerir una justificación:

[13] *Cf.* Torquemada, *op.cit.*, p. 73.

> El modo principal de reverenciar a Dios es ofrecerle sacrificios, acto este 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]

También la práctica de la antropofagia tenía para los mexicas un contenido espiritual; no se trataba de la ingestión del cuerpo humano con fines nutricionales, sino que, entendida como vianda sagrada, se buscaba la asimilación con la deidad misma. Así pues, hablamos también de teofagia: la creencia de que Dios mismo se comía. En el contexto de la loa, esta resulta la concordancia más fértil para el posterior cotejo con el sacramento católico. Alfredo López Austin afirma, hablando de esta práctica, que "La ingestión de los sacrificados debe ser estimada como una forma de comunión con el cuerpo que había contenido la fuerza divina".[15]

Sor Juana parece reconocer que la deglución de las semillas y la sangre en el rito del Teocualo no puede entenderse simplemente como una práctica de bárbaros y, al relacionarlo con la misa, recupera la dimensión religiosa que había perdido. Descontado el carácter salvaje de la ceremonia, también se descarta uno de los argumentos que justificaban la conquista militar, tema que se abordará a continuación.

4.2. La legitimidad de la Conquista

En un ensayo sobre la loa para *El divino Narciso*, Margo Glantz sugiere que sor Juana ha sintetizado admirablemente un procedimiento jurídico del siglo XVI en apenas unos cuantos

[14] Bartolomé de las Casas, *Apud*, Todorov, *op.cit*., pp. 197-198.
[15] Alfredo López Austin, *Cuerpo Humano e Ideología*, México, UNAM, 1984, p. 440.

versos.[16] Habla de la exhortación que hace Religión a Occidente y América, a partir del verso 100:

> 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)

Estas líneas, que bien podrían parecer sólo una intervención más en la disputa dialéctica de ambos bandos, tienen un significado más amplio si se recuerda un procedimiento legal de los conquistadores: el *Requerimiento*.

Luego del violento encuentro entre las culturas americanas y la española, para muchos resultó evidente que la explotación de los indios carecía de una base legal. Los frailes de la Orden de Predicadores de La Española fueron los primeros en señalar las arbitrariedades cometidas contra los nativos. El joven Bartolomé de las Casas presenciaba la incipiente controversia a la que dedicaría sus días: Antonio de Montesinos, fraile dominico, había enfurecido a los encomenderos con su sermón de diciembre de 1511. La presión de los peninsulares a la Corona Española hizo que Montesinos tuviera que ir personalmente ante el rey Fernando para exponer la lista de crueldades que los españoles habían cometido en las guerras de conquista.

Se convocó a teólogos y juristas a la Junta de Burgos de 1512. Fruto de este concilio de emergencia fueron las declaraciones en las que se reconocía la libertad natural de los

[16] Glantz, *op.cit.*, p. 179.

indios, pero también se aceptaba la donación de los nuevos territorios por parte del papa Alejandro VI; en muchos sentidos, los puntos alcanzados por la junta pueden considerarse antecedentes de los derechos de los naturales, formalizados en décadas posteriores.[17]

Entre los participantes de la junta de Burgos estaba el jurista Juan López de Palacios Rubios, consejero de los Reyes Católicos. Fue él el encargado de redactar y defender los fundamentos teológicos del *Requerimiento*, una síntesis de la base doctrinal bajo la cual se declaraba legítima la guerra contra los indios.

La estructura formal del *Requerimiento* era la siguiente:

a) Poder universal del papa sobre el mundo: el pontífice tiene poder universal sobre la tierra, heredado de Jesucristo a través de san Pedro.
b) Donación papal a los Reyes Católicos: el papa ha hecho donación de las Indias a los reyes castellanos y, desde ese momento, sus pobladores son vasallos de España. Hay, por lo tanto, soberanía de ese país sobre las Indias y es un hecho ya aceptado pacíficamente por otros indígenas.
c) Mandato de evangelización: España se obliga a enviar misioneros, bajo su cargo, para predicar y enseñar, y para que los aborígenes puedan convertirse libremente. Los americanos deben aceptar la evangelización predicada por los españoles.
d) Guerra lícita: se puede iniciar guerra cuando exista resistencia a la aceptación de la soberanía española y al derecho de evangelización.
e) Sumisión, ocupación y esclavitud: el eventual sometimiento será consecuencia y resultado del derecho de guerra. [18]

[17] *Cf.* Silvio Zavala, "Introducción" a *De las Islas del mar Océano* de Juan López de Palacios Rubios, México, FCE, 1954.
[18] *Cf.* Luciano Pereña, *La idea de justicia en la Conquista Española,* Madrid, Mapfre, 1992, p. 36.

Hay un fuerte consenso sobre el carácter absurdo del *Requerimiento*: el protocolo indicaba que debía leerse en público, pero el texto estaba redactado en español y así se leía.[19] Néstor Capdevila afirma que, pese al extrañamiento que nos resulta hoy por el proceder de los conquistadores, se puede entender si tenemos en cuenta que la lectura del documento no era un diálogo entre iguales, sino que presuponía una relación de poder en la que el sometimiento de los "bárbaros" era inevitable: "El discurso racional no tiene, no puede y no debe tener ningún sentido porque el bárbaro es un ser salvaje al que hay que domar". [20]

En los versos de sor Juana podemos encontrar algunos de los puntos requeridos: la invitación a la aceptación de la fe cristiana y el uso de la fuerza ante la eventual resistencia americana. No obstante la brevedad del *Requerimiento* en la loa, también queda manifiesta la ambición de los europeos, quienes de inmediato advierten que América y Occidente viven "tan miserables / entre las riquezas mismas" (vv. 102-103). Los extranjeros reparan en la abundancia de recursos, pero al mismo tiempo recriminan a los naturales, por una parte, las condiciones de desapego material y, por otra, el ayuno espiritual a falta de la fe verdadera. Baste leer unas líneas de Bartolomé de las Casas para tener idea clara sobre ambas pobrezas y sobre la creencia arraigada en el pensamiento de los evangelizadores, de que la existencia humana no puede estar completa sin la revelación del Evangelio: "Son también gentes paupérrimas y que menos poseen, ni quieren poseer de bienes temporales y

