

12-2001

La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad Complutense

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Urzáiz Tortajada, Héctor. (2001) "La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 15, pp. 199-223.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA IMAGEN DE LAS INDIAS EN EL TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO

Héctor Urzáiz Tortajada
Universidad Complutense

A la memoria de mi abuelo Ángel

Este artículo pretende aportar nuevos testimonios acerca de la presencia de América en el teatro breve del Siglo de Oro, donde los asuntos relativos al Descubrimiento se tratan desde un punto de vista cómico y satírico. Se analiza, en primer lugar, el caso de Luis Vélez de Guevara, tanto en su faceta puramente entremesil como en su comedia indiana *Las palabras a los reyes*, donde se encuentra una especie de entremés intercalado. Se analizan, a continuación, otras obras cortas (loas, bailes y mojigangas) en las que hay una presencia notable de asuntos americanos, escritas por dramaturgos como Suárez de Deza, Avellaneda y Matos Fragoso. Finalmente, se dedica atención especial a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, en cuyas loas y sainetes se puede ver cómo una monja mejicana analiza temas indianos, pero desde la perspectiva de una escritora que había asumido todos los tópicos del Barroco español.

The purpose of this article is to provide further evidence of New World influences in the short dramatic works of the Spanish Golden Age, where topics dealing with the Discovery of America are dealt in a comical and satirical fashion. The article begins with the analysis of Luis Vélez de Guevara's works: from his *entremeses* to his comedy *Las palabras a los reyes*, where there is a sort of interspersed *entremés*. Other short works (*loas*, *bailes* and *mojigangas*) with a high degree of New World topics by writers such as Suárez de Deza, Avellaneda and Matos Fragoso are later analyzed. Finally, special attention is given to Sor Juana Inés de la Cruz, whose *loas* and *sainetes* show how a Mexican nun analyzes Native American topics, but from the perspective of a writer who had adopted all the Spanish Baroque features.

1. La imagen *jocoseria* de la Conquista: el caso de Vélez de Guevara

Aunque el objetivo de este artículo es el estudio de ciertos aspectos relacionados con la presencia del descubrimiento de América en el teatro breve (loas, entremeses, bailes y mojigangas), voy a comenzar, sin embargo, analizando una comedia. La obra se titula *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* y fue escrita por Luis Vélez de Guevara, dramaturgo de gran fama y merecido prestigio como comediógrafo, aunque no especialmente conocido por sus entremeses, a pesar de haber compuesto varios muy buenos. De hecho, me referiré después a alguno de ellos, pero quiero llamar antes la atención sobre esa comedia por conte-

nerse en ella una especie de "entremés disfrazado", oculto o subsumido en el transcurso del argumento de la pieza mayor¹.

En un primer acercamiento que hice al teatro breve de Vélez de Guevara, intenté justificar el hecho de que, siendo tan buen entremesista, hubiera escrito tan pocos entremeses. Aparte de los consabidos problemas bibliográficos que afectan al teatro del Siglo de Oro (pérdidas de obras, cambios de títulos, falsas autorías, etcétera), encontraba yo una posible explicación en el propio carácter entremesil de los episodios cómicos que Vélez solía intercalar en sus obras teatrales "serias" para romper la tensión dramática (Urzáiz, 1996). Con este planteamiento no hacía sino asumir una hipótesis de Profeti, quien varios años atrás ya había mostrado su extrañeza porque Vélez no se sintiera más atraído hacia el entremés, dada su probada y celebrada habilidad para la escena cómica:

Abituato ad assimilare l'episodio comico [...] Vélez non avrà sentito il bisogno di dargli autonomia; d'altra parte, quando si esaminano i pochi *entremeses* rimastici, non si può che riconoscere il perfetto equilibrio cui giunge: egli si può muovere nel breve spazio della composizione con così assoluta disinvoltura perchè "preparato" al genere, in certo senso, dalla tecnica appresa nello scrivere le tante scene buffe delle commedie (Profeti, pp. 123-24).

Algunos de los ejemplos citados por Profeti eran las comedias *El diablo está en Cantillana*, *Los novios de Hornachuelos* y *El águila del agua*, las cuales contienen, en efecto, ciertas escenas que bien podrían tenerse por auténticos entremeses si las aislásemos de su contexto argumental: en *El diablo está en Cantillana*, hay una disputa de alcaldes villanos cuya estructura, duración y personajes (el vejete, el labrador, el sacristán) la convierten en un auténtico entremés de alcaldes encontrados, una de las modalidades más exitosas y frecuentadas por los dramaturgos; en *Los novios de Hornachuelos*, por su parte, se van sucediendo diferentes escenas de una boda concertada entre los rústicos Berrueco y Marina, con especial énfasis en las peleas matrimoniales; en *El águila del agua*, finalmente, encontramos lo que podríamos denominar una jácara entremesada, con sus vejetes, poetas y hampones (destacando entre estos últimos el famoso jaque Pedro Vázquez de Escamilla); queda muy clara la tipología del pasaje cuando un personaje saluda la entrada de la escena con la habitual exclamación "¡Vaya de jácara! ¡Vaya!".

Por otra parte, estas escenas aparecen siempre en lugares clave de cada comedia, correspondientes a momentos muy concretos de la representación: o bien entre la primera y la segunda jornada —donde habitualmente iba el entremés—, o bien al final de la segunda y el comienzo de la tercera; en cualquier caso, siempre en los entreactos. En *El águila del agua*, además de la jácara reseñada, hay una breve escena musical al comienzo de una jornada, y Vélez de Guevara dice expresamente en el manuscrito autógrafo de esta comedia que no se ha de

¹ Un conocido precedente de esta técnica sería el entremés que Cervantes intercaló, con hábiles procedimientos metateatrales, en su comedia *La entretenida* (véase Maldonado de Guevara).

representar ningún baile en el entreacto, ya que esa escena viene a suplir su función.

Pues bien, cabe añadir aquí otra obra rescatada hace poco del olvido, *Las palabras a los reyes*, que viene a ser un nuevo y divertido ejemplo de esta técnica del entremés intercalado en comedias de Vélez². El argumento de esta comedia se centra en la figura del conquistador de Perú, Francisco Pizarro, una de las más recurrentes en las obras de tema indiano del Siglo de Oro, aunque comparte aquí protagonismo con su hermano Fernando³.

He aquí ya una importante diferencia con respecto al tratamiento dado al asunto por Tirso de Molina en su famosa "Trilogía de los Pizarro": Tirso dedicó una comedia a cada uno de los hermanos (excepción hecha del irrelevante Juan Pizarro): *Todo es dar en una cosa*, a Francisco; *Amazonas en las Indias*, a Gonzalo; y *La lealtad contra la envidia*, a Fernando. La imagen de Francisco Pizarro en *Todo es dar en una cosa* (y, en menor medida, aunque en el mismo sentido, la de sus hermanos en las otras dos comedias) corresponde a una visión mítica del conquistador: es el arquetipo del héroe nacional que restituye a la historia de España la grandeza de la épica, imagen reforzada por el componente religioso del personaje, propagador del cristianismo entre los infieles de las tierras recién conquistadas.

