

EL CÓDIGO FESTIVO RENACENTISTA BARROCO Y LAS LOAS SACRAMENTALES DE SOR JUANA: DES/RE/CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO EUROPEO

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO
California State Polytechnic University

Los estudios de fiestas de los siglos XVI y XVII con alegorías de América generalmente abarcan ceremonias francesas, inglesas e italianas, pero sólo algunas pocas españolas o habsburgas en Europa, fuera del territorio ibérico central. En la visualización cuatripartita del mundo de tales festejos públicos europeos, se vislumbra un subtexto político que la mayoría de los estudiosos ha pasado por alto. Ese subtexto imperialista de fiestas triunfales renacentistas impregna a su vez la representación alegórica de los cuatro continentes en loas y autos sacramentales de Calderón —celebrados en Madrid de 1647 a 1680— pues forman parte de ese código europeo. Pero como los festejos públicos o cortesanos que alegorizan el mundo o sus partes constituyen imitaciones renacentistas de triunfos romanos que sustituyen las procesiones religiosas medievales con una iconografía clásica y humanista,¹ los autos y loas sacramentales de Calderón —vistos como teatro religioso medieval— no han formado parte del discurso crítico pan-europeo sobre tales fiestas renacentistas, y menos sobre el servicio del arte al poder, dentro de ese código festivo.²

¹ Vid. los estudios de Richard Monti, "Petrarch's Trionfi, Ovid, and Vergil", y de Esther Nyholm, "A Comparison of the Petrarchan Configuration of the Trionfi and Their Interpretation in Renaissance Art", K. Eisenbichler y A. A. Iannucci (eds.), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*. University of Toronto Series 4, Doverhouse, Toronto, 1990, pp. 11-32 y 235-255.

² En los estudios fundamentales de Hyde, Honour, Boorsch y Strong, que se citan más adelante, no figura ninguna alusión a la alegorización de América en el teatro festivo-callejero-popular de los autos calderonianos. En cuanto a la península ibérica, los estudios en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica*. Serbal, Barcelona, 1986, aclaran dimensiones sociológicas de la fiesta renacentista-barroca e incluyen los autos en ese esquema, aunque no dedican atención a la representación alegórica del mundo. El excelente estudio de A. Egido, "El mundo en los autos sacramentales de Calderón", H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón; Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum 1987)*. Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart, 1988, pp. 40-64, sobre la representación del mundo en el auto calderoniano no aborda su aspecto festivo y

Ya que las loas sacramentales de Sor Juana tienen como modelo inmediato las de Calderón, también esos textos teatrales novohispanos encajan dentro del código festivo pan-europeo. Sin embargo, los estudiosos en teatro o literatura virreinal que se interesan por la loa novohispana y específicamente por las de Sor Juana no han tomado en cuenta suficientemente las loas y autos calderonianos, ni menos las fiestas que ponen en boga la alegorización cuatripartita del mundo en los personajes Europa, África, Asia, y América.³ El pasar por alto los pre-textos inmediatos y menos cercanos de las loas sacramentales de Sor Juana puede conducir a una lectura muy limitada de su alegorización de América, por ejemplo, en el montaje de la loa a *El divino Narciso* por el Grupo de Teatro Tarumba que visualiza la representación sorjuanina de América como vituperio contra la conquista española.⁴ Sin afirmar

apenas toca el tema de las cuatro partes geográficas. Los reconocidos trabajos de J. P. Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Universidad de Veracruz, Xalapa, 1959, y de G. Sabat-Rivers, "Introducción -El Neptuno", *Inundación Castálida*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Castalia, Madrid, 1982, pp. 63-71, y "El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político", *Estudios de literatura hispanoamericana; Sor Juana y otros poetas barrocos de la colonia*. PPU, Barcelona, 1992, pp. 241-256, son los más serios sobre fiestas novohispanas, aunque no figuran en ellos los autos ni la alegorización del mundo o sus partes.

³ Vid. los siguientes estudios: Lee A. Daniel, "The Loas of Sor Juana Inés de la Cruz". *Letras Femeninas*, 11 (1985), pp. 42-48; Margo Glantz, "Las finezas de Sor Juana: Loa para *El divino Narciso*", J. Amezcuca y S. González (eds.), *Espectáculo y fiesta: Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. UAM-Iztapalapa, México, 1990, pp. 67-75; Eladia L. Hill, "Vertientes mágico-realistas en la loa de *El Divino Narciso*". *Letras Femeninas*, 11 (1985), pp. 49-56; Humberto Maldonado, "La evolución de la loa en la Nueva España: de González de Eslava a Sor Juana", Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena*, Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 77-94; Anthony M. Pasquariello, *The Entremés, Sainete and Loa in the Colonial Theater of Spanish America*. University of Michigan, Ann Arbor, 1950, y "The Evolution of the Loa in Spanish America". *Latin American Theatre Review*, 3, 2 (1970), pp. 5-19; Georgina Sabat-Rivers, "Introducción -Las loas", *Inundación Castálida*, op. cit., pp. 47-54, y "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana". *Revista de estudios hispánicos* [Puerto Rico], (1992), pp. 267-291 (sin duda éste es el estudio más serio y exhaustivo del americanismo de Sor Juana); para una consideración más comprensiva del contexto calderoniano en la loa para *El divino Narciso*, véase el estudio de Wolfgang Zwack, "Religión indígena y noción cristiana del sacrificio: El choque de dos mundos en la 'Loa para *El divino Narciso*' de Sor Juana Inés de la Cruz". *Voz y Letra (Revista de Filología)*, 2, 2 (s. f.), pp. 117-143.