[19] "… uno les leía aquel Requerimiento, sin lengua o intérprete e sin entender el letor ni los indios" (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Apud,* Todorov, *op.cit*., p. 159).
[20] Néstor Capdevila, "La teoría de la guerra justa y los bárbaros: Las Casas frente al Requerimiento, Vitoria y Sepúlveda" en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI,* México, UNAM, 2008, p. 171. El filósofo de la Universidad de París también reconoce que el *Requerimiento* no es un instrumento teológico para la evangelización y el contacto con los pueblos americanos, sino un recurso de sometimiento, y a pesar de la violencia que suponía su ejercicio, suelen reconocerse su absurdidad y la imposibilidad de tomarlo en serio (p. 172).

por eso no son soberbias, no ambiciosas, no codiciosas […] y cierto estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo, si solamente conocieran a Dios."[21]

Hay que mencionar que la enunciación del *Requerimiento* no carece de teatralidad: se ejercía desde la oralidad y, pese a su naturaleza absurda, buscaba parecer verdadero, aunque en realidad resultara irrisorio.[22] Sor Juana pone en voz de América la natural reacción ante un procedimiento que, antes de buscar la conversión por medios intelectivos y persuasivos, dicta la superioridad de un grupo según argumentos, por no hablar de medios comunicativos, desconocidos y ajenos a los americanos: "¡Buena locura pretendes!" (v. 124).

Aunque en la loa no existe el inconveniente histórico del contacto entre dos lenguas diferentes, para los personajes americanos la solicitud de Religión no tiene ningún significado y es natural que la rechacen: "Sin duda es loca; ¡dejadla / y que nuestros cultos prosigan!" (vv. 126-127). El siguiente paso, ya agotados los recursos pacíficos de Celo, es la guerra:

> Pues la primera propuesta
> de paz desprecias altiva,
> la segunda, de la guerra,
> será preciso que admitas.
> ¡Tocad al arma! ¡Guerra, guerra! (vv. 184-188)

Sigue el desconcierto de la batalla y por el escenario cruzan soldados tras indios. El triunfo de la milicia española es inevitable pues se trata, después de todo, de la aplicación de la fuerza y no de la razón como medio coercitivo.

---

[21] Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias Occidentales*, México, Fontamara, 2005, p. 32.

[22] "Y entre sí leían el *Requerimiento* a los árboles diciendo 'Caciques e indios de tal pueblo, hacemos saber que los cristianos de Castilla, como hay un Dios y un papa etc.'" (Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, t. 3, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 243.)

La desventaja, una vez más, se pone en escena, pero no se trata ya de un recurso teatral como lo fue confrontar alegorías geográficas contra alegorías teológicas, sino que ahora se expresa la obvia superioridad de las armas de fuego de los europeos sobre las rudimentarias flechas de los americanos. Apenas trabada la guerra, Occidente se interroga sobre lo que no conoce; ante tales armas, nunca antes vistas por sus ojos, imagina los cañones como abortos del cielo. América, por su parte, compara las balas con granizos y se horroriza ante la caballería: "¿Qué centauros monstrüosos / contra mis gentes militan?" (vv. 197-198).

Pero lo desconocido no siempre es horroroso; apenas unos versos atrás, cuando la ceremonia prehispánica es interrumpida, Occidente tiene dos percepciones diferentes de los invasores: a Religión la interpela con un halago "¡Oh tú, extranjera belleza!" (v. 116), pero a Celo lo interroga señalando primero su talante amenazador: "¿Quién eres que atemorizas / con sólo ver tu semblante?" (vv. 139-140). Muy probablemente la diferencia que hace nuestro personaje nativo tenga que ver con los roles de género que Margo Glantz había ya advertido en esta loa: mientras los personajes masculinos encarnan la fuerza y la violencia, son propias de las alegorías femeninas la belleza y la capacidad de razonamiento.[23]

Ahora bien, si tenemos en cuenta la afirmación anterior, se refuerza el señalamiento sugerido en la loa de que fue la fuerza (Celo) la que abrió paso a la razón (Religión), pues antes de "suavidad persuasiva", se utilizó la violencia para rendir al otro. Sor Juana, partidaria de la evangelización por medios intelectivos y convincentes, pone en labios de Occidente la queja pertinente: "Ya es preciso que me rinda / tu valor, no tu razón" (vv. 203-204).

[23] Glantz, *op.cit*., p. 183. No parece casual esta atribución de virtudes si consieramos que la autora utiliza, como ya veremos, la voz de los personajes femeninos para presentar su auto sacramental.

Por medio del arte teatral, la religiosa recrea una conquista que es, al mismo tiempo, una controversia en la que se exponen los argumentos de cada grupo. Mientras los monarcas de las Indias alegan el uso de la fuerza y la interrupción de su "serena paz tranquila" (v. 69), los conquistadores expondrán las razones que justifican su guerra.

Así pues, ante el desconcierto que pudiera causarnos tanto el *Requerimiento* como la guerra justa, debemos tener claro que ambas actividades se respaldaban en disquisiciones teológicas y jurídicas propias de aquel siglo. Podemos hallar la justificación bíblica del *Requerimiento* en un pasaje del Deuteronomio:

> Cuando te acerques a una ciudad para sitiarla, le propondrás la paz. Si ella te la acepta y te abre las puertas, toda la gente que en ella se encuentre salvará su vida. Te pagarán impuestos y te servirán. Si no acepta la paz que tú le propones y te declara la guerra, la sitiarás.[24]

La conquista de las Indias venía justificada por la resistencia de los naturales a aceptar una intimación que no podían entender; pero más allá de un procedimiento burocrático como resultaba el *Requerimiento,* la ocupación de América partía de una argumentación bajo la cual se declaraba válida su posesión por el hecho de ser los indios un pueblo irracional y, por lo tanto, servil.