Pero la acción de *Todo es dar en una cosa* no se centra en los episodios bélicos de la conquista del Perú, sino sobre todo en la infancia y mocedad de Francisco Pizarro en tierras extremeñas, aprovechando Tirso la efectividad teatral de aquellas circunstancias que podían magnificar y potenciar el perfil del joven Francisco como un ser predestinado y prodigioso (presagios, símbolos, etc.). Zugasti comenta a este respecto:

La técnica que ensaya [Vélez de Guevara] difiere bastante de la que hemos apreciado en Tirso. No elude los episodios de la conquista del Perú sino que los aborda de lleno, con una buena documentación histórica [...] Como era de esperar, expone una visión enaltecedora de Francisco (al igual que de Fernando), pero a *gran distancia de la dimensión mítica* que vimos antes. Pizarro es un héroe de temple, puesto en relación repetidas veces con Colón y Cortés, pero es *más humano, no está tan magnificado* [...] no cobra la dimensión épica con que lo dibujó Tirso [...] *se diluye un poco la visión seria* que se pretende dar del personaje (1992, pp. 138-40; las cursivas son mías).

Coincido plenamente con estas observaciones, incluso llevaría sus consecuencias algo más allá: en la visión de Vélez de Guevara en *Las palabras a los reyes* hay, en efecto, un cierto rebajamiento mítico, no ya sólo de los Pizarro, sino más bien de la imagen heroica de la conquista y de los conquistadores. El elemento que permite esta deformación burlesca del mito va a ser, precisamente, la

² Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Miguel Zugasti, quien me puso en su día sobre la pista de esta comedia que él ha recuperado (1996).

³ Zugasti observa, de hecho, que "el primero es el que aparece como paladín máximo de la conquista, si bien al final la atención dramática se centra sobre el segundo" (1992, pp. 129-30).

introducción de otra tradición literaria contrapuesta —aquella encarnada en el soldado cobarde— por la vía de un entremés intercalado.

Veamos las circunstancias argumentales que permiten a Vélez desarrollar este juego dramático: el comienzo de *Las palabras a los reyes* nos presenta a Francisco Pizarro junto a su futuro enemigo Almagro, firmando en Panamá unos tratados referentes a la conquista del Perú; tras un primer contacto con los indios caribes en la isla de Puna, se producen ciertos incidentes bélicos y el encuentro de Pizarro con la bella cacica Tucapela, quien quedará enamorada del conquistador. Ya en la segunda jornada, Francisco ha vuelto a España para informar al emperador Carlos V; su hermano Fernando, mientras tanto, sostiene a duras penas la fortaleza de Túmbez ante los ataques de los indios; la situación es desesperada, aunque en última instancia aparecerá oportunamente Francisco, de vuelta de España con refuerzos.

Pero antes de la llegada del héroe, y justo al final de la segunda jornada —momento estratégico de la representación, como antes decíamos—, se produce una divertida escena (que ocupa 112 versos) entre dos soldados españoles muy poco aguerridos y un grupo de indios que se disponen a comérselos. El rebajamiento grotesco a que somete Vélez la imagen del noble soldado español por medio de estos dos personajes (sobre todo del cobarde Galván, que desempeña el papel de gracioso) no puede ser más elocuente, y reduce la escena a la categoría entremesil; el hecho de que se produzca un cambio métrico a redondilla, estrofa utilizada con cierta frecuencia en el teatro cómico breve, refuerza la independencia del episodio con respecto al argumento de la comedia; la escena es introducida por la siguiente acotación:

Salen los caribes con pieles, al son de un caracol, y Mancopol, capitán, y Gualerva, dama, también con pieles y los demás. Galván y Trujillo, sin espadas.

La imagen amenazante de estos indios caribes corresponde a la visión tópica que de ellos se tenía en los entremeses del Siglo de Oro. Romera Castillo señala que mientras los incas solían estar asociados a la riqueza y la generosidad, los caribes tenían "no muy buena reputación" (p. 116). El indigenismo *caribe* es también asociado sistemáticamente con la antropofagia en la lexicografía antigua, según ha documentado María Victoria Romero (p. 279).

Ante las pretensiones de los indios de merendarse a "estos dos viracochas" (término con que los incas se referían a los conquistadores), Trujillo reacciona con un cierto temple marcial, aceptando la desgracia como un mal de su destino y encomendándose a Dios; pero Galván, que va a ser asado en primer lugar —puesto "que está más comederio"—, es la viva imagen del miedo, aunque en su papel de gracioso todavía tiene tiempo de adornar sus lamentos y súplicas con una retahíla de comentarios chistosos:

GALVÁN:	¡Miren qué talle tenemos, Trujillo hermano, yo y vos de empanados, o menudo hecho en casa de mujer limpia, para pretender
---------	---

merendarnos!
[...] ¿Qué prolijo
rigor de influjos traidores
nos condenaron a asar,
cuando ninguno ha nacido
capón ni ternera?
[...] Sin delito,
tenga paciencia un cabrito,
que para asado nació.

Todo este discurso vincula la imagen del soldado Galván con la figura del *miles gloriosus*, valentón de taberna y fanfarrón de boquilla. Galván es la cara antiheroica de la conquista, y el episodio por él protagonizado supone el contrapunto jocoso a las solemnidades de una comedia destinada a ensalzar la figura de los Pizarro. Cuando su final se aproxima ("encendida está la hoguera", amenaza un indio), el derrumbamiento de Galván es total, y su lenguaje degrada el tono de la escena hasta las deformaciones típicas del entremés:

¡Trujillo,
esto es pelarnos! Caudillo
valeroso, perdonad
estos desdichados dos
—por nuestra culpa— soldados,
que no estamos para asados
bien manidos, juro a Dios.
[...] Que estamos para comer
poco menos que un peñasco:
Trujillo os ha de hacer asco,
que trae braguero, y de ser
recién purgado estoy yo,
fuera de que no se escapa
tener las carnes de zapa
todo español que nació
con estas barbas. Suplico
a vuestra caribiería.
[...] ¡Qué ayuda
de costa el indio me da!
Adiós, Trujillo, que voy
a ser morcilla⁴.

Pero en el último momento aparece Fernando Pizarro para salvar a Galván y Trujillo de ser cocinados, entre las chuscas saluciones del cobardón soldado: "¡Oh,

⁴ Este tipo de chistes y comparaciones son casi calcadas a otras empleadas por Vélez de Guevara en sus entremeses; véase, por ejemplo, cómo habla la joven Micaela de un posible marido suyo en el entremés de *Los atarantados*: "si es viejo, vestirme de damasco, / pues yo seré la dama y él el asco" (Urzáiz, 1997, p. 139). También este soldado Trujillo de *Las palabras a los reyes* se presenta como un viejo asqueroso y decrepito, seco y duro como una piedra y lastrado con el peso de un braguero para las hernias.

Pizarro invicto, / San Telmo de la tormenta / de Galván y de Trujillo!". Este entremesil episodio acaba -como no podía ser de otra manera- con el típico final "a palos", con los indios a escape y un Galván envalentonado persiguiéndolos con el instrumento del frustrado tormento:

(*Toman los asadores*)
¡Con los asadores sea
destos perros el castigo!
[...] Guárdete Dios, que por ti
estos caribes se han ido
en ayunas.
[...] ¡Vamos, que por Jesucristo
que pensé estar a estas horas
en la barriga de un indio,
paseándome mascado,
mal asado y bien comido,
como en una galería,
de intestino en intestino!