⁴ Grupo de Teatro Tarumba (México, D. F.), *Visión y Alegoría de la Conquista* —basada en la Loa de Sor Juana Inés de la Cruz para *El divino Narciso*; adaptación de Felio Eliel; montada en el Ex convento Parque Cultural y Recreativo Desierto de los Leones, Ciudad de México, el 3 de octubre de 1991 para el Simposio "América y el Teatro del Siglo de Oro" y II Coloquio sobre Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo, también en el "Chamizal National Memorial", el 21 de

o negar forzosamente la visión crítica de la “musa décima”,⁵ incumbe reconocer que no inventa en sus loas sacramentales la personificación de América, ni menos con propósito exclusivamente crítico. Sor Juana introduce autenticidad en la boga festiva renacentista que, aun en su modelo inmediato calderoniano, ha estilizado al indio americano a tal grado que lo ha privado de sus rasgos distintivos, convirtiéndolo en curiosidad europea estereotipada.

Sor Juana conoce plenamente el código festivo-político dentro del cual encajan los autos y loas de Calderón que dividen el mundo en cuatro partes, culturas, o religiones.⁶ Siempre dentro del discurso oficial, la representación de América en las tres loas de Sor Juana a sus propios autos sacramentales constituye una astuta y audaz inserción de la perspectiva propia —casi auto-configuración verbal-visual— del cuarto continente mismo. La dramaturga novohispana desconstruye de esta manera el discurso imperialista con que Europa visualiza a América por casi dos siglos en ceremonias festivas; a la vez reconstruye el código teatral con que los colonizadores han de continuar alegorizando el mundo de acuerdo con nuevas circunstancias políticas.

Consabido es que los tres autos sacramentales de Sor Juana se incluyen acompañados de sus propias loas en el segundo volumen de sus obras, publicado en Sevilla en 1692, bajo el patrocinio de la condesa de Paredes.⁷ Estas piezas alegóricas en honor de la Eucaristía se escriben para celebrar la fiesta de Corpus Christi en la imperial ciudad de México con pompa espectacular, a imitación de tales festejos teatrales en Madrid y otras ciudades españolas importantes. Lógicamente, Sor Juana basa sus dramas religiosos en el paradigma establecido por Calderón que reina supremo casi treinta y cinco años monopolizando la comisión de autos sacramentales que la villa de Madrid financia espléndidamente para el festejo anual de Corpus Christi.⁸ Al fallecer Calderón en 1681, la competencia por la lucrativa comisión anual habrá sido tan feroz que

marzo de 1992 y al día siguiente, el 22 de marzo, en Ciudad Juárez, Chihuahua, México, para el Decimoséptimo Festival Anual de Teatro Español del Siglo de Oro.

⁵ Para esta denominación de Sor Juana en las portadas de *Inundación Castálida* (1689), y en la segunda edición de sus poemas (1690), *vid.* sus *Obras completas* (ed. A. Méndez Plancarte, 1951). FCE, México, 1988, vol. I, láminas frente a las pp. LXVIII y 276.

⁶ *Vid.* mi estudio “La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus ultra*”, M. McKendrick (ed.), *Teatro y religión*, próxima publicación.

⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 558-561; anterior a la publicación que A. G. Salceda constata de los tres autos en “Cronología del teatro de Sor Juana”. *Ábside*, 17, 3 (julio-sept., 1953), pp. 356-357, *El divino Narciso* aparece primero en edición suelta y después en el t. I, de 1691.

⁸ *Vid.* el estudio fundamental de N. D. Shergold y John Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*. Edhigar, Madrid, 1961.

ningún súbdito de las colonias —y menos una mujer— podría haber esperado conseguir el montaje de sus autos. Las loas sacramentales de Sor Juana, sin embargo, no sólo se leyeron sino que muy bien se habrán podido representar por el carácter comodín o adaptabilidad camaleónica del género⁹ y además, por el interés en temas o curiosidades americanas alrededor de 1692.

Conmemorando la adquisición de un “nuevo mundo”, la teatralización del dominio español sobre América por esas fechas sirve para contrarrestar la definitiva hegemonía francesa en Europa así como la decadencia de la monarquía habsburga, cuya sucesión amenaza gravemente el impotente rey “hechizado”. Las loas de Sor Juana sobre América, al parecer, causan cierta sensación en el mundo literario-teatral español a fines del siglo XVII. Pues en 1701, la loa para el primer auto representado en Madrid a petición del nuevo rey borbón, Felipe V, se deriva claramente de la de Sor Juana a su auto sobre San Hermenegildo, sobre las finezas de Cristo y la divisa de Carlos V, *Plus ultra*. Esta loa de Antonio de Zamora¹⁰ para su refundición del auto calderoniano *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, incluye dos de las cuatro partes alegóricas del mundo, Europa y América. Tal visualización teatral de un esquema geográfico-cultural únicamente en dos continentes origina en las otras dos loas sacramentales de Sor Juana, las cuales constituyen la primera alegorización dramática de América aparejada solamente con Europa, una reducción muy novedosa de la iconografía establecida de los cuatro continentes del mundo.

En otro lugar he explicado ya cómo la loa al auto sobre San Hermenegildo desconstruye el proceso alegórico teatral de la celebración de Corpus Christi a la vez que destaca el testimonio visual directo que debería informar la representación europea del Nuevo Mundo.¹¹ Las otras dos loas sacramentales de Sor Juana a *El divino Narciso* y a *El cetro de José* personifican la cultura y religión indígena por medio de los personajes América, Occidente, e Idolatría. Estos preludios musicales-corales¹² ponen en primer plano la danza e indumentaria indígenas al afirmar los personajes indígenas su propia auto-

⁹ Enrique Rull y José Carlos de Torres, “La teología política del Barroco en una loa sacramental”, F. Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro; Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. PPU, Barcelona, 1989, pp. 97-98.