Precisamente fue el grado de racionalidad de los americanos el principal tema de disputa en la Controversia de Valladolid, convocada por Carlos V en 1550. En ella, Las Casas argumentó que los nativos eran capaces de gobernarse y propuso como prueba de ello el alto grado de cultura que habían alcanzado. Ginés de Sepúlveda (1490-1573), por su parte, sostenía que los indios eran bárbaros y, según Aristóteles,[25] los bárbaros eran

[24] Deuteronomio 20:10-12.
[25] "…para uno es conveniente y justo ser esclavo y para otro, dominar; y uno debe obedecer y otro mandar con la autoridad que la naturaleza le dotó y, por tanto, también dominar." (Aristóteles, *Política*, Madrid, Gredos, 1988, p. 62).

esclavos por naturaleza; por lo tanto, ante la incapacidad de gobernarse, los naturales debían someterse a los españoles y pagar tributo por el tutelaje.[26]

Otro argumento de los partidarios de la conquista armada, consideraba la ocupación como un acto punitivo y a los cristianos conquistadores como instrumentos de justicia contra los idólatras. Esta tesis está presente en la loa que analizamos. Celo, luego de que Occidente rechaza la invitación pacífica de Religión para abrazar la fe cristiana, lo llama "bárbaro"[27] y se anuncia como delegado para ejercer castigo divino:

> Pues mira que a tus maldades
> ya has llenado la medida,
> y que no permite Dios
> que en tus delitos prosigas,
> y me envía a castigarte. (vv. 134-138)

En la nota pertinente a estos versos, don Alfonso Méndez Plancarte indica que quizá el sustento bíblico tenga su origen en el capítulo 45 de Isaías, en el que Yavé, en un acto de justicia, elige al emperador de Persia, Ciro II, el Grande, como instrumento para doblegar a los paganos babilonios, castigar su idolatría y liberar al pueblo judío de su sometimiento: "El Señor consagró a Ciro como rey, lo tomó de la mano para que dominara las naciones y desarmara a los reyes".[28] Sin embargo, y aunque la loa lo sugiera como justificante, en términos históricos el debate posterior no encontró sustento en este argumento providencialista, sino en la teoría de la guerra justa.

---

[26] *Cf.* Mauricio Beuchot, "Visión lascasiana del ser humano" en *La querella de la conquista*, México, Siglo XXI, 1992, p. 59.

[27] Unos versos más adelante (v. 166), América devolverá la increpación y acusará de "bárbaro" al personaje de Celo. Vale la pena recordar la acepción según el *Diccionario de autoridades: "*Inculto, grosséro, lleno de ignoráncia y rudéza, tosco y salvége". Aunque también se entendía como bárbaro al extranjero: "Y así, estas gentes destas Indias, como nosotros las estimamos por bárbaras, ellas también, por no entendernos, nos tenían por bárbaros" (Bartolomé de las Casas, *Apud,* Todorov, *op.cit.*, p. 202.)

[28] Isaías 45:1.

Esta última halla su soporte en el pensamiento escolástico y, especialmente, en los tratados de Santo Tomás de Aquino, según el cual, se requiere reunir tres "calidades" para emprender el combate: causa justa, autoridad de príncipe e intención recta. Hay causa justa porque se pretende proteger a los predicadores, hay autoridad de príncipe por delegación papal y hay intención recta en tanto que se busca la evangelización de las Indias.[29]

Importante, en este sentido, fue la labor apologética de los dominicos Francisco de Vitoria (1486-1546), Domingo de Soto (1494-1560) y Domingo de Báñez (1568-1604), referencia sugerida por Méndez Plancarte en el aparato crítico de la loa.[30] Sobre el primero de ellos, Vitoria, vale la pena revisar la precisa síntesis que el filósofo Mauricio Beuchot ha hecho de los estatutos que el fraile dominico escribió en *Relección sobre los indios* (1538) acerca de los títulos ilegítimos de la conquista, enumerados a continuación:

a) Que el emperador sea dueño del mundo.
b) Que el papa sea el señor del mundo.
c) El derecho de descubrimiento, porque no eran tierras deshabitadas.
d) La resistencia a recibir la fe, pues no se puede convertir a nadie por la fuerza.
e) Otros pecados de los indios, ya contra la ley natural, ya contra la positiva, porque la ley natural no es igualmente evidente para todos los pueblos.
f) La elección voluntaria de los nativos, porque nunca se ha dado.
g) Una donación especial de Dios, pues no la hay.

Por el contrario, sí son títulos legítimos:

a) El derecho a la comunicación y a la sociedad con todos.
b) El derecho a comunicar la fe cristiana.

[29] *Cf.* Alberto Carrillo Cázares, "Tratados novohispanos sobre la guerra justa en el siglo XVI" en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI*, México, UNAM, 2008, p. 53.
[30] Méndez Plancarte, *op.cit.*, p. 506.

c) La defensa de los conversos cuando son perseguidos.

d) El darles un príncipe cristiano para promover la evangelización.

e) La tiranía de los señores indígenas o de sus leyes.

f) Si libremente aceptan los aborígenes por gobernante al rey español.[31]

Bartolomé de las Casas, quizá el más conspicuo de los apologistas de indios, es contemporáneo de Vitoria y participa de su labor intelectual. Es imposible no recordar su propuesta de evangelización en *De unico vocationis modo* (1537) cuando leemos en la loa para *El divino Narciso* la intención de Religión de evangelizar mediante el convencimiento razonado y bondadoso: "…el rendirla / con razón, me toca a mí, / con suavidad persuasiva" (vv. 215-218). El fraile sevillano, padre de la americanidad, entendió pronto la dignidad humana de los indios; su llamado enérgico a favor de una evangelización por medios pacíficos apareció en un siglo en el que el reconocimiento de los derechos del otro brillaba por su ausencia:

> […] 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.[32]

Atención aparte merece la investigación sobre las referencias históricas de las que disponía sor Juana, pues la obra de los cronistas fue prohibida a finales del siglo XVI.[33] Glantz

[31] *Cf.* Mauricio Beuchot, "La polémica de la guerra de conquista en relación con México" en *Las teorías de la guerra justa*, México, UNAM, 2008, p. 148.

[32] Bartolomé de las Casas, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, México, FCE, 1975, pp. 71-73.