Vélez de Guevara escribió *Las palabras a los reyes* hacia 1625-1630 (Zugasti, 1996, p. 311), inspirándose en comedias precedentes del ciclo americano, fundamentalmente en las de Lope de Vega. Hay, en concreto, una comedia del Fénix, *El Arauco domado* (escrita hacia 1598-1603, según la cronología de Morley y Bruerton), que contiene unas escenas cómicas muy similares a esta de Vélez, protagonizadas por un soldado llamado Rebolledo. En su papel de gracioso, Rebolledo pone por dos veces el contrapunto cómico al tono trascendente y heroico de *El Arauco domado*: primero, traiciona la confianza del conquistador García Hurtado de Mendoza durmiéndose en su guardia; después, es capturado por los indios tras haber salido del fuerte a comer plátanos. Rebolledo logrará escaparse de ser comido por los indios gracias a su buen humor e ingenio (disfrazados de falsa heroicidad), ya que encara la muerte a manos de los indios amenazándoles con vengarse después de muerto, pues asegura tener la sangre envenenada. Además de cobarde, Rebolledo es

la otra cara, "baja" y cómica del heroísmo de D. García y de sus compañeros nobles [...] es comilón y dormilón [...] y algo alcahuete, ya que organiza el encuentro entre la araucana Guacolda y D. Filipe Hurtado de Mendoza (Antonucci, p. 37).

Su propio discurso, festivo y despreocupado, se ajusta al rol carnavalesco asignado habitualmente al gracioso de la Comedia Nueva, descrito por Alfredo Hermenegildo:

¿Quién me trajo por mil mares
a sufrir tantos pesares
en esta estéril campaña?
Yo como hierbas aquí
de nombres que indios les dan,

que ni se los puso Adán,
ni en la vida los oí.
¿Hay nombre como jamón?
¿Hay hierba como lunada?
¿Hay maíz como empanada,
de una trucha o de un salmón?⁵

No fue ésta la única ocasión en que Lope de Vega mezcló el discurso serio con el burlesco en una comedia de tema americano; véase, por ejemplo, *El Nuevo Mundo descubierto*, la epopeya de Cristóbal Colón donde Lope insertó algunas escenas cómicas protagonizadas por el indio Auté, que Antonucci califica también como episodios típicamente entremesiles; sus conclusiones respecto al tratamiento de la temática indiana en las comedias de Lope se nos antojan muy cercanas a las que podemos establecer para *Las palabras a los reyes*, de Vélez de Guevara:

En la faz "seria", típica del drama, la única relación posible entre los dos mundos es la guerra y/o la catequesis, que lleven a la rendición y a la conversión de los bárbaros. En la faz "cómica", típica de la comedia, Lope nos muestra otra relación posible: la de los intercambios amorosos, aunque rebajados por la grosería y la risa. Si los protagonistas del primer tipo de acercamiento son los héroes y los religiosos, los protagonistas del segundo son las mujeres bárbaras y —en las comedias más tardías— los portadores especializados de comicidad (Antonucci, p. 38).

Fuera de este entremés intercalado en *Las palabras a los reyes*, Vélez de Guevara no hizo demasiadas referencias al tema de América en sus piezas teatrales cortas. Hay alguna mención —muy convencional y trillada— de la abundancia de plata en el Perú en su *Loa curiosa y de artificio* (ya reseñada por Rípodas, 1991, p. xl), pero es quizás en el entremés de *El hambriento* donde se encuentran las referencias más interesantes.

Trata esta obrita sobre una pareja de soldado roto y estudiante hambriento que intentan comer a costa de un vejete rico y tacaño; aunque no se especifica que el vejete sea indiano, sus rasgos coinciden con los habituales de este tipo en el teatro del Siglo de Oro (descritos recientemente por Brioso). Es posible incluso que su ridícula entrada en escena para vengarse de los burladores, "con su rodela y su espada", respondiera al vestuario característico del figurón; este vejete lleva también *media capa*, es decir, la capa corta con que solían vestirse los indios teatrales⁶; finalmente, el vejete de *El hambriento* tiene asimismo una hija soltera

⁵ Cito los textos de *El Arauco domado* y *El Nuevo Mundo descubierto* según la edición de Souto Alabarce.

⁶ Véase, por ejemplo, el *Cornelio* de Guillén de Castro, que sale a escena "con gorra, capa corta, un antojo y una corneta" (Rípodas, 1991, p. 50).

codiciada por ambos pretendientes, acorde con la fama de "buenos partidos" de que los hijos e hijas de padre indiano gozaban (Reichenberger, p. 102). La despena de este vejete, muy codiciada por los dos gorriones, se compone de manjares tan exquisitos como éstos:

Tiene también comida regalada,
el ave ceringongo en empanada;
y por que su grandeza sea notoria,
el ave zancas tiene en pepitoria,
marprodios pepiales más de ciento,
sin otras mil cosillas que no cuento (Urzáiz, 1997b, p. 183).

El término *marprodios pepiales* es una deturpación fonética del *pepián* o *pipián*, definido como un "guisado indiano que se compone de carnero, gallina, pavo u otra ave, con tocino gordo y almendra machacada" por el *Diccionario de Autoridades*, y que es uno de los alimentos más frecuentemente citados en los entremeses relativos al mundo americano (Rípodas, 1991, p. xlii)⁷. El resto de los términos (*zancas*, *ceringongo*) deben de corresponder asimismo a comidas exóticas procedentes de las Indias, aunque no hemos podido identificarlas⁸.

Pero lo que más claramente relaciona a *El hambriento* con las Indias es el final cantado⁹, con una tonadilla donde se hace referencia a cinco ciudades americanas y hay, además, una presencia implícita de la lengua india (en su chusca versión entremesil) y de ciertas particularidades fonéticas del español de América:

VEJETE:

Pues todo queda en casa,
¡ Buenos Aires muriendo,
y en Lima te dije así:
"Si me quisieras, charupa mía,
yo te arrullara, y te chamaria:
si tú me vaya de fiesta y de gira!

⁷ Véanse, por ejemplo, las mercancías que vendía en Lima el negro del entremés *Los nadadores de Sevilla y de Triana*, de López de Armesto: "maní tustaro, / pipián, leche cuajara, / charque, tamales, maíz, / camarón, chochoca, paltas, / ají, chicha, chiltomates, / plantanicos y guayabas" (Huerta Calvo, 1983, p. 99).

⁸ La palabra *zanca* aparece como sinónimo jocoso de pierna en *La casa de los celos* ("corto de zancas") y como nombre burlesco en *El capellán de la Virgen* ("y el otro de Mari Zancas"), comedias ambas de Lope de Vega.

⁹ En mi edición, opté por seguir el texto de un impreso de 1659 —la única copia donde se atribuye a Vélez de Guevara—, registrando aparte las variantes de los otros testimonios (hasta seis copias, cuatro de ellas impresas y dos manuscritas, aunque una de las ediciones parece estar repetida y uno de los códices es una simple copia, lo cual reduciría a cuatro el número de *testimoni critici* válidos; en cualquier caso, se trata de un número bastante infrecuente para el teatro breve del Siglo de Oro, lo que prueba que *El hambriento* debió de ser un entremés bastante exitoso). Las copias que llamo *C* y *Ms.1* —una edición en el volumen facticio *Entremeses* y un manuscrito del siglo XVII— presentan algunas variantes interesantes (por ejemplo, el término *marprodios pepiales* antes comentado, aparece aquí como *monfrodios pepianes*).