¹⁰ *Autos sacramentales alegóricos y historiales... de P. Calderón de la Barca* (ed. P. Pando y Mier). Ruiz de Murga, Madrid, 1717, vol. 6, pp. 37-44 [6 vols].

¹¹ “La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus ultra*”, ed. cit.

¹² Para el abandono del carácter entremesil en la loa calderoniana a preferencia de una dimensión operática, *vid.* el estudio de Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*. SGEL, Madrid, 1975, Colección Temas núm. 3.

estima frente a homólogos europeos con los cuales forman una simétrica coreografía. Tal representación alegórica del mundo desconstruye el código festivo europeo de cuatro continentes, entre los cuales Europa personifica una entidad clásica, superior a los otros tres, ambiguamente representados como exóticos, potencialmente salvajes.

En su ensayo sobre la presentación de América en festivales, Boorsch señala que “la contribución directa más importante del descubrimiento de América a la historia del arte —hasta muy recientemente— fue la incorporación de los cuatro continentes a la lista de motivos iconográficos profanos”.¹³ Considérese, por ejemplo, que así como los cuatro elementos y los cuatro vientos rodean el globo mundial ilustrado con los doce meses (Lámina 1),¹⁴ el mundo simétricamente se despliega en cuatro partes que agregan variedad y novedad. Si anterior a la visualización cuatrimembre del mundo, éste se representa sólo en tres continentes, en imitación de monedas y otras ilustraciones de triunfos romanos,¹⁵ la progresiva difusión de noticias sobre América promueve su alegorización festiva¹⁶ y por fin su incorporación al esquema representativo del Mundo al lado de los otros tres continentes conocidos anteriormente. La cuatripartición alegórica del mundo que incluye la personificación de América encaja fácilmente en la simetría alegórica de grabados, arcos triunfales, esculturas, tapices (que como se verá en la Nueva España se sustituyen con biombos en la época de Sor Juana), desfiles cívicos, y entradas triunfales de monarcas o poderosos.¹⁷

¹³ Suzanne Boorsch, “America in Festival Presentations”, F. Chiappelli (ed.), *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. University of California Press, Los Angeles, 1976, vol I, p. 506 [2 vols.]. Ésta y todas las citas en castellano de trabajos publicados en inglés son traducciones mías.

¹⁴ Lámina XXXI-1 en J. Jacquot (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*. CNRS, Paris, vol. 2, 1960 [3 vols.], un grabado de Martin van Heemskerck para L'Ommengang de 1561 à Anvers; *vid.* en el mismo vol., Sheila Williams et J. Jacquot, “Ommengangs Anversois du Temps de Bruegel et de Van Heemskerck”, pp. 359-388.

¹⁵ James H. Hyde, “L'Iconographie des Quatre Parties du Monde dans les Tapisseries”. *Gazette des Beaux Arts*, Ser. 5, 10 (1924), pp. 253-256; y “The Four Parts of the World as Represented in Old-Time Pageants and Ballets, Part I”. *Apollo*, 4 (1926), pp. 232-234.

¹⁶ *Vid.* el estudio de Hugh Honour, *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. Pantheon, New York, 1975.

¹⁷ Aparte de los ya citados, otros estudios importantes sobre la alegorización cuatripartita renacentista-barroca del mundo son los siguientes: Eve Borsook, “Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I De' Medici”. *Mitteilungen Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 12 (1965-1966), pp. 31-37, “Art and Politics at the Medici Court II: The Baptism of Filippo De' Medici in 1577”. *Mitteilungen Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 13 (1967-1968), pp. 95-114, y “Art and Politics at the Medici Court III: The Funeral Decor for Philip II of Spain”. *Mitteilungen Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 14 (1969), pp. 91-114; Rudolf Hirsch, “Printed Reports on

Aunque Roy Strong establece las dimensiones políticas del arte en las fiestas renacentistas que celebran el poder monárquico, sus estudios apenas aluden a la representación de América en éstos.¹⁸ Veinticinco años atrás, Edmundo O'Gorman explica ya que —antes del llamado descubrimiento del Nuevo Mundo— la división tripartita del *orbis terrarum* se convierte en la base fundamental de la geografía y que —aun antes del cristianismo que dota a la tierra con una dimensión trascendental— tal trinomio geográfico nunca implica igualdad sino una jerarquía cultural que otorga a Europa la supremacía. O'Gorman agrega que la concepción de las nuevas tierras como cuarta parte del mundo no sólo implicó la idea de que, no obstante sus extrañezas de naturaleza, los elementos físicos eran los mismos que en las otras partes ya conocidas, sino de que los naturales de aquellas tierras, cualesquiera que fueran sus costumbres, participaban de la misma naturaleza que los europeos, asiáticos y africanos, o para decirlo en términos de la época, que también descendían de Adán y podían beneficiarse del sacrificio de Cristo.