[33] Durante el reinado de Felipe II se endurecieron las disposiciones legales que habían permitido la impresión de crónicas de Indias. Para evitar "confusiones" se cesó la publicación de obras sobre la historia de América

supone que pudo tener acceso a testimonios tardíos: *Historia eclesiástica indiana* (1597) de Jerónimo de Mendieta (1525-1604) y sobre todo la ya mencionada *Monarquía Indiana* (1615) de Juan de Torquemada.[34]

Aunque es imposible determinar qué fuentes directas consultó sor Juana sobre las controversias que desataron tanto el *Requerimiento* como la Junta de Burgos y la posterior proclamación de las "Leyes Nuevas", queda claro que la religiosa tenía noticia del proceder de los conquistadores un siglo atrás, y no sólo como insinuación sino como señalamiento, aparece en la loa un ánimo de evidenciar las numerosas desventajas en las que se encontraban los nativos frente al poderío español del siglo XVI. La jerónima, en su condición de criolla novohispana, funge como bisagra de los dos mundos encontrados y participa de ambas naturalezas: española de sangre y mexicana de nacimiento; heredera de la cultura europea y conformadora de una identidad que ya para entonces se sentía diferenciada de sus progenitores ibéricos y reconocía como suyo el pasado prehispánico. Su ubicación bipartita sirvió para arbitrar la disputa de su loa con argumentos que, como ya vimos, ella conocía de sobra.

4.3. Analogía y sincretismo

Hemos dicho ya que, en la pieza que analizamos, se pueden reconocer tres momentos que coinciden con la historia de América: un periodo precolombino, la conquista militar y la espiritual. La autora ha versado más sobre el último momento: de los 498 versos de la obra, 246, casi la mitad hasta la escena IV, son representación del Teocualo y del sometimiento

como las escritas por Oviedo, Aguado, Gómara, Bernal Díaz y Las Casas (Juan Friede, "La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América" en *Revista de historia de América*, no. 47, 1959, p. 61).

[34] Glantz, *op.cit.*, p. 177.

bélico. La otra mitad, 252 versos, tratan la evangelización. Es precisamente en esta última parte donde la jerónima sugiere la relación con el auto sacramental *El divino Narciso.*

Para el análisis de esta loa, Carmela Zanelli ha propuesto la utilización de los niveles textuales de Gérard Genette:

a) *Intratextuales*: relación de la loa con el auto.

b) *Intertextuales:* relación de la obra y sus fuentes discursivas.

c) *Extratextuales:* relación de la pieza con circunstancias externas que refiere. [35]

Para los fines de su trabajo, la investigadora ha centrado su atención en los niveles b) y c), pues su intención es demostrar una recuperación histórica y otra teológica del pasado azteca. En esta tesis hemos analizado también las relaciones textuales sugeridas por estos niveles y teniendo en cuenta los objetivos de este apartado, utilizaremos el nivel *intratextual* para aclarar algunos aspectos con respecto a la unidad temática y estructural de la loa y el auto sacramental.

Como ya se vio en 1.2.1, la relación loa–auto es compleja, pues la pieza introductoria no es simplemente una estratagema para llamar la atención del espectador, sino que tiene una correspondencia de fondo con el auto sacramental. Como primer punto de comparación hay que observar ambos inicios: la loa comienza con cantos y bailes en honor al "Dios de las semillas"; por su parte, el auto sacramental empieza también con cantos: dos coros, uno en loor del Señor del judaísmo y otro en honor de Narciso. Los finales también se corresponden: la loa termina con el culto unificado de todos los personajes para el Dios verdadero y el auto sacramental concluye con la revelación del misterio eucarístico y la adoración a Cristo sacramentado.

[35] Carmela Zanelli, "La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana" en *La literatura novohispana*, México, UNAM, 1994, p. 183.

Así podemos entender la afirmación del padre Méndez Plancarte cuando dice que la loa hace el papel de un "diminuto 'Auto'".[36] Ahora bien, ¿por qué remarca que lo destacable de la loa es "su atrevido tema"? Sólo teniendo en cuenta la fuerte relación loa-auto es como hemos de encontrar la provocación: en una pieza de teatro breve, el Fénix de América iguala el pasado indígena con el grecolatino. Para Dolores Bravo este es "un rasgo inequívoco de nacionalismo criollo: otorgar al pasado indígena la categoría mítica de una herencia histórica universal".[37] El argumento vinculante es que en ambos hubo prefiguraciones de la redención de Cristo y de su permanencia en la Eucaristía; pero antes de abundar en esta resuelta comparación, primero hace falta precisar algunos aspectos de la relación entre la loa y el auto, para hacer más clara la naturaleza "sacramental" de la pieza introductoria que nos atañe.

Vimos en páginas anteriores que la piedra angular del auto sacramental es el lenguaje alegórico, definido por Jorge Checa como: "apuntar a otro significado sin dejar de existir literalmente en el texto".[38] La alegoría es indispensable también para la loa que precede a *El divino Narciso* en tanto que sus personajes son representaciones simbólicas de conceptos abstractos, pero mientras que en el auto sacramental la alegoría se halla a nivel de los personajes y también de la narración (los personajes son alegorías y también lo es el argumento), la alegoría en la loa se utiliza solamente para construir a los personajes, mientras que la acción teatral es libre, es decir, existe literalmente en el texto, pero no apunta a otro significado:

[36] Méndez Plancarte, *op.cit*., p. LXXIII.
[37] Dolores Bravo, "Estudio introductorio" a *Teatro mexicano, historia y dramaturgia: VII, Sor Juana Inés de la Cruz. Antología.* México, CONACULTA, 1992. p. 58.
[38] Jorge Checa, "*El divino Narciso* y la redención del lenguaje", *Nueva revista de filología hispánica*, no. 38, vol. 1, 1990, p. 198.

> La loa de *El divino Narciso* no es un auto en miniatura dado que no trata precisamente de la representación de la Eucaristía a través de un argumento de la mitología o su historia nahua como podría esperarse. La loa refleja hasta cierto punto la problemática del auto al sugerir que la cultura americana podría ser argumento para representar el misterio eucarístico, aunque no llega propiamente a hacerlo.[39]

Esta ausencia de la *alegoresis* en el plano narrativo de la loa, nos habla, en primera instancia, de una mayor libertad en la creación poética: el autor no tiene que hallar, a fuerza de ingenio, una relación entre el significado primario de la narración y el significado sugerido por ella. En otras palabras, en la loa no hace falta encontrar analogía entre la historia del sacramento de la comunión y la historia mitológica, veterotestamentaria o prehispánica (como es el caso) que se está narrando.

Sin embargo, esta libertad teatral no demerita la calidad literaria de la loa, porque si bien la perfección del auto sacramental *El divino Narciso* radica en gran medida en el juego conceptual de empatar la historia del Narciso mitológico con la historia de Cristo,[40] la comparación entre los rituales prehispánicos y la Eucaristía es un ejercicio de no menos agudeza y atrevimiento.