LÁZARO:
(Tonadilla)

(Estribillo)

¡De gira y de fiesta vaya!
*En Portovelo te amé,
en la Vera-Cruz te vi,
fui a amaras, serías solo
quien te tocara y bailara el Polo".*
*En La Habana, mi vida,
cantan así: "Cacharo fuquiel
faro tupuquí, firamo chaqua,
catuleferi".*
Pase por tonadilla y quédese aquí
(Urzáiz, 1997b, p. 191).

2. El *Mundi Novi* y otras amenidades en bailes y mojigangas

Si Luis Vélez de Guevara no frecuentó más —por lo que sabemos— la temática indiana en sus obras teatrales breves, sí lo hicieron la mayor parte de sus colegas contemporáneos, y de manera muy abundante. A pesar de que Rípodas apuntara en su primera monografía sobre la presencia de América en el teatro español —dedicada al siglo XVIII— que "mientras que en la escena del Siglo de Oro su presencia es más asidua en la comedia que en el entremés, en la del Setecientos se registra una inversión de frecuencias" (1986, p. viii), su segundo libro vino a demostrar que en el teatro áureo tampoco habían pasado indios e indianos precisamente desapercibidos.

Muy poco después de publicarse el trabajo de Rípodas sobre lo indiano en el teatro breve del Siglo de Oro, apareció otro muy interesante sobre este mismo tema, de Romera Castillo, al que ya nos hemos referido. Entre ambos estudiosos ofrecen una completa panorámica del asunto, resumiendo los principales asuntos relacionados con América (personajes, lenguaje, alimentos, animales, etc.) y aportando numerosos ejemplos sacados de entremeses de autores como Ruiz de Alarcón, Salas Barbadillo o —sobre todo— Quiñones de Benavente. El repertorio analizado es amplio —especialmente en el caso de Rípodas, que cubre tres siglos—, pero desde luego no exhaustivo.

Romera Castillo reconocía ofrecer sólo "algunas pinceladas" y asumía que "la investigación podría y tendría que alargarse" (p. 107). Desde luego, el problema bibliográfico del teatro breve del Siglo de Oro es tan complejo que sólo a medida que vayamos poco a poco conociendo mejor la obra completa de los entremesistas se podrán ir añadiendo materiales a este tema de estudio; por nuestra parte, ya hemos intentado aportar aquí algunos interesantes ejemplos en la obra de Vélez de Guevara, nunca antes analizados. Vamos a centrarnos en este segundo epígrafe en otros dramaturgos que también prestaron atención especial al tema de América en sus entremeses y otras piezas dramáticas breves: Romera Castillo dejó voluntariamente de lado "las otras modalidades del teatro menor", pero en loas,

bailes y mojigangas se puede rastrear también la abundante presencia de temas indios. Ya en la época de la mojiganga no dramática, los indios aparecían con asiduidad en los carros que se sacaban a la calle durante el Carnaval; veamos un par de ejemplos de descripciones de mojigangas callejeras, sacados de crónicas de los años 1570 y 1637:

A corta distancia de la Puerta de San Martín [Burgos] esperaban a la Reina [Ana de Austria], debajo de un bello y muy adornado toldo, tres carros triunfales: uno de *Indios*, otro de Vulcano, y el tercero de Matachines.

Domingo de Carnestolendas 22 de febrero hubo en la Plaza del Retiro una célebre Mojiganga para la cual se levantó un teatro. Dividióse en cuatro cuadrillas que tuvieron a su cargo cuatro grandes Ministros. Sacaron cuatro carros. Uno en forma de galera con música de diferentes y extraordinarios instrumentos. Otro de la fábula de Venus y Vulcano. Otro de *un cacique acompañado de Indios*. Otro de música portuguesa. Acompañaban estos carros más de 300 figuras diferentes y ridículas esparciendo cédulas ingeniosas y agudas según sus intentos. En el tablado danzaron y bailaron. Y lo que más novedad hizo fue haberse pregonado que ninguno entrase a ver la fiesta con armas y sin máscara en el rostro, con que aun los mirones y los oyentes eran de Mojiganga. Fue día de los alegres y festejados que ha tenido la Corte (cito de Huerta Calvo, 1985, pp. 61-62; las cursivas son mías).

La morfología de estas mojigangas callejeras fue asumida en gran parte por su secuela dramática, y personajes tan habituales como los indios continuaron formando parte de su repertorio. También asociadas a las Carnestolendas —así como a la celebración del Corpus— estaban las danzas teatrales, representadas con las mojigangas (callejeras o no, profanas o sacramentales). En este subgénero festivo la presencia de indios y negros americanos era prácticamente inevitable; baste citar sólo algunos ejemplos de autores de danzas representadas en Sevilla (recogidas por Sentaurens, pp. 1277-94) para ver de qué manera se había convertido la presencia de América en un auténtico tópico: Hernando Franco, *La conquista de las Indias* (1583), *La conquista de las Amazonas* (1594) e *Indios y negros* (1600); Miguel Jerónimo, *La conquista de las Indias* (1610); Francisco Hernández, *La conquista de las Indias* (1613), *Las amazonas* (1615), *Negros e indios* (1619), *Indios y villanos* (1624) y *La conquista de negros e indios* (1634); Aguilar de Ambrosio, *La conquista de las Indias* (1629) y *Los negros* (1631); Hernando de Rivera, *Moctezuma e indios* (1636), *Los indios de la Araucana* (1638) y *La conquista de las amazonas* (1639).

Un caso muy curioso es el de Vicente Suárez de Deza, autor de varias piezas cortas donde aparecen referencias americanas: Rípodas, por ejemplo, editó dos obras suyas, el entremés de *La tabaquería y las paces* y la mojiganga de *Los casamientos*. Pero tiene Suárez de Deza otra mojiganga sobre la cual queremos llamar la atención por su particularidad de ser una obra compuesta para marionetas. Se trata de *El Mundi nuevo*, representada en el Salón del Buen Retiro en enero de 1662, junto con la comedia *Psiquis y Cupido*, de Calderón de la Barca. Es ésta una mojiganga de tipo metateatral, que muestra a unos personajes preparando un festejo dramático por encargo del príncipe. La trama se articula en torno a un italiano

que presenta diferentes escenas en su "Mundi nuevo", especie de caja maravillosa donde se hacían desfilar diferentes marionetas, imágenes en movimiento, caleidoscopios, etcétera, y que fueron utilizadas también en ferias y fiestas de pueblos¹⁰:

Éste es un hombre extranjero
que por el lugar enseña,
por Dios y por sus dineros,
a la gente cosas raras
desde un cajón o instrumento
que trae a cuestras, mostrando
de figuras y sujetos
tales cosas que a la vista
se pasa el entendimiento (Borrego, p. 1038).

El italiano va haciendo desfilar figuras tales como sirenas, centauros, "portuguesas con arcos" y, por supuesto, indios y negros danzantes: se oyen dentro estribillos con palabras que imitan paródicamente la lengua india ("¡Urruá, urruá, urruá, que la mojiganga urdiéndose va!"), y el alcalde que ha de organizar la fiesta teatral da el pie para que la escena se llene de acentos y colores americanos:

ALCALDE:	Que según se va disponiendo, desde alcalde de Alcorcón, a las Indias voy a serlo
EXTRANJERO:	¿India ha dito vuesoría? Poey salgano le indi presto.