Gracias a ese reconocimiento, las civilizaciones indígenas quedaban integradas, es cierto, al curso de la historia universal; pero, por la misma razón, no quedaban excluidas de las consecuencias de la concepción jerárquica de la

the Early Discoveries and Their Reception”, *First Images of America*, ed. cit., vol. I, pp. 537-558; Henry W. Kaufmann, “Appunti-Art for the Wedding of Cosimo De’ Medici and Eleonora of Toledo (1539) [Review of Minor and Mitchell’s *A Renaissance Entertainment*]”. *Paragone*, 21, 243 (1970), pp. 52-67; John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*. Shithoff, Nieuwkoop B. de Graaf/Leiden, 1974; Christopher Laferl, “Das Bild Amerikas im barocken spanischen Fest II”, W. Matzat, M. Graf, y M. Rössner (eds.), *Kolumbus und die Lateinamerikanische Identität*. Edition Riechenberger, Kassel, 1992; Clare Le Corbeiller, “Miss America and her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World. *New York Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Series 2, 9 (1960-1961), pp. 209-223; C. A. Marsden, “Entrées et Fêtes Espagnoles au XVIe Siècle”, *Les Fêtes de la Renaissance*, ed. cit., vol. 2, pp. 389-411; A. Minor y B. Mitchell (eds.), *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence in 1539*. University of Missouri Press, Columbia, 1968; Rudolf Preimesberger, “Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17 Jahrhunderts”, P. Hugger, W. Bukert, y E. Lichtenhahn (eds.), *Stadt und Fest: Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. W. & W. Verlags AG, Stuttgart, 1987, pp. 109-128; Leo Schrade, “Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici et Bianca Cappello”, *Les Fêtes de la Renaissance*, ed. cit., vol. 1, 1956, pp. 107-131; Andrea Sommer-Mathis, “Das Bild Amerika im barocken spanischen Fest I”, *Kolumbus und die Lateinamerikanische Identität*, ed. cit.; y Jacques Vanuxem, “Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses Divises”, *Les Fêtes de la Renaissance*, ed. cit., vol. 1, pp. 191-203.

¹⁸ Roy Strong, *Splendour at Court; Renaissance Spectacle and Illusion*. Weidenfeld and Nicholson, London/Houghton Mifflin, Boston, 1973; y *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*. University of California Press, Los Angeles, 1984.

misma.¹⁹

El estudioso de alegorías de los cuatro continentes, Hugh Honour, a su vez subraya que “los descubrimientos y conquistas del siglo dieciséis paulatinamente habían establecido no sólo la idea de cuatro continentes sino también la de superioridad europea sobre los otros tres”.²⁰ La representación alegórica de América al lado de los tres continentes conocidos anteriormente denota así en varias formas visuales —grabados, arcos y entradas triunfales, pinturas, tapices, y teatro— una estética imperialista que artistas-pensadores coloniales como González de Eslava, Sigüenza y Góngora, y Sor Juana desconstruyen en la Nueva España renacentista-barroca.²¹

Strong observa que las fiestas europeas, desde la época de Carlos V, consisten en una acumulación de mitología imperial —globos del mundo, imágenes del cosmos, dioses, héroes, y pueblos subyugados, unidos todos con placas en latín que celebran la grandeza augusta; pues tales desfiles reales se proyectan deliberadamente para demostrar la multinacionalidad del dominio del emperador en un grandioso juego de poder.²² Boorsch, en cambio, vacila respecto al sentido de los ceremoniosos espectáculos europeos. Por un lado, identifica la representación no alegórica de América en ballets y entradas triunfales como “el sabor exótico de un cocido o *pot-pourri* internacional”. Señala, empero, un rasgo importante en la representación ceremonial de indios americanos: “Con faldas y tocados de plumas”, forman parte solamente de una

¹⁹ Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir* (1958). FCE, México, 1986, pp. 146-148; núms. 5-12, pp. 186-187; la cita proviene de la p. 150.

²⁰ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 92.

²¹ González de Eslava parecería ser el primero en teatralizar en forma dramática a América como la Nueva España sola (sin seguir la boga renacentista de las cuatro partes geográficas) o como las cuatro zonas novohispanas de Veracruz, Tlaxcala, Puebla y Otumba, en *Coloquios espirituales y sacramentales* (ed. Rojas Garcidueñas). Porrúa, México, 1958, vol. I, pp. 27-28, 104-105, 109-110, 184-185 y 201; agradezco noticias sobre este aspecto de Eslava a Octavio Rivera del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”. Para un antecedente inmediato de Sor Juana en cuanto a la teatralización festiva de la cultura indígena, sólo levemente jerarquizada bajo Europa, véase el breve análisis de *Las glorias de Querétaro* de Sigüenza y Góngora que hace Irving Leonard, *Baroque Times in Old Mexico*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959, pp. 117-129; considérese un importante antecedente arquitectónico en el arco triunfal florentino de las bodas, en 1539, de Cosimo I y Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles, donde se visualiza por un lado a Alemania, Italia, y África, y por otro a España y la Nueva España seguidas por Neptuno, según Roy Strong, *Splendour at Court*, ed. cit., p. 79 (Strong llama a la figura americana “Nuevo México”); en A. Minor y B. Mitchell (eds.), *op. cit.*, p. 120, se aclara que dos figuras acompañan a España —una desnuda con taparrabo que representa México y otra vestida muy sencillamente que, acompañada de una llama, representa el Perú.

²² Roy Strong, *Splendour at Court*, ed. cit., pp. 81 y 86.

amalgama multicultural, “junto con moros, tártaros, persas, bárbaros, y salvajes”.²³

Considérense algunos ejemplos de esta fusión de referencias exóticas en varias ceremonias en que Boorsch pasa por alto su dimensión política. Para el matrimonio de Johann Friederich, príncipe de Württemberg, en Stuttgart en 1609, indios —supuestamente por sus faldas de plumas, arcos y flechas, e imágenes emplumadas en los escudos (Lámina 2)—²⁴ aparecen en una procesión festiva que precede a turcos con turbantes y túnicas que lucen estrellas y crecientes.