Un rasgo distintivo hace de la loa un texto especialmente valioso para comprender el proceso de creación literaria en sor Juana: la pequeña pieza teatral deja ver el génesis de un auto sacramental; muestra cómo se hallan, en una especie de revelación intelectual, las correspondencias de una cultura no cristiana con la historia de Cristo y la Eucaristía, labor

[39] Zanelli, *op.cit*., p. 87. Cuando Méndez Plancarte afirma que la loa es un "diminuto auto" seguramente lo hace pensando en la materia sacramental y en las correspondencias estructurales con el auto; no lo es, sin embargo, por la falta de una narrativa equiparable a la historia de la salvación.

[40] La agudeza de relacionar dos conceptos tradicionalmente alejados tiene que ver, como lo explica David Galicia, con el programa estético del Barroco: "Narciso, al no estar ligado por una tradición a una serie de valores que obligaran a una correspondencia en la alegoría, resultaba una figura más atractiva para sor Juana, ya que le permitía demostrar su originalidad, a la vez que explotar su ingenio para encontrar las correspondencias entre los elementos del mito y los de la teología, y estructurarlas de manera estética dentro del sistema alegórico" (David Galicia Lechuga, *La estructura de la alegoría en El divino Narciso*, tesis de licenciatura, UNAM, 2012, p. 83).

de los dramaturgos del Barroco. Cuando leemos la perplejidad del personaje Religión, *alter ego* de la autora, como veremos más adelante, al advertir las semejanzas entre los ritos aztecas y las celebraciones cristianas, también estamos presenciando la *inventio* de la Décima Musa: el momento en que descubre una analogía que puede encarnar el argumento de un auto sacramental.

Ahora bien, es tiempo de precisar las relaciones entre sendas ceremonias (el Teocualo y la Eucaristía). Consumada la sujeción militar de las alegorías americanas y de los indios, Religión asume su misión evangelizadora: "[…] no quiere mi benigna / condición, que mueran, sino / que se conviertan y vivan" (vv. 223-225). Y se atreve a inquirir sobre la naturaleza del "Dios de las semillas" (v. 249). Occidente responde con la descripción de su dios, en lo que resulta una confirmación de su fe a manera de credo: [41]

> Es un Dios que fertiliza
> los campos que dan los frutos;
> a quien los cielos se inclinan,
> a Quien la lluvia obedece
> y en fin, es El que nos limpia
> los pecados, y después
> se hace manjar que nos brinda.
> ¡Mira tú si puede haber,
> en la Deidad más benigna,
> más beneficios que haga
> ni más que yo te repita! (vv. 250-260)

[41] La enunciación de las características de Dios, es decir, su descripción, es al mismo tiempo una afirmación de fe. Al igual que en el credo católico, en el que se recita la naturaleza de Dios: "…todopoderoso", "…engendrado, no creado…", etc. también las palabras de Occidente afirman su fe mediante la enumeración de las bondades del "Dios de las semillas". Para la Iglesia, formulación y reconocimiento de fe se hallan íntimamente ligados: "'El acto de fe del creyente no se detiene en el enunciado, sino en la realidad enunciada' (Santo Tomás de Aquino, *S.Th.*, 2-2, q.1, a. 2, ad 2). Sin embargo, nos acercamos a estas realidades con la ayuda de las formulaciones de la fe. Estas permiten expresar y transmitir la fe, celebrarla en comunidad, asimilarla y vivir de ella cada vez más." (*Catecismo de la Iglesia Católica*, §170).

La primera reacción de Religión Cristiana es reconocer "remedos" del Diablo para parecerse al Dios verdadero en sus rasgos más distintivos. Hay en la pieza teatral dos corrientes que Jorge Checa reconoce como propias del siglo: una veía influencia satánica en las similitudes y la otra reconocía una revelación primitiva.[42] La primera teoría gozó de gran difusión entre misioneros como Bernardino de Sahagún y Andrés de Olmos; y la segunda tuvo como gran defensor a Bartolomé de las Casas. Sor Juana parece ser partidaria de ambas y halla la reconciliación bajo el siguiente razonamiento: hubo, en efecto, una revelación divina, a manera de "brizna" de verdad, pero esta fue empañada por la labor diabólica. Sólo así se puede explicar que al principio Religión se horrorice de los remedos del demonio y luego concluya aceptando una feliz asimilación de creencias.[43]

Hablando de esta y de la loa para el auto sacramental *El cetro de José* ("gemelas por su asunto y por su intención"[44]) Octavio Paz afirma que sor Juana sigue a los jesuitas en su interpretación sincrética de los pueblos no cristianos. Esta idea, cuya influencia hermética fue reconocida y valorada por padres de la Iglesia como Lactancio (¿245?-¿325?) y Clemente de Alejandría (¿?-216) "abría la posibilidad de aceptar la existencia de revelaciones parciales precristianas, independientes de la revelación bíblica".[45]

Precisamente en este proceso de asimilación, Religión hace ver a las alegorías nativas que su deidad comparte características comunes con el Dios verdadero de los cristianos. A saber, las concordancias son las siguientes:

a) Abastece materialmente al hombre.

b) Rige sobre la naturaleza.

[42] Checa, *op.cit*., p. 198.
[43] "...¡oh Hidra / que viertes por siete bocas, / de tu ponzoña nociva / toda la mortal cicuta! / ¿Hasta dónde tu malicia quiere remedar de Dios / las sagradas Maravillas?" (vv. 266-272) Y más adelante acepta que también en otros pueblos hubo "...señas / de tan alta Maravilla" (vv. 432-434).
[44] Paz, *op.cit.,* p. 457.
[45] *Ibid,* p. 460.

c) Está hecho de semillas y sangre pura.

d) Sólo puede ser tocado por los sacerdotes.

e) Es comida espiritual que limpia los pecados.