Salen cuatro indias con arcos y flechas y plumas en las cabezas.

(Canta.)	Por lo que la Corte, manita, reverbera ya, Madrid, Nueva España, manita, se puede llamar. ¡Arrufa y fa!, quien quisiera ir al cielo, manita, venga y le verá! ¹¹
----------	---

Salen después "*dos negros y dos negras ridículos con sus tamborilillos*", danzando y cantando:

¹⁰ Para explicaciones más detalladas sobre estos artilugios mecánicos, véanse el libro clásico de John Varey y el reciente artículo de Catalina Buezo (1994-95).

¹¹ Recuerda Esther Borrego que "la expresión *arrufa y fa* nos remite al baile del mismo nombre, mencionado por Cotarelo" y que Catalina Buezo la asocia con el estribillo típico del *Canario* (p. 1045, n. 32).

NEGRO: ¡Y gun, gun, gu!
NEGRA: ¡Y guan, gua, gua!
NEGRO: Cambariamo Flansica.
NEGRA: Tome Cambariá.
NEGRO: Aqueste niño glaciioso
NEGRA: que ha nacido plodigioso
NEGRO: y za plefeto y el mozo
NEGRA: turo vamo a festejá.
NEGRO: ¡Y gun, gu, gua!

Como señala Pagés Larraya, cada uno de los grupos que van saliendo a escena "posee una bien perfilada singularidad folklórica. Los distintos grupos salen vestidos con trajes regionales y bailan en su propio idioma. Dentro del conjunto sobresalen por su gracia el baile y la canción de América [la cual] perdurará como la nota de más acendrado lirismo" (pp. 254-55). Y ya antes había puesto Torner de relieve el valor literario y folklórico de esta canción indígena (pp. 425ss).

Debían de gustar en la Corte este tipo de obritas basadas en el retablo del "Mundi Novi", ya que existen algunas otras del mismo tipo. En julio de 1675 se representó en Palacio una comedia titulada *El templo de Palas*, acompañada de una loa (*La flor del sol*), un entremés burlesco (*El triunfo del vellocino*) y otra mojiganga llamada *El Mundi Novi*. Esta fiesta teatral cortesana fue escrita íntegramente por el dramaturgo Francisco Avellaneda, especialista en entremeses¹². Pero, en este caso, el "Mundi Novi" presentado no recurre en ningún momento a figuras relacionadas con América¹³. Si lo hizo, en cambio, en muchas otras obras, siendo Avellaneda uno de los autores más frecuentemente citados por Ripodas en su monografía, donde editó el entremés de *La hija del doctor*, protagonizado por un médico indiano. Otras piezas suyas donde aparecen indios son el entremés *La burla del ropero*, el baile *El médico de amor*, o *La boda de Juan Rana*, entremés donde se trata acerca del chocolate, uno de los productos emblemáticos de América. También escribió Avellaneda un baile entremesado titulado *Los negros*, donde se hace una parodia de su manera de hablar, según la descripción hecha por Castellano (1961) y Ripodas: seseo, yeísmo, metátesis de *l / r*, eliminación de la *s* del plural, cambio de terminaciones masculinas por femeninas, etcétera; veamos algunos ejemplos:

¹² Prepara una edición completa del teatro breve de este autor Gema Cienfuegos Antelo, de la Universidad Complutense, a quien agradezco las facilidades dadas para la consulta de los textos de Avellaneda; en la actualidad, colaboro con ella en la preparación de un artículo sobre esa fiesta teatral barroca, que será publicado en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*.

¹³ Tampoco el entremés *El Mundi Novo*, de Francisco de Castro (publicado en el tomo *Cómico festejo*, Madrid, 1742), ni el anónimo *Baile nuevo del Mundo nuevo* (Manuscrito 14.51363), ni la tonadilla *El mundinovo*, de Antonio Rosales (BNM, Ms. 16.06345), hicieron uso de esas figuras vinculadas con el mundo americano. El artificio del arca de titeres, por otra parte, se convirtió en un recurso tan frecuente que, a comienzos del siglo XVIII el desconocido autor del citado *Baile nuevo del Mundo nuevo* ya lo daba por moda abusiva y algo manida, de la cual se habían hecho "más de cien ideas".

Sale una dama cantando, y van saliendo un negro y una negra, ridículamente vestidos, dados de las manos.

NEGRO: [...] ¡Qué cortés anda la plima!
Que ha de ser discleta es claro,
pulque es forçoso que sepa
dónde le aplieta el çapato.
[...] Pues si sa miras lo el oro,
destan suerte festejamo;
vayan, plima, un an saltiyo
bailemo yo y vuesancé.
MUDA: (*Representan.*) ¡Ea, plimo, a bairar,
que ya me buye lo pe,
gurumbé, gurumbé, gurumbé,
que hace nubrado y quiere llové!
NEGRO: Alabemo el baile agora
y entrémonos a comé,
gurumé, gurumé¹⁴.

La discusión acerca de las supuestas virtudes del tabaco, uno de los productos americanos más populares y polémicos en la época, es otro de los temas asociados tópicamente con las Indias. Este conflicto era reflejado a menudo en las tablas, pues "las opiniones de los personajes teatrales acerca del tabaco se hallan divididas. Curiosamente, más que insalubre, sus adversarios consideran antiestético su consumo" y a los *tabaquistas* "físicamente sucios, estéticamente feos, moralmente bellacos, económicamente malgastadores, e intelectualmente, equiparables hasta cierto punto a los necios" (Rípodas, 1991, p. 1). Avellaneda escribió también un baile teatral al respecto, titulado precisamente *El tabaco*¹⁵, donde se comentan algunos de esos aspectos negativos de forma muy jocosa:

LUISA: El tabaco es linda chanza.
SIMÓN: No me parece muy mal,
pues acabando la hoja
todos al rollo se van.
LUISA: ¿Y si es molido el tabaco?
SIMÓN: El pañuelo lo dirá,
que parece que ha servido
en otra necesidad.
(*Deseche bandas.*)

¹⁴ Se encuentra esta pieza en la colección *Tardes apacibles* (Madrid, 1663); según Cotarelo (p. cxciv), este estribillo de los negros quizás correspondiera a alguno de los diversos bailes por él citados, aunque no logra identificarlo.

¹⁵ Para Cotarelo éste es uno de los mejores bailes de Avellaneda, los cuales no tiene por demasiado buenos: "otros bailes de Avellaneda tienen aún menos valor, si se exceptúa el del *Tabaco*, por lo gracioso del diálogo. Es bailado todo él" (p. cxciv).

LUISA:

Chitón, chitón, oír y ver y callar,
porque algún tabaquista se puede enojar:
vayan dos seguidillas señor soldado¹⁶.