En París en 1612, las bodas dobles de las coronas francesas y españolas (Luis XIII con Ana de Austria e Isabel de Borbón con el futuro Felipe IV) por influencia florentina se festejan con el fastuoso “Carrousel de la Place Royale” que incluye —aparte de cuadrillas de polacos, tártaros, indios, moros, árabes, chinos, persas, turcos, y salvajes— una comparsa de romanos, seguida por dos carros con reyes cautivos de África y de Asia.²⁵ En 1613 en Heidelberg, “un moro negro... con falda india y un tocado húngaro de plumas” aparece en la procesión que celebra el matrimonio del Elector del Palatinado con la princesa Isabel de Inglaterra (Lámina 3).²⁶ Para el montaje parisino de 1645 de *La finta pazza* con personajes mitológicos griegos, el último de tres *divertissements* incluye indios con faldas y tocados de plumas que salen a la escena de un barco con una jaula de papagayos que escapan volando al terminar la danza (Lámina 4). El actor principal Giulio Bianchi llama “indios” a estos personajes pero en otras fuentes la producción se titula “ballet de etíopes y loros”.²⁷ En el gran carrusel que Luis XIV patrocina frente al Louvre en 1662, desfilan cinco brigadas ecuestres representando las llamadas cinco naciones: Luis XIV como rey de los romanos seguido de persas, turcos e indios orientales que lucen plumas y un papagayo americano a manera de tocado (Lámina 5); el duque de Guise, como “Rey de los americanos”, ataviado en piel de dragón y con montura de piel de tigre y serpientes (Lámina 6), encabeza la quinta brigada que también incluye moros con monos y osos.²⁸

La misma ambigüedad o falta de identidad distintiva para la representación de la cultura indígena americana se da en los autos calderonianos, donde el

²³ Suzanne Boorsch, *op. cit.*, pp. 503-504; por otro lado (p. 506), afirma que las entradas reales del siglo XVI se caracterizan por “referencias a América específicamente políticas” en contraste con su representación estereotipada en ballets y producciones teatrales del siglo siguiente.

²⁴ *Ibid.*, p. 504 y fig. 66.

²⁵ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, pp. 192-193 y 196.

²⁶ Suzanne Boorsch, *op. cit.*, fig. 68 y p. 504.

²⁷ *Ibid.*, pp. 504-505 y fig. 71.

²⁸ *Ibid.*, pp. 505-506 y figs. 73 y 74.

personaje alegórico vestido “a lo indio” según las acotaciones o didascalias no tiene ninguna conexión auténtica con el continente americano. La celebración madrileña de Corpus Christi también incluye tales popurrís multiculturales de coloridas danzas por compañías vistosamente disfrazadas de indios así como de moros, negros, flamencos, turcos, judíos, armenios, etcétera.²⁹ Igual que en otras fiestas europeas, en los autos de Calderón y la celebración popular de Corpus Christi en que se centran, la tipología teatral de las culturas más distantes —a saber, los indios— no requiere rasgos distintivos dentro de la festiva política cultural al servicio del poder patrocinador.

El exhibicionismo nacionalista europeo fácilmente funde, pues, el medio o lejano “oriente” con “el nuevo mundo” sobre todo por medio de disfraces de plumas. Boorsch observa que “es clara la falta de diferenciación entre tipos exóticos, y entre indios orientales y occidentales”.³⁰ Igualmente en algunos de los ejemplos de fiestas se ha visto la fusión de rasgos exóticos que caracterizan a América, África y Asia. Tal (con) fusión respecto al color de la piel, la flora y fauna, e indumentaria puede verse también en abundantes grabados y literatura festiva anterior, producida poco después de los primeros informes del llamado “descubrimiento” de América.³¹ Aun en la fiesta para la inauguración de Leopoldo I como emperador de los romanos en 1658, las figuras claramente disfrazadas de indios se presentan como “moros”.³²

En cuanto a los autos de Calderón así como en otros textos dramáticos del siglo XVII los indios americanos se confunden con negros en la descripción “indio bozal”, adjetivo que originalmente denota la peculiar pronunciación africana del castellano.³³ No se conoce ilustración alguna de los trajes de tales personajes híbridos en los autos mismos, aunque sí hay muestras de indumentaria supuestamente verídica que demuestra la representación visual similar entre pueblos del “medio oriente” e indios americanos en las ilustraciones de Rubens de turcos³⁴ y unos frescos con motivos mexicanos, de Ludovico Buti en Florencia.³⁵ En los autos, la confusión visual en la

²⁹ Vid. las referencias de Shergold y Varey, *op. cit.*, a tales danzas (docs. 114, 119, 133, 138, 147, 151, 162, 210, 222, 238, 248, 257, 261, 268, 280, 294, 302, 312, 318, 372, y 393; los subrayados son de especial interés por referirse a indios o disfraces con plumas).

³⁰ Suzanne Boorsch, *op. cit.*, p. 505.

³¹ James H. Hyde, “L’Iconographie”, *op. cit.*, pp. 256-258.

³² Suzanne Boorsch, *op. cit.*, pp. 505-506, fig. 72, p. 507; en la p. 506, Boorsch confunde fechas.

³³ Vid. Hernández Araico, *op. cit.*, n. 29.

³⁴ Belkin, *op. cit.*, pp. 193, 200-201, 206-207 y 209.