Ante la impresión que pudieran causarnos las semejanzas entre ambos sistemas religiosos, Jean Michel Wissmer afirma, como Paz, que:

> …la idea de que los pueblos no evangelizados ya tuvieran la "intuición" del mensaje cristiano y trataran imperfectamente de traducirlo no es evidentemente de sor Juana. Proviene de una larga tradición bíblica (el Antiguo Testamento prepara el Nuevo) reactivada sobre todo por el sincretismo de los jesuitas.[46]

De que la dramaturga conocía esta tradición de asimilación por comparación, hay constancia en los versos 280 a 320; en ellos, Religión recuerda el pasaje bíblico de Hechos, en que Pablo visita Atenas y, ante la prohibición de introducir dioses nuevos, toma el nombre de uno ya existente en el panteón griego, "El Dios desconocido", y lo dota de los rasgos del Dios judeo-cristiano: "Al que vosotros adoráis, pues, sin conocerle, es a quien yo os anuncio".[47]

La rendición de América a la fe cristiana no es como el sometimiento automático en el teatro de Calderón. Aquí la personificación del Nuevo Mundo no cede ni se conforma con una deidad que sea menos que la suya; termina por abrazar el cristianismo porque se le ofrece un dios que es como el que adoraba antes, con los mismos rasgos y que se celebra con ritos muy similares.

Concluida la evangelización, Religión presenta el auto sacramental y hace el atrevido parangón: "…también había / entre otros Gentiles, señas de tan alta Maravilla" (vv.

[46] Jean Michel Wissmer, *La sombra de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz,* México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1998, p. 107.
[47] Hechos 17:23.

432-435). De esta forma, iguala el pasado prehispánico con el grecolatino y afirma la dignidad histórica del Nuevo Mundo.

Hay que observar que sor Juana presenta su auto sacramental en voz de las dos mujeres de la loa: Religión y América. Durante toda la escena V, Religión aparece como autora del texto, excepto en el último diálogo de América, cuando también ella es voz de la dramaturga: "a sus ingenios / a quien humilde suplica / el mío, que le perdonen / el querer con toscas líneas / describir tanto Misterio" (vv. 483-485). No es una coincidencia; la jerónima se reconoce espacio de tránsito entre dos naturalezas: la española, de la cual heredó la religión cristiana, y la americana, de la cual adquirió la luz al mundo. Y he aquí la valiosa aportación de la madre Juana Inés de la Cruz: participa de la visión de vencidos y vencedores y se atreve a poner en crisis la línea entre ambos grupos; prueba de ello es el final de la loa. Todos pronuncian una misma alabanza: ¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas" (vv. 497-498). De alguna forma los dos dioses han triunfado, se han fundido. Las alegorías americanas han reconocido a Cristo, pero sin negar a su dios prehispánico. En tanto, los europeos han mudado su credo: su Dios se llama de otra manera y agradecen en coro el día en que conocieron a la deidad de los nativos. El fenómeno del sincretismo religioso afecta a los dos bandos: tanto los indígenas como los cristianos han enriquecido su fe. América también se ha proyectado en el Viejo Mundo. La transformación espiritual se ha dado en ambos sentidos: también Europa ha sido convertida, reevangelizada, resignificada, conquistada.

CONCLUSIONES

La loa para el auto sacramental *El divino Narciso* es una pieza que nos deja ver la complejidad del proceso por el cual el criollo se entiende y se construye a sí mismo. Hablamos de la conformación de un imaginario colectivo a partir de la apropiación del espacio y pasado americanos. Por medio de la reescritura histórica del Nuevo Mundo, sor Juana reivindica a los nativos, sugiere briznas de verdad en las prácticas religiosas prehispánicas y, bajo ese argumento, señala las condiciones violentas e inequitativas de la conquista militar española. La loa y su alegoría del continente americano son manifestaciones literarias de un fenómeno de capital importancia: el incipiente nacionalismo criollo.

En la primera parte de este trabajo analizamos el género loa y notamos que, sin bien la pieza de la jerónima comparte características con las obras escritas en el barroco español, es posible identificar rasgos formales que la diferencian de las loas ibéricas. Estas diferencias exigen categorías propias que permitan reconocerla como una expresión de la multiculturalidad novohispana y no como una copia anómala del canon peninsular. La singularidad de esta obra obliga a repensar los instrumentos con los cuales se estudia la literatura colonial y nos brinda una valiosa oportunidad para descolonizar los estudios virreinales.

En el segundo capítulo pudimos observar la compleja naturaleza del criollo; más allá de una condición racial se trata de un reconocimiento de pertenencia al Nuevo Mundo. Ya que comparte dos condiciones: la nativa y la ibérica, podemos entender la constante búsqueda de una identidad propia, que se verá reflejada en sus manifestaciones artísticas. En la literatura estas características son claras y tienen que ver con la construcción de un

espacio, un pasado y una religiosidad propios. Tomando en cuenta estos rasgos, se puede afirmar que hay en la obra de sor Juana escritos atravesados por un espíritu criollo: una exaltación del espacio, la conformación de una mitología propia y, sobre todo, la invención de un pasado glorioso en el que los indios aparecen como sujetos idealizados, como pudimos constatar en la loa que nos compete.

Posteriormente analizamos el impacto de la idea de América en el pensamiento europeo. La inclusión de un cuarto continente en el esquema hasta entonces tripartito del universo, obligó a Europa a repensar todo lo que antes daba por indudable. Ante una realidad desconocida, el Viejo Mundo proyectó su imaginario y redujo el nuevo continente a simplificaciones que permearon en el arte. Luego de la revisión de las alegorías de América construidas por los europeos, podemos afirmar que la aproximación que hicieron a los nuevos territorios fue una en la que se estableció una escala jerárquica: a los americanos se les imaginó salvajes, bárbaros, indómitos e inferiores. Por su parte, la alegoría americana ideada por los criollos tiene características propias y deja ver la necesidad de una reivindicación en términos simbólicos. La América de sor Juana es quizá la más compleja de las alegorías continentales elaborada por un dramaturgo en lengua española. Con una profundidad intelectual y espiritual que no había sido reconocida en pluma de ningún autor español, el personaje sorjuaniano es ejemplo de cómo el criollo se observa a sí mismo.

En el capítulo final analizamos la pieza teatral en tres momentos. En el primero, el periodo prehispánico, se recrea una ceremonia mexica; en el segundo se representa la conquista militar; y finalmente, en la tercera parte, la evangelización. Sor Juana ha hecho una reescritura del pasado azteca y en su obra ha devuelto a sus manifestaciones religiosas la dignidad que, ante los ojos de los ibéricos, había perdido. Por otra parte, pone en duda la legitimidad de una conquista que usó recursos bélicos antes que persuasivos. Como

pudimos observar, la dramaturga conocía bien los argumentos de ambos bandos en la controversia sobre el derecho de conquistar las Indias y, en términos ideológicos, podemos ubicarla muy cercana al padre Las Casas. Finalmente, el paralelo entre el Teocualo y la Eucaristía, además de un concepto ingenioso, es un argumento que sitúa el pasado americano a la altura de las narrativas clásicas y cristianas, por lo que podemos concluir que la loa subvierte los esquemas hegemónicos de la Colonia.