Otro autor en cuyos entremeses aparecen con cierta frecuencia asuntos de Indias es Juan de Matos Fragoso. De hecho, Rípodas Ardanaz menciona y cita de algunas obras suyas como *Los enharinados* o el baile de *El rico y el pobre*, y edita el entremés de *El indiano crédulo*. Pero no se hace referencia a su mojiganga *El folión*, donde encontramos una curiosa canción de indios. Ya la había citado en su día Pagés, siguiendo la indicación de Paz y Melia en el sentido de que el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16.505) era autógrafo y no anónimo, como lo citaban La Barrera y Cotarelo (p. 256). En este mismo sentido se pronunció también Buezo (p. 439), pero no está tan claro que el códice sea autógrafo, ya que podría tratarse de una copia escrita de mano del copista que Sánchez Mariana ha denominado "el pseudo Matos Fragoso", quien ha sido confundido a veces con el famoso dramaturgo por la semejanza de sus respectivas caligrafías.

En cualquier caso, la mojiganga de *El folión* resulta una obra sumamente interesante por varios motivos, sobre todo por los elementos que la vinculan con la influencia de motivos indianos, pero no sólo por eso. Según Pagés,

tiene algún interés la canción de indios americanos que incorpora Juan de Matos Fragoso a su *Mojiganga del Folión*, así denominada porque se canta una folia portuguesa. Es una nota pintoresca a la que falta la fidelidad que posee la canción indígena de la *Mojiganga del Mundi Nuevo* (p. 256).

Cierto que la nota folklórica de la pieza de Suárez de Deza está revestida de mayor autenticidad que ésta, pero conviene que dejemos constancia de algunas partes llamativas de *El folión*, dado que es una mojiganga inédita. Comienza la obra con una graciosa quejándose lastimosamente de haber sido abandonada por la famosa actriz Francisca Bezón, quien había dejado la compañía de Diego Osorio para irse con la de Pedro de la Rosa, que estaba con Simón Aguado:

GRACIOSA:

(*Cantando*) y a Osorio el autor
en mitad de aquestas finezas
se fue con la Rosa y a mí me dejó,
y estos desaires no los siento tanto
cuanto el mirar que en la fiesta de hoy
servir no podré tan alto senado,
faltándome a un tiempo la ayuda de Bezón.
[...] Que al irse con "La flor de Alejandría"
perdí mi bien, perdí mi compañía.
[...] ¡La Rosa con Simón, cielos,
no puedo sufrir los celos!

¹⁶ Esta obra se publicó en el volumen *Ociosidad entretenida* (Madrid, 1668).

Según Buezo, "en 1662 ciertos actores de la compañía de Simón Aguado se pasaron a la de Escamilla, que actuó juntamente con la de la Rosa [...] y, puesto que en la pieza se dice que Aguado y Rosa están juntos, pudo haberse representado ese año" (p. 439). Para consolarse por el abandono, nada mejor que recurrir a la música:

GRACIOSA: (Cantando.) Vos, vos, vos, señora, vos,
vos me vengareis de ellos,
que vos me vengareis de los dos.

Se repite. Dos corros.

L^{a17}: Señores, esto que toco
con indios se puede hacer
GRACIOSA: ¿Indios dijiste, mujer?
¡Va de indios otro poco!
Vení, criollitas de Portobelo,
adonde las mudanzas, danzas,
tantas mudanzas bailando enseño.
TODOS: ¿Adónde las mudanzas danzaste?

Se repite. Corro grande

GRACIOSA: ¡Que cachupino¹⁸ y cachupé,
que, cachupino, meneas el pie!
L^a: ¡Que cachupino con lindo garbo,
cachupino, el pie y la mano!

El gracioso en medio, haciendo lo que ellas hicieren.

GRACIOSA: ¡Cachupino, no te detengas,
cachupino, mano y cabeza!
L^a: ¡Cachupino y cachupé,
la cabeza, manos y pies!
TODOS: Venid criollitas¹⁹
Repetición. Bandas.
L^a: Ligera es como una inca.
GRACIOSO: La jeringonza no agrada.
GRACIOSA: ¡Calle, que no entiende nada!
Aquesta es la jeringonza,
graciosito gracioso.
¿Dónde vas? Vente a mí.
¡Mundi sin ti, mundi sin ti,

¹⁷ En la acotación inicial se dice que *Sale la graciosa y otra mujer*, que no se identifica con ningún nombre, tan sólo con esta abreviatura.

¹⁸ Se llamaba *cachupinos* (o *gachupinos*) a los españoles llegados a América.

¹⁹ Aquí una parte ilegible del manuscrito, quizá una abreviatura para repetir el estribillo anterior dicho por la Graciosa.

bonite burla, dilindín, din, din!
¡Quila tula, quila,
que por la mor, mor, morera!
¡Que por la mor, mor, mor, morera!

TODOS:

Repiten juntándose y una vuelta.

Justo hasta aquí llega la parte de la mojiganga bailada y cantada con ritmos y —es de suponer— escenografía y vestuario alusivos a América; el Gracioso anuncia que "con el uno y otros, / a uso de Portugal, / el baile puede acabar" y la Graciosa replica que "Portugal ha un folión", tomando los personajes sonajas, tambores y panderos para cantar lo que se denomina una *culebra*, imitando el castellano hablado por los portugueses: "Se repite. Hacen una culebra y cantan todos ésta, con que acaba el baile. Aquí empieza la culebra"²⁰.

3. Una visión peculiar de América: las loas y sainetes de Sor Juana Inés de la Cruz

El 4 de octubre de 1683 se representó en casa del contador Fernando Deza una fiesta teatral en honor del marqués de La Laguna, virrey de Méjico. La célebre monja Sor Juana Inés de la Cruz preparó una comedia para tal ocasión, titulada *Los empeños de una casa*, acompañándola además de una loa, dos letras, dos sainetes y un baile; es decir, el programa completo de una fiesta teatral barroca²¹. En estas piezas cortas, Sor Juana nos dejó interesantes retazos acerca de su concepción de América, lo cual nos permite cerrar este trabajo sobre el teatro breve y los temas indianos analizando el punto de vista de una mujer nacida y formada en Méjico, pero cuya cultura literaria era la propia del más puro Barroco español, lo cual se deja entrever en la forma como maneja ella misma ciertos tópicos vinculados con América.

La loa que precedió a *Los empeños de una casa* es de tipo alegórico, y está protagonizada por personajes como el Mérito, la Diligencia o la Dicha, sin que aporte nada esta pieza al objeto de nuestro estudio. Entre la primera y la segunda jornada hay un *Sainete primero, de Palacio*, que continúa más o menos con el tono alegórico de la loa, aunque con cierto rebajamiento cómico. Tampoco este sainete nos sirve aquí de mucho.

Pero tras la segunda jornada llega un *Sainete segundo*, con interesantísimas connotaciones metateatrales y desconcertantes alusiones a la propia obra dramática de Sor Juana. Aparte de esto, este entremés aborda ya algunas cuestiones de temática específicamente indiana. Salen al comienzo de la obra unos perso-

²⁰ También en *El nacimiento de Cristo*, de Juan Bautista Diamante, aparece esta danza: "LÍA: Zabulón, / va de baile, de música y fiesta (*Bailan y cantan culebra y cruzado*)".