³⁵ Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*. EDAM, Florence, 1972, lámina 31 y n. 31, p. 41 y p. 20.

indumentaria lógicamente correspondería a la ambigüedad de las didascalias.

En contraste con la ambigua representación estilizada de indios en fiestas europeas (inclusive en los autos españoles), la celebración anual de Corpus Christi en la Nueva España presenta indios verdaderos bailando sus propias danzas ceremoniales con indumentaria auténtica.³⁶ Aparte de sus loas sacramentales con los disfraces indígenas y la danza del Tocotín —“al modo que se canta” y “como se hace de ordinario esta danza” estipulan las acotaciones—³⁷ Sor Juana misma acude a la amalgama española-europea multicultural en forma de un “sarao de cuatro naciones” al final de su comedia profana *Los empeños de una casa*, montada en 1683 en la casa palaciega del contador don Fernando Deza, en Ciudad de México,³⁸ y publicada en el mismo *Volumen II* junto con los autos y loas sacramentales. El sarao incluye mexicanos —es decir, indios— siguiendo una secuencia anterior de españoles, negros, e italianos —un típico popurrí internacional en la tradición española-europea. Aunque la coreografía en general se haya dirigido al estilo español del “sarao”, cabe especular sobre la autenticidad de la *kinesis* y aspecto visual indígenas.

Siete años antes, en su ciclo de villancicos para la fiesta de la Asunción, una ensaladilla ya incluye un tocotín cantado en náhuatl; Sor Juana lo introduce con elogiosas referencias a “los mejicanos alegres” que “también a su usanza **salen**”³⁹ y “dicen con voces suaves” y “con las cláusulas tiernas del Mejicano lenguaje... un tocotín sonoro”. Tal introducción y la misma composición en náhuatl denotan la valoración estética de Sor Juana de la lengua y canto indígenas. Sin embargo, el hecho de que una ensaladilla en sus villancicos para la misma fiesta, pero tres años después, incluya la curiosa pronunciación castellana de negros —es decir “lo bozal”— suscita especulaciones sobre el por qué de incluir a indios y negros en los ciclos corales para tales festejos en la catedral de México. Sor Juana muy probablemente cumple con la expectativa española-europea de un popurrí internacional que destaca el predominio europeo —en este caso español y católico. Al mismo tiempo, empero, su sarao y villancicos incorporarían la realidad cultural directa en contraposición a la estilización artificiosa que en Europa confunde culturas lejanas mediante rasgos ambiguamente exóticos.

En cuanto a los pre-textos inmediatos de las loas sacramentales de Sor Juana, los fastuosos montajes alegóricos de los cuatro continentes en algunos

³⁶ Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. cit., vol. 3, pp. LXV-LXVI y LXIX.

³⁷ *Ibid.*, p. 3.

³⁸ *Ibid.* (ed. A. G. Salceda), vol. 4, p. XVIII.

³⁹ La didascalia “salen” señala la representación coreográfica que acompaña al villancico.

autos y loas de Calderón de 1647 a 1680 identifican a Europa y sus galas romanas clásicas con España y la religión católica,⁴⁰ teatralizando así para las masas en una ceremonia cívica anual la supremacía española política-religiosa, ya inexistente sobre el resto de Europa. Los otros tres continentes (Asia, África, y América) personifican culturas identificadas en términos religiosos respectivamente con el Judaísmo, la Secta o Islam, y la Idolatría india —es decir, culturas subyugadas dentro de territorios españoles pero visualizadas como el mundo entero más allá de Europa. Por desagradable que tal esquema nacionalista del mundo resulte para receptores posmodernos, constituye una mera variación de la representación de “otras” culturas exóticas en el código pan-europeo renacentista-barroco para ceremonias y desfiles públicos, con el cual Sor Juana está muy bien familiarizada.

En la loa a *El divino Narciso*, la pareja india América y Occidente vestidos “a lo indio” se desarrollan visual y retóricamente por encima de la pareja europea que aparece en la escena después del tocotín auténtico. Éste se baila como parte íntegra del preludio dramático de manera que no se ve meramente agregado como final coreográfico. La pareja europea, sin nombre geográfico, personifica en vez las fuerzas subyugadoras “Religión” y “Celo” militar. La pareja indígena, sin embargo, no se subordina dramáticamente a las fuerzas alegóricas europeas; pues América y Occidente afirman sus creencias religiosas culturales y se expresan dispuestos a presenciar el auto a continuación sobre la alegoría de Narciso.

Sor Juana se propone colocar a la par la mitología clásica y la religión indígena mexicana como sistemas simbólicos comparables que prefiguran la fe cristiana y que por lo tanto **igualmente** merecen adopción al servicio de los misterios cristianos. De esta manera, la monja mexicana recodifica en dimensión positiva la ecuación peyorativa de los siglos XVI y XVII entre la idolatría romana precristiana y la de las civilizaciones recientemente descubiertas en América —ambas asociadas a veces con el diablo que coincidentemente en ciertas ocasiones se visualiza o disfraza con tocado de plumas.⁴¹

Aunque la loa de Sor Juana no desafía directamente el dogma católico, sí alegoriza como cruel y opresivo al Celo militar que lo propugna, de acuerdo con la crítica que el teatro profano ya había propuesto en los corrales y montajes particulares o cortesanos.⁴² El teatro de Corpus Christi, sin embargo, nunca

⁴⁰ Hernández Araico, *op. cit.*, n. 29.

⁴¹ *Ibid.*, n. 28.