A lo largo de este trabajo hemos podido constatar que en el proceso de invención del Nuevo Mundo también los criollos americanos se asumieron artífices de esta idea; en su obra, como en la pluma de sor Juana, América aparece regia, pensante, bizarra y reivindicada. Luego de analizar la versión de la Décima Musa sobre el complejo encuentro de dos mundos, no podemos menos que reconocer que su obra tiene mucho por decirnos todavía, pues esta, al igual que su nombre, como profetizó Sigüenza y Góngora, se acabará con el mundo.

OBRAS CITADAS

Abellán, José Luís. *La idea de América. Origen y evolución,* México, Iberoamericana, 2009.

Adorno, Rolena. "El sujeto colonial y la construcción de la alteridad" en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* vol. XIV, no. 28, 1988, pp. 55-68.

_____. "Nuevas perspectivas en los estudios literales coloniales hispanoamericanos" en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* vol. XIV, no. 28, 1988, pp. 11-27.

Alcázar, Jorge. *La tradición emblemática de Sor Juana Inés de la Cruz,* México, UNAM, 2002.

Arellano, Ignacio y J. Enrique Duarte. *El auto sacramental¸* Madrid, Laberinto, 2003.

Aristóteles, *Política,* Madrid, Gredos, 1988.

Ávila, Gaspar de. *El valeroso español y primero de su casa,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.331. Web consultada el 22 de enero de 2014: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-valeroso-espanol-y-primero-de-su-casa/

Beuchot, Mauricio. "La polémica de la guerra de conquista en relación con México" en *Las teorías de la guerra justa,* México, UNAM, 2008.

_____. "Visión lascasiana del ser humano" en *La querella de la conquista*, México, Siglo XXI, 1992.

Biblia de Jerusalén. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1971.

Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1980.

Bravo Arriaga, Dolores. "La fiesta pública: su tiempo y su espacio" en *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*, Antonio Rubial, Ed., México, FCE, 2005, p. 435-460.

_____. "Estudio introductorio" a *Teatro mexicano, historia y dramaturgia: VII, Sor Juana Inés de la Cruz. Antología,* México, CONACULTA, 1992, pp. 11-61.

_____. "Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola virgen verdadera" en *Revista de la Universidad,* no.499, 1992, pp. 27-29.

Brosse, Olivier de la. *Diccionario del Cristianismo,* Barcelona, Herder, 1986.

Calderón de la Barca, Pedro. *Autos Sacramentales,* Madrid, Aguilar, 1967.

Capdevila, Néstor. "La teoría de la guerra justa y los bárbaros: Las Casas frente al Requerimiento, Vitoria y Sepúlveda" en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI,* México, UNAM, 2008.

Carrillo Cázares, Alberto. "Tratados novohispanos sobre la guerra justa en el siglo XVI" en *Las teorías de la guerra justa en el siglo XVI,* México, UNAM, 2008.

Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias Occidentales,* México, Fontamara, 2005.

_____. *Historia de las Indias,* t.3, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

_____. *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, México, FCE, 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. México, Coeditores Católicos Unidos, 1999.

Checa, Jorge. "El divino Narciso y la redención del lenguaje" en *Nueva revista de filología hispánica*, no. 38, vol.1, 1990, pp. 197-217.

Codding, Mitchell A. "Carlos de Sigüenza y Góngora en beneficio de la patria criolla" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, pp. 103-126.

Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Madrid, Espasa, 1991.

Cotarelo y Mori, Emilio, Ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, t. I. vol.1, Madrid, Bailly-Bailliere, 1911.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, 1911*. Facsimilar en Web consultada el 22 de noviembre de 2013: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/

Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas*, t. I, *Lírica personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1955.

_____. t. III, *Autos y loas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1955.

_____. *Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México*, Madrid, Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa, Ed., 1700. Edición facsimilar con introducción de Antonio Alatorre, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

Diccionario de autoridades, RAE, 1726-1739. Web consultada el 22 de septiembre de 2013: http://web.frl.es/DA.html

Diccionario de la lengua española, 22.ª edición, RAE. Web consultada el 22 de septiembre de 2013: http://www.rae.es/

Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.

Dorantes, Baltasar. *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1987.

Egan, Linda. "Sor Juana Inés de la Cruz: un perfecto sacrificio al espíritu de una época y de una *alter ego*" en *Aproximaciones a Sor Juana*, México, FCE, 2005.

Eguía Lis Ponce, Luz Gabriela. *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2002.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973.

Ferrera Esteban, José Luis. *Glosario ilustrado de las artes escénicas*, vol. 2, Madrid, 2009.

Flores, Enrique. "Sor Juana y los indios: loas y tocotines" en *Literatura mexicana*, vol. XVIII, no. 2, 2007, pp. 39-77.

Frenk, Margit. "Introducción" a *Villancicos, Romances, Ensaladas y otras canciones devotas* de Fernán González de Eslava, México, COLMEX, 1989, pp. 9-96.

Friede, Juan. "La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América" en *Revista de historia de América*, no. 47, 1959, p. 45-94.

Fuchs, Bárbara y Yolanda Martínez San Miguel. "La *Grandeza Mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'" en *Revista Iberoamericana*, vol. LLXV, no. 228, 2009, pp. 675-695.

Galicia Lechuga, David. *La estructura de la alegoría en El divino Narciso*, tesis de licenciatura, UNAM, 2012.

García Valdés, Celsa Carmen. "Teatralidad barroca: las loas sacramentales de Sor Juana" en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del congreso internacional*, México, FCE, 1995, pp. 207-218.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1982.

Glantz, Margo. "Las finezas de Sor Juana: loa para El divino Narciso" en *Borrones y borradores*, México, UNAM, 1992, pp. 177-189.

Gonzalbo, Pilar. "La trampa de las castas" en *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*, México, COLMEX, 2013, pp. 17-193.