²¹ Para una descripción detallada de este festejo, véase Ruano de la Haza (1991).

najes llamados Muñiz y Arias, protestando por lo cansados que están tras las dos largas jornadas de la comedia que sus compañeros [actores] están representando. Bromean sobre la escasa calidad de la obra, preguntándose si no habría sido mejor representar *La segunda Celestina*, comedia que Sor Juana escribió en colaboración con Agustín de Salazar y Torres; la comparación entre ambas comedias le da pie a Muñiz para hacer ingeniosos juegos de palabras acerca de su condición de ultramarina y mestiza:

Amigo, mejor era *Celestina*,
en cuanto a ser comedia ultramarina:
que siempre las de España son mejores,
y para digerirles los humores,
son ligeras; que nunca son pesadas
las cosas que por agua están pasadas.
Pero la *Celestina* que esta risa
os causó, era mestiza
y acabada a retazos;
y si le faltó traza, tuvo trazos,
y con diverso genio
se formó de un trapiche y de un ingenio
(Sáinz de Medrano, pp. 300-301)²².

Es decir, esa *Celestina* era supuestamente mejor comedia por haber sido escrita en España, ya que todo lo "pasado" por el Atlántico era más ligero y gracioso; pero, en realidad, se trataba de una creación concebida por ingenios de ambos lados del océano. Los dos chocarreros planean poner fin a la comedia que tanto les cansa a la manera de los bulliciosos y temidos "mosqueteros" de los corrales, es decir, "a silbos", armando ruido y pataleando. Pero uno de ellos, Muñiz, no sabe silbar: "El punto es ése, / que yo no acierto a pronunciar la *ese*" (Sáinz de Medrano, p. 301). Sor Juana hace salir entonces a escena al dramaturgo mejicano Francisco Acevedo, a quien atribuye en broma la paternidad de *La Celestina*; Acevedo se desespera porque Arias sí que sabe silbar, y a conciencia. Tanto que sus pitos acabarán por contagiar a todos los demás personajes del sainete, hasta que Acevedo protesta:

Gachupines parecen
recién venidos,
porque todo el teatro
se hunde a silbos (Sáinz de Medrano, p. 303).

Es decir, parecen españoles llegados a América, donde eran "identificados por su particular pronunciación del fonema *s*" (*ibid.*). Veremos a continuación otros ejemplos del uso que Sor Juana hizo de las diferencias fonéticas y léxicas

²² Advierte Sáinz de Medrano —por cuya edición cito las obras de Sor Juana— que "*trapiche e ingenio* son dos artilugios similares, diferenciados por el menor tamaño del segundo, para la fabricación de azúcar" (p. 301, n. 64); el juego de palabras remite al término con que solía designarse en la época a los escritores.

como recursos para la comicidad. Pero terminemos antes con *Los empeños de una casa*, señalando que se dio fin al festejo con un *Sarao de cuatro naciones* protagonizado por coros de españoles, italianos, negros y mejicanos; aunque este sarao vuelve a recuperar el tono alegórico de la loa y el *Sainete primero*, con unos negros hablando de manera imposible acerca de astronomía y mitología clásica, no deja de ser un nuevo botón de muestra de la presencia de elementos autóctonos en la obra de la monja mejicana:

Tradicionalmente las comedias acaban con un "sainete" o una "mojiganga". El "sarao" es una variante que incluye, como se ve en este caso, una parte de danza. Nuevamente se exalta aquí a los virreyes. Es de destacar la aparición de "mexicanos", lo cual viene a subrayar la nota nativista en la obra de sor Juana (Sáinz de Medrano, p. 342, n. 114).

Cuando salen esos mejicanos, el Coro 2 canta a la conversión religiosa de los indígenas americanos:

¡Venid, Mexicanos;
alegres venid,
a ver en un Sol
mil soles lucir!
Si América, un tiempo
bárbara y gentil,
su deidad al Sol
quiso atribuir,
a un Sol animado
venid a aplaudir
[...] ¡A estas tres deidades,
alegres rendid
de América ufana
la altiva cerviz! (Sáinz de Medrano, pp. 346-47).

Así, entre tañidos del *turdión*, la *reina* y la *jácara*, las naciones acaban juntándose para cantar y danzar, simbolizando así la unión de los diferentes pueblos al amparo de la religión católica. Si Sor Juana transgrede aquí, en cierta medida, las convenciones de la comedia para lanzar un mensaje de fe, es comprensible que convirtiera en una excusa para la alegoría la pieza introductoria a una obra de temática estrictamente religiosa. Me refiero a la loa del auto sacramental *El divino Narciso*, protagonizada por el Occidente y América, unas figuras alegóricas, pero muy peculiares; veamos la acotación inicial:

Sale el Occidente, indio galán, con corona, y la AMÉRICA, a su lado, de india bizarra: con mantas y cupiles²³, al modo que se canta el Tocatín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan indios e indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza; y mientras bailan canta la Música (Sáinz de Medrano, p. 351).

²³ Especie de túnicas indias, muy vistosas, utilizadas por las mujeres.

Ese *tocotín* mencionado es una de las danzas populares aztecas de mayor antigüedad, ya utilizada por Sor Juana en uno de esos villancicos dialogados que escribió para ciertas fiestas conmemorativas celebradas en la iglesia metropolitana de Méjico. En una primera parte de la intervención de los obreros "negrillos" Perico y Blasillo, en el Villancico VIII-Ensaladilla, Sor Juana hace una parodia de las particularidades de su castellano:

1. Cantemo, Pilico,
que se va las Reina,
y dalemu turo
una noche buena.

2. Igualde yolale,
Flacico, de pena,
que nos deja ascula
a turo las Negla.

1. [...] Caya, que sa siempre
milando la iglesia;
mila las Pañola,
que se quela plieta.

Prosigue la Introducción.

Los Mexicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campá la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mexicano lenguaje,
en un Tocoín sonoro
dicen con voces sùaves (Sáinz de Medrano, pp. 107-8).

Y a continuación cantan los negros el *tocotín* íntegramente en náhuatl, lengua que Sor Juana usa aquí con gran propiedad y fluidez por conocerla desde su infancia. Según señala Sáinz de Medrano, Sor Juana "inicia en la poesía hispanoamericana el tema negro [...] Lope, Góngora y Quevedo, manejan este asunto con brillante desenvoltura y, justo es decirlo, total desinterés por cuanto estuviera más allá de lo folklórico" (p. 107, n. 18).

En la loa de *El divino Narciso*, los indios bailan y cantan también esta danza del *tocotín*, aunque ya no hay bromas acerca de su chusca pronunciación del español ni tampoco términos de la lengua autóctona; muy al contrario, su estilo es tan elevado que resulta impropio del papel que representan. Su interés radica esta vez en lo que dicen, y no en cómo lo dicen. La Música sale pidiendo a los "nobles mexicanos" generosidad y alegría para celebrar sus ceremonias religiosas en honor del "gran Dios de las Semillas". En contraposición a estos personajes indígenas, salen después los representantes del Imperio: soldados, un capitán general que simboliza al Cielo y una dama española que representa a la religión cristiana. Entre todos ellos se entablará una discusión teológica que finalizará, como era previsi-

ble, con la conversión de los infieles, no sin antes producirse una batalla a golpe de arcabuces y flechas²⁴.