⁴² Francisco Ruiz Ramón, “El Nuevo Mundo en el teatro clásico (Introducción a una visión dramática)”, *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia 13, Sucesores de Nogues, Murcia, 1988, pp. 136-137.

representa la religión católica de manera negativa, como lo hace Sor Juana. Su loa además presenta las creencias indígenas con respeto, enunciadas por personajes alegóricos autóctonos, América y Occidente. El concepto jerárquico de la iconografía de las cuatro partes del mundo queda así subvertido del todo.

Una representación pictórica de los cuatro continentes atribuida al pintor mexicano del siglo XVII, Juan Correa (*ca.* 1645-1650-1716), ofrece una comparación sugestiva con la visualización teatral de los únicos dos continentes que importan desde la perspectiva de la Nueva España. Se trata de un biombo (Colección Banco Nacional de México, 2.5 x 6m.) que personifica los cuatro continentes en forma de parejas y da precedencia a América, inmediatamente contigua a la pareja europea.⁴³ Se pudiera decir que Sor Juana descarta los signos visuales en la mitad derecha del biombo —las parejas que representan a África y Asia.

Al escribir teatro profano y religioso dentro del sistema cultural español, Sor Juana forzosamente modela la estructura dramática musical y la casuística teológica de sus autos y loas en el indisputable paradigma calderoniano de las fiestas madrileñas anuales de Corpus Christi. Por otro lado, Sor Juana se halla plenamente al tanto del código pan-europeo de celebraciones cívicas y su dimensión imperialista multicultural. Como súbdito colonial, finamente instruida, bajo el patrocinio de la corte virreinal de la Nueva España, funciona en las márgenes geográficas del —pero siempre con mira constante al— imperial centro cultural de Madrid. Su representación de América en las loas sacramentales responde pues directamente al paradigma dentro del sistema

⁴³ Vid. "Folding Screen (*Biombo*): *The Encounter of Cortés and Moctezuma* (obverse); *The Four Continents* (reverse), *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*. Metropolitan Museum of Art/Bullfinch Press, New York, 1990, pp. 422-427, para las láminas y los siguientes comentarios de Elena Isabel E. de Gerlero y Marita Martínez del Río de Redo: los biombos, el tipo más importante de mueble virreinal, se introducen a la Nueva España en 1614, por el embajador japonés Rokuemon Hasekura ("biombo" del japonés *byo*, "protección" y *bu*, "viento"; es decir, "protección contra el viento"). La importancia de los temas representados confirma que funcionan como decoraciones a manera de tapices. El anverso de este biombo representa el primer encuentro entre Moctezuma y Cortés a manera de entrada triunfal europea, parecida a otras que Juan Correa pinta. En el reverso del biombo, la representación alegórica de los cuatro continentes está basada en la serie francesa de cuatro gravados de F. de Witt, a su vez basados en las pinturas perdidas de Charles Lebrun (1619-1690). En lugar de Luis XIV y su esposa, el biombo representa a Europa como Carlos II y María Luisa de Orleans probablemente alrededor del año de su boda en 1683. El hombre de la pareja que representa a América trae puestos una armadura y charreteras adornadas con máscaras. Su faldellín de plumas multicolores es más amazónico que mesoamericano; la palma a un lado de la mujer americana es la única flora relacionada con su respectivo continente; la fauna en cambio sigue tradiciones bien establecidas: ya en 1593, la *Iconologia* de Cesare Ripa atribuye el lagarto y el papagayo a América, el camello a Asia, y el elefante a África.

cultural barroco de España.

Sor Juana desconstruye, sin embargo, el subtexto imperialista del código pan-europeo de pompa y espectáculo que, a partir del siglo XVI, contribuye a la alegorización calderoniana de los cuatro continentes pero no como iconoclasta sino como astuta manipuladora de diversos códigos contradictorios que forman el andamiaje de la cultura occidental, grecorromana, judeocristiana. Su representación de América en las tres loas sacramentales constituye una audaz respuesta desde la conquistada cuarta parte misma del mundo. No sólo desconstruye la representación europea imperialista del mundo en ceremonias cívicas. Su personificación de América además reconstruye el código alegórico de los conquistadores reduciendo el mundo a las únicas dos partes que permanecen significativas tanto para la Nueva España como para la monarquía española, una vez perdida su hegemonía europea.