Grossi, Verónica. “La loa para el auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz frente al canon del auto oficial” en *Monographic Review*, vol.13, 1997, pp. 122-138.

Gutiérrez, Juana. *Cristobal de Villalpando*, México, Fomento de Cultura Banamex, 1997.

Hernández Araico, Susana. “Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón. *La semilla y la cizaña* y el cuarteto cultural”, *Criticón,* no. 73, 1998, pp. 143-156. Web consultada el 22 de octubre de 2013: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/073/073_145.pdf

_____. “La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: Plus Ultra” en *Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, no.12, vol.2, 1996, pp. 281-300.

Houvenaghel, Eugenia. “Teoqualo o Dios es comido: un plato ritual escenificado por Sor Juana Inés sobre la base crónica de Torquemada” en *Sabores y saberes en México y el Caribe*, vol. 39, NY, Redopi, 2010, pp. 77-98.

Huerta Calvo, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.

Listerman, R.W. “Sobre el arte dramático de Fernán González de Eslava y Sor Juana Inés de la Cruz” en *The USF Language Quarterly*, no.3-4, 1979, pp.12-18.

Lojo de Beuter, María Rosa. “Estudio preliminar” para los *Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Buenos Aires, Kapelusz, 1983, pp. 13-51.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e Ideología*, México, UNAM, 1984.

López Mena, Sergio. “Estudio introductorio” a *Libro segvndo de las canciones, chaçonetas y villancicos a los diuino de González de Eslava*, México, UNAM, 2003, pp. 6-53.

Manrique, José Alberto. “Del Barroco a la Ilustración” en *Una visión del arte y de la historia*, t.III, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.

Méndez Plancarte, Alfonso, "Estudio introductorio" a *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, t. III, *Autos y loas*, México, FCE, 1955.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Miranda Godínez, Francisco. *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe, 1521-1649: una historia documental*, México, COLMICH, 2001.

Molina, Tirso de. Loa para el auto sacramental *Los hermanos parecidos,* en *Deleytar aprovechando*, t. I. Antonio Marín, Ed., edición facsimilar de 1767.

More, Anne. "Carlos de Sigüenza y el archivo criollo de la Nueva España" en *Centro y periferia: cultura, lengua y literatura virreinales en América,* Claudia Parodi y Jimena Rodríguez, Eds., Madrid, Iberoamérica, 2011, pp. 71-79.

O´Gorman, Edmundo. *La invención de América*, México, FCE, 2006.

_____. *Meditaciones sobre el criollismo* (discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española), México, CEHM-CONDUMEX, 1970.

Ortega y Gasset, José. "Del Imperio romano" en *Obras Completas*, t.VI, Madrid, Occidente, 1969, pp. 53-65.

Pascual Buxó, José. "Albores de la Independencia. Conjuración y muerte de los hermanos Ávila en la Nueva España en el Siglo XVI" en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XV, no. 1-2, México, UNAM, 2010, pp. 15-51.

Pasquiarello, Anthony M. "The Evolution of de *Loa* in Spanish America" en *Latin American Theatre Review*, vol.3, no.2, pp. 5-18.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Seix Barral, 1982.

Pereña, Luciano. *La idea de justicia en la Conquista Española,* Madrid, Mapfre, 1992.

Polleross, Friedrich. "América en las artes plásticas" en *El teatro descubre América*, Madrid, Mapfre, 1992.

Prados, José María. "Los autos sacramentales y la monarquía española". Web consultada el 18 de octubre del 2013: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7545.pdf

Reyes, Alfonso. "Los autos sacramentales en España y América" en *Capítulos de literatura española*, México, FCE, 1945, pp. 115-128.

Rico, Francisco. "Para el itinerario de un género menor: Algunas 'loas' de la *Quinta parte* de comedias" en *Homenaje al profesor William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

Ripa, Cesare. *Iconología*, t.II, Madrid, Akal, 2007.

Ripalda, Jerónimo. *Catecismo de la doctrina cristiana* (1616), edición facsimilar de Mariano Galván Rivera, México 1852, consultada el 24 de abril de 2013, en: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080006821/1080006821_MA.PDF

Rodríguez, Dalmacio. *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.

Rubial, Antonio. "La conciencia criolla. Las órdenes religiosas y su papel en la construcción de la identidad de la Nueva España" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, pp. 127-158.

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

Rueda Smithers, Salvador. "El universo visible e invisible" en *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, México, Grupo Salinas, 2011, pp. 39-80.

Rull, Enrique. "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de*

Bances Candamo, Ignacio Arellano, Kurt Spang, María Carmen Pinillos (Eds.), Kassel, Reichenberg, 1994, pp.25-35.

_____ y J.C de Torres. "La teología política del Barroco en una loa sacramental" en *Estudio sobre Calderón y el teatro en la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger,* Barcelona, PPU, 1989, pp. 97-118.

_____. Ed. *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid, Plaza y Janés, 1986.

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. 265-307.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Seis Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Sileri, Manuela. "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta" en *Etiópicas, Revista de Letras Renacentistas*, no. 1, 2004-2005, pp. 243-270.

Spang, Kurt. *Géneros literarios,* Madrid, Síntesis, 1996.

Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América. El problema del otro,* México, Siglo XXI, 1982.

Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana*, edición facsimilar (Sevilla, 1615), t. II, México, Porrúa, 1975.

Traslosheros, Jorge E. "Estratificación social en el reino de la Nueva España, siglo XVII" en *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad,* no.59, vol. XV, 1994, pp. 45-64.

Vargas Lugo, Elisa. *Juan Correa: su vida y su obra,* México, UNAM, 1985.

Vetancurt, Agustín de. *Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después que la fundaron los españoles*, en *La ciudad de México en el siglo XVIII*, México, CONACULTA, 1990, pp. 37-130.

Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.

Wissmer, Jean Michel. *La sombra de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz,* México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.

Zanelli, Carmela. "La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana" en *La literatura novohispana*, México, UNAM, 1994, pp. 183-200.

Zavala, Silvio. "Introducción" a *De las Islas del mar Océano* de Juan López de Palacios Rubios, México, FCE, 1954.

Zugasti, Miguel. "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca" en E-Humanista. *Journal of Iberian Studies*, no.6, 2006, pp. 100-113.

_____. *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro,* Valencia, Pretextos, 2005.