Pero, fuera del debate religioso típico de toda obra sacramental, hay otro aspecto interesante en esta loa acerca de la forma en que Sor Juana contemplaba las relaciones entre la Nueva España y la Metrópoli, tocantes en este caso a la celebración de representaciones teatrales. Y es que, si la comedia de *Los empeños de una casa* fue representada en las nobles mansiones de los virreyes de Méjico, este auto de *El divino Narciso* se estrenó en Madrid, en 1689, aunque por encargo de la marquesa de La Laguna:

CELO:	¿Y dónde se representa?
RELIGIÓN:	En la coronada Villa de Madrid, que es de la Fe el Centro, y la Regia Silla de sus Católicos Reyes, a quien debieron las Indias las luces del Evangelio que en Occidente brillan.
CELO:	¿Pues no ves la impropiedad de que en México se escriba y en Madrid se represente?
RELIGIÓN:	¿Pues es cosa nunca vista que se haga una cosa en una parte, porque en otra sirva? Demás de que el escribirlo no fue idea antojadiza, sino debida obediencia que aun a lo imposible aspira. [...]
CELO:	Pues dime, Religión, ya que a eso le diste salida, ¿cómo salvas la objeción de que introduces las Indias, y a Madrid quieres llevarlas?
RELIGIÓN:	[...] a especies intelectivas ni habrá distancias que estorben ni mares que les impidan (Sáinz de Medrano, pp. 363-64).

Con estas observaciones se pone bien a las claras cuál era la especial concepción que Sor Juana tenía de sus vínculos con España, sobre todo en lo referente a su formación cultural y literaria, donde había lugar tanto para la asunción del modelo hispano como para el reconocimiento de unos orígenes americanos a los que nunca renunció.

²⁴ Para el análisis de esta alegorización de América en el teatro barroco, sobre todo en las obras sacramentales de Calderón de la Barca y Sor Juana, véanse los recientes trabajos de Hernández Araico y Zugasti (1998).

Las curiosas referencias hispano-americanas de Sor Juana Inés ponen el punto final a este breve recorrido que hemos hecho por las obras teatrales breves del Siglo de Oro, en busca de la imagen que los españoles y los americanos tenían de las relaciones entre España y sus dominios indianos. Se trata tan sólo de unos cuantos jalones de ese camino, aunque creemos que son muy significativos, tanto por la diversidad de géneros analizados (loas, entremeses, bailes y mojigangas) como por la diferente condición y cronología de los autores citados.

Luis Vélez de Guevara nos enseña cómo el juego típicamente barroco de las burlas / veras podía aplicarse a una comedia donde se ensalzaba la figura de los Pizarro, para mostrar la cara bufa y antiheroica del Descubrimiento; Vélez nos dejó, asimismo, una curiosa muestra de entremés protagonizado por un indiano, donde aparecen ciertos alimentos y bailes americanos. Hemos espigado también en el teatro breve de Suárez de Deza, Avellaneda y Matos Fragoso, en cuyos bailes y mojigangas aparecen curiosas referencias a productos americanos, danzas indias, etcétera. También son muy diversos los subgéneros teatrales breves cultivados por Sor Juana Inés de la Cruz (loas, sainetes y saraos), dejando en todos ellos muestras de su punto de vista acerca de las relaciones culturales entre América y España.

Este muestreo, que se une a otros precedentes, se podrá y se deberá ir ampliando con nuevos estudios acerca de testimonios de la presencia de temas indios en el teatro breve aurisecular. Pero queda ampliamente probada, creo, la importancia social y cultural que el Descubrimiento de América tuvo en la cultura hispana, dejando una huella perdurable en los géneros dramáticos cómicos, especialmente propensos a explotar todas las vetas temáticas que permitieran a los autores teatrales dar rienda suelta a la sátira social.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, "El elemento cómico en las comedias de Lope de Vega sobre la conquista española de nuevos mundos", en Ignacio Arellano, ed., *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, 3 vols., Pamplona-Toulouse, Universidad de Navarra-Universidad de Toulouse, 1996, vol. II, pp. 33-39.
- ARELLANO, Ignacio, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza (Estudio y edición crítica)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1998.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, "La figura del indiano teatral en el Siglo de Oro español", en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad, 1998, pp. 423-34.
- BUEZO, Catalina, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro. I: Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- , "El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco", *Teatro*, 6-7 (1994-95) pp. 81-91.
- CASTELLANO, Juan R., "El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro", *Hispania*, 44 (1961) pp. 55-65.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, "La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus Ultra*", *Rilce*, 12-2 (1996) pp. 281-300.
- HILL, John M., ed., *Los novios de Hornachuelos de Luis Vélez de Guevara, Revue Hispanique*, 135 (1923) pp. 105-295.
- HUERTA CALVO, Javier, *Introducción al teatro menor del siglo XVII: Gil López de Armesto*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

- Urzáiz Tortajada: Las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro
-----, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus, 1985.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, "El entremés de *La entretenida*", *Anales Cervantinos*, 7 (1958) pp. 317-333.
- MORLEY, Silvanus Griswold, y Bruerton, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, Nueva York, 1940.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, ed., Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, "Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-27 (1977) pp. 246-63.
- PAZ Y MELIA, Antonio, ed., Luis Vélez de Guevara, *El Águila del agua*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11 (1904) pp. 50-67.
- PROFETI, Maria Grazia, "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara", *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10 (1965) pp. 47-174.
- REICHENBERGER, Kurt, "América y los indianos en el teatro de los Siglos de Oro", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, pp. 91-105.
- REVERTE BERNAL, Concepción, y REYES PEÑA, Mercedes de los, eds., *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad, 1998.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid, Atlas, 1986.
- , *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Atlas, 1991 (BAE, vol. 301).
- ROMERA CASTILLO, José, "Los entremeses y el descubrimiento de América", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, pp. 107-26.
- ROMERO, María Victoria, "Indigenismos en dos diccionarios españoles: Autoridades y Terreros", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, pp. 265-83.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "*Los empeños de una casa*. La puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa-palacio del Méjico colonial", en José María Díez Borque, ed., *Espacios*

SÁINZ DE MEDRANO, Luis, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz, Obra selecta*, Barcelona, Planeta, 1987.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro", en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. I, pp. 441-52.

SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du moyen âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux-Lille, Université de Bordeaux-Atelier, 1984, 2 vols.

SOUTO ALABARCE, Arturo, *Teatro indiano de los Siglos de Oro*, Méjico, Editorial Trillas, 1988.

TORNER, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, "El teatro breve de Luis Vélez de Guevara", en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, eds., *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija. Écija, 20-23 de octubre de 1994*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, pp. 283-288.

-----, "Un entremés olvidado de Luis Vélez de Guevara: *Los atarantados*", *Crítica*, 71 (1997) pp. 127-57.

-----, "El *Entremés del hambriento*: una obra desconocida de Vélez de Guevara", *Boletín de la Real Academia Vélez de Guevara*, 1 (1997) pp. 177-94.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002..

VAREY, John E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

ZUGASTI, Miguel, "La imagen de Francisco Pizarro en el teatro áureo: Tirso, Vélez de Guevara, Calderón", en Ignacio Arellano, ed., *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, pp. 127-44.

-----, "Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros: comedia olvidada, que no perdida, de Luis Vélez de Guevara", en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, eds., *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija. Écija, 20-23 de octubre de 1994*, Sevilla, Fundación el Monte, 1996, pp. 299-311.

-----, "La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca", en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña, eds., *II Congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Universidad, 1998, pp. 449-69.