LÁMINA 1



LÁMINA 2

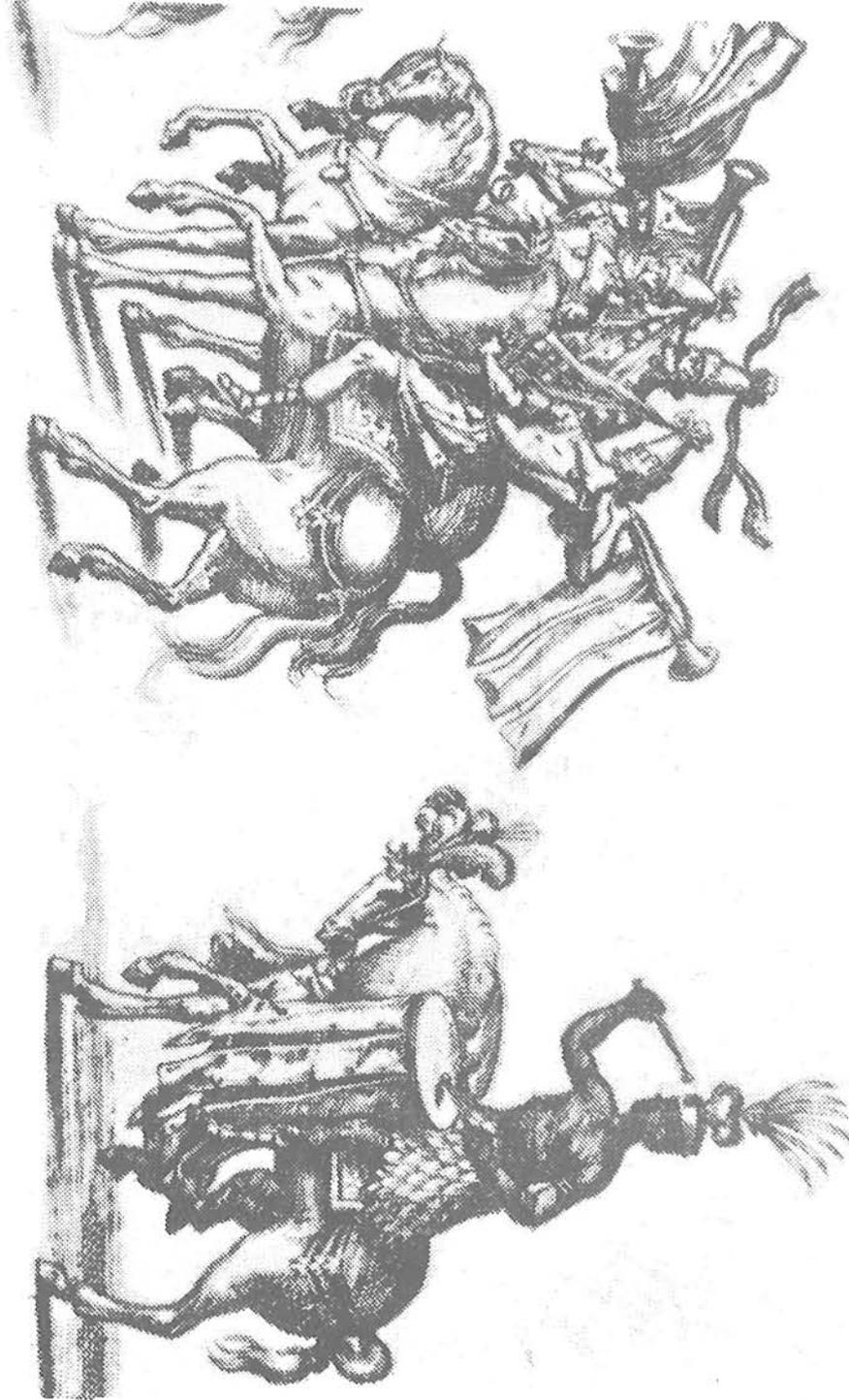


LÁMINA 3

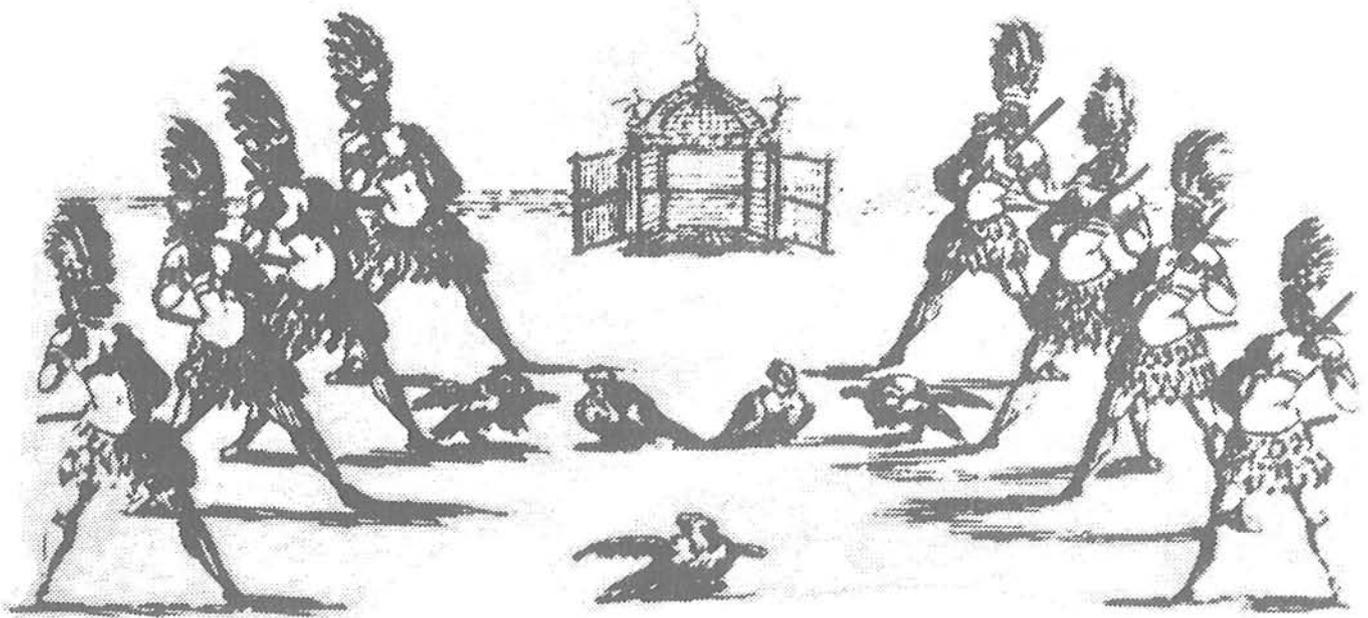


LÁMINA 4



LÁMINA 5



LÁMINA 6