

La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus Ultra**

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University, Pomona

En torno al quinto centenario del encuentro entre las culturas de España y América, las loas de Sor Juana para sus tres autos sacramentales dan pie a una lectura polémica americanista que opaca el avance de la dramaturga novohispana en ese género de teatro breve.

Consabido es que las loas publicadas con *El divino Narciso* (edición suelta, 1690; Tomo I, 1691) y *El cetro de José* (Segundo volumen, 1692)¹ exaltan la cultura indígena —sus bailes y ritos religiosos de simbolismo precristiano— por medio de personajes alegóricos como Occidente, América,

*Este estudio —el cual se preparó para un volumen de *Cuadernos de Teatro Clásico* que debía haber aparecido en 1992 y que, por peripecias editoriales, se deshizo al no salir tampoco en 1993— precede a mi otro ensayo ya aparecido, «El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana». Ahora puedo dar aquí las páginas de éste y de otros ensayos que en él sólo se anunciaban para 1992. En su presente y última forma, este ensayo desafortunado se suponía además que hubiera salido en *Anthropos* en 1996.

¹ Véase el estudio de Alberto G. Salceda, «Cronología del teatro de Sor Juana», pp. 356-57. Insisto en la publicación de las loas, por no saberse si Sor Juana las compuso para cuando los autos se montaron en México o si las escribió posteriormente «a instancias de la Excm. Sra. Condesa de Paredes [...], para llevarlo[s] a la Corte de Madrid» (p. 356), pensando en la publicación dirigida a un público español.

e Idolatría². Por otro lado, la loa publicada con *El mártir del sacramento, San Hermenegildo* (Segundo volumen, 1692; Salceda 356-57) destaca la divisa imperial de Carlos V, «Plus Ultra», y contrapone a Hércules y a Colón en una compleja estructura dramática que desconstruye el proceso alegórico de loas y autos sacramentales³.

Esta pieza breve se abre con una discusión estudiantil de corte costumbrista⁴. Con la intervención de un moderador, se desprenden del debate dos escenas triunfales sobre Hércules y Colón que sucesivamente visualizan alusiones mitológicas e históricas del emblema imperial de Carlos V y su mote «Plus Ultra». A falta de un enlace dramático entre la discusión

2 Los trabajos de Margo Glantz y Georgina Sabat de Rivers rebaten las superficiales observaciones de Pasquariello (p. 9) sobre los personajes indios en la loa para *El Divino Narciso*: «Son figuras extrañas y sombrías, meros juguetes de la imaginación, demasiado intelectuales para ser indígenas» (la traducción al castellano es mía). Tales comentarios no toman en cuenta las convenciones del teatro alegórico que Sor Juana elabora. Los estudios anteriores de L. A. Daniel y de E. L. Hill adolecen de un impresionismo no fundamentado.

3 Sólo después de concluir mi estudio me he dado cuenta de que, para Paz, esta loa no parece tener valor dramático alguno: «El interés de la loa de *El mártir del Sacramento* no reside en su construcción dramática ni en su valor poético sino en la luz que arroja sobre las preocupaciones teológicas de Sor Juana». Poco más adelante se contradice afirmando que «no es fácil tomar muy en serio sus opiniones teológicas: más que convicciones profundas eran especulaciones brillantes para ser dichas en un aula, en el locutorio de un convento o en el tablado de un teatro. Le interesaba lucirse...» (pp. 452-53). Con estos últimos asertos, estoy absolutamente de acuerdo.

4 En su «Estudio liminar», Méndez Plancarte observa que «el lenguaje es muy llano, salvo algunos tecnicismos de cátedra; pero, amén de los símbolos felices y del brío y sutileza argumentativos, esta loa ofrece un cálido interés costumbrista, al modo de los viejos «Entremeses» del XVI...» (p. LXXVII; todas las referencias a Méndez Plancarte así como a textos de Sor Juana provienen del mismo volumen III). Muy distinto resulta el único entremés «estudiantil» de la *Colección de Cotarelo y Mori* (17, pp. 181-84) que sigue la línea tradicional burlesca en contra de bachilleres enamoradizos. Bergman (*Ramillete*, p. 38) delinea el tipo del estudiante entremesil *capigorrón* muy distinto a los de Sor Juana. Para una muestra de teatro popular entre estudiantes jesuitas mexicanos de la época de Sor Juana, véase el estudio próximo a publicarse de María Dolores Bravo. El modelo más cercano a Sor Juana de un debate escolástico entremesil parece ser la loa de Calderón para su auto *No hay instante sin milagro*, incluido entre los doce *Autos sacramentales, alegóricos, e historiales*, publicados en 1677 (Valbuena Prat, p. 30). En la edición de Pando y Mier, las loas para *No hay instante* (V, pp. 281-87) y para *Andrómeda y Perseo* (IV, pp. 232-38) —fechados por Parker («Chronology», p. 188) respectivamente en 1672 y 1680— constituyen casi idénticos mini-entremeses que satirizan discusiones escolásticas con la personificación de un buen sentido del humor en Placer. Para más detalles sobre este personaje a través de los autos calderonianos, véase el artículo de Kurtz.

escolástica entremesil en torno a las finezas de Cristo⁵ y las escenas espectaculares, el personaje académico que supervisa el debate se identifica como creador del auto a continuación, cuyos actores han posibilitado los dos mini-triunfos. Revelando el mecanismo teatral que ha facilitado estas escenas, el personaje-autor rompe la ilusión dramática con cierto humor irónico característico de las «loas de presentación de compañía»⁶.

Por otro lado, el personaje-autor explica que ha invocado esas marchas triunfales a salir al escenario a manera de analogías espectaculares del debate escolástico inicial y extrae de sus imágenes visuales los recursos retóricos para resolverlo⁷. Desvela así el proceso lógico visual que genera la representación alegórica. La loa sacramental de Sor Juana resulta entonces una

5 Méndez Plancarte señala que es el «tema que tanto la preocupó y al que dedicará su entera *Crisis* del Sermón de Vieyra [...] Aquí, al contrario de lo que después sostendrá, triunfa la Eucaristía sobre la Muerte del Señor», (p. LXXVII). Paz señala otras variaciones en unos villancicos de San Bernardo y en *El divino Narciso* (pp. 452-53).

6 Cotarelo y Mori (17, p. XLIV) observa que desde antes de mediar el siglo XVII fueron, con las de los autos sacramentales, las únicas loas que perduraron. Salvo las de funciones regias o alguna muy singular en los corrales, ya no se representaron en éstos más que las loas inaugurales de temporada, dos veces al año, que tenían por objeto presentar las compañías o parte de ellas... «Mayor esmero complicación y gusto demostró en esto, como en todo, Luis Quiñones de Benavente, y a él se atuvieron sin mayores novedades, los que en el resto del siglo trabajaron en este linaje de presentaciones». De las siete loas que conocemos de Benavente, Cotarelo explica que todas corresponden a la época en que ya este preludio había caído en desuso, excepto para ofrecer al público el conjunto de representantes en algunas épocas del año. Bergman (*Quiñones*, p. 34) observa que el género chico de loas y entremeses de tono predominantemente cómico se caracteriza principalmente por la «negación sistemática de la ilusión teatral». Véanse como ejemplos las loas de Quiñones de Benavente para Figueroa (la I de 1627, y la II de 1628), para Hurtado (1631), y para Prado (1635) en Cotarelo (18; pp. 500-02, 515-17, 531-33, y 544-46). Bergman da extensa información sobre las fechas (*Quiñones*, pp. 299-305, 308-11, 332-41); al respecto, véanse además sus páginas 87-89. E. Rodríguez y A. Tordera (pp. 33-34) citan la «Loa con que empezó Escamilla en Madrid» como atribuible a Calderón. Para «las relaciones entre representantes y público» en la loa en tiempos de Lope de Vega, véanse los estudios de Flechniakoska (pp. 107-29).

7 Méndez Plancarte observa meramente que «el concepto [de la mayor fineza de Cristo] se ilustra con dos breves escenas de otro teatro dentro del teatro» (p. LXXVII).

combinación de géneros: entremeses⁸, «pasos» o procesiones emblemáticas⁹, y loa «de presentación de compañía»¹⁰. Todas estas formas teatrales junto con danzas y saraos se relacionan estrechamente en las fiestas populares de Corpus, cuya preparación determinaba las dos compañías que darían principio al «año cómico» (Cotarelo, 17, p. XLIV). Como el mote imperial que destaca, el prólogo de Sor Juana para *El mártir del Sacramento* en sí constituye pues un *plus ultra*, un traspaso mas allá de los parámetros estilísticos fijados por Calderón para la loa sacramental por lo menos desde 1647¹¹.

Si es difícil suponer que los autos de Sor Juana se hayan montado en Madrid —dada la feroz competencia local por ese honor tan lucrativo— en cambio sus tres loas sacramentales «americanas», debido al carácter comodín de su género¹², muy bien podrían haber resultado de particular utilidad para los autos de fines del siglo XVII. Ante la creciente hegemonía francesa, la alegorización enaltecedora de América habrá despertado bastante interés como teatralización del galardón incomparable de España.

El montaje de estas loas sacramentales —así como el de la mayoría de las loas preservadas— también carece de documentación. Sin embargo, la imitación de la loa para *El mártir del Sacramento* en la «Loa del Non Plus Ultra» de Antonio de Zamora para su refundición del auto calderoniano, *El*

8 Para la relación de este género con los autos de Calderón, véanse los estudios imprescindibles de Agustín de la Granja, también parte del de Meregalli (pp. 353-54); además, la bibliografía de De la Granja es fundamental para una comprensión global de la loa en relación a diversas formas de teatro breve.

9 Para la dimensión teatral de estos aspectos de la fiesta de Corpus, véase el trabajo de Díez Borque, «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII».

10 Cotarelo y Mori (17, pp. XLIV-XLV) explica la relación de este tipo de loa y la representación de los autos.

11 Según la cronología que Parker traza para los autos de Calderón (pp. 175-76), su loa sacramental de fecha más temprana parece ser la que Pando publica con *La primer flor del Carmelo*.

12 Enfocándose en la loa que Pando publica y que Parker edita con *No hay más Fortuna que Dios*, E. Rull y C. de Torres (pp. 97-98) observan: «Está claro que muchas loas eran verdaderos “comodines” que servían de diversa posibilidad introductoria para autos sacramentales diferentes. Esto ocurría cuando dichas loas no tenían un carácter muy definido en cuanto al tema del auto, al que se aplicaban como preámbulo dramático. Incluso cuando la relación era muy marcada, pero aislada o episódica (por ejemplo, si se citaba en unos cuantos versos el nombre y tema del auto subsiguiente), podía ocurrir que el autor, u otro autor diferente, aprovechara el texto global de la loa, introduciendo leves alteraciones, para utilizarlo en un nuevo auto».

*pleito matrimonial del cuerpo y el alma*¹³, montado en 1701 ante el nuevo rey Borbón sugiere el reconocimiento madrileño de un mérito especial en la pieza breve de Sor Juana a fines del siglo XVII y apunta a la sagacidad estética-histórica de la dramaturgia novohispana.

Como Bataillon ha señalado, la divisa imperial de Carlos V con las columnas de Hércules, por un lado recoge en este personaje mitológico el símbolo renacentista del monarca semi-divino. Por otro lado, dice Bataillon, que el mote «Plus Ultra», concebido antes de comprenderse plenamente las implicaciones de los nuevos territorios españoles en América, resulta un tema *profético* de la enorme extensión ultramarina del poderío español (p. 26; Yates, p. 82). Pues no es hasta mediados del siglo XVI que se documenta la primera asociación específica de *Plus Ultra* con la extensión transatlántica de España (p. 25). De hecho, Gómara, en su *Historia General de las Indias* (1552), dedicada a Carlos V, interpreta el mote imperial en relación con el llamado «descubrimiento» de América casi en términos de auto sacramental:

La cosa más grande después de la creación del Mundo, aparte de la encarnación y la muerte del creador [sic], es el descubrimiento de las Indias [...] Tú tomaste como divisa *Plus Ultra* dando a entender la soberanía sobre el nuevo mundo (Bataillon, pp. 13-14)

Plus Ultra se convierte entonces en emblema de la extensión española a América, la cual se valoriza como etapa reciente en la historia de la salvación de la humanidad. He aquí el soporte lógico-visual de la alegorización en la loa de Sor Juana así como en la de Zamora.

13 Igual que la loa de Sor Juana, Zamora combina un debate sobre las finezas de Cristo con el emblema *Non Plus Ultra*, reduciendo al mismo tiempo las partes del mundo, de cuatro a dos: América y España. Aparte de la loa de Sor Juana, no se documenta ninguna otra donde funcionen estos tres recursos —o uno o dos de ellos— más que en la de Zamora, publicada por Pando (VI, pp. 37-44). Este no especifica que la loa no fue escrita por Calderón, aunque señala claramente las adiciones de Zamora al auto de Calderón. Valbuena Prat (p. 16) hace la siguiente observación: «En un manuscrito de autos y loas del siglo XVIII, al fin de la *Loa del Non Plus Ultra*, de don Antonio de Zamora, hay esta nota: “Con esta loa se representó en esta corte el año de 1701 el auto de *Pleyto matrimonial*, de D. P.” Calderón, habiéndole añadido D. Antonio de Zamora para ponerle en la proporción que se estila, por haberlo escrito pequeño Don Pedro Calderón.”». Y agrega Valbuena Prat (p. 73): «Este auto corresponde al primer período de Calderón [...] Su fecha podría ser aproximadamente, 1631 [...] Los continuadores [de Calderón] creyeron necesario aumentarlo por considerarlo demasiado breve, ocurriendo así en la refundición de Antonio de Zamora en 1701».

Sorprende realmente que la rica imaginación alegórica de Calderón no haya explotado antes las posibilidades visuales verbales del emblema imperial. Ya «la España de Felipe II adopta oficiosamente si no oficialmente, la interpretación geográfica del *Plus Ultra*... y en 1574 Sevilla consagra a la gloria del imperio las altas columnas de la Alameda de Hércules» (Bataillon, pp. 26-27). De hecho, en loas y autos calderonianos, América figura como personaje clave en la historia de la salvación¹⁴. Incluso las riquezas de puertos americanos se alegorizan en *La nave del mercader* (1675), pero sin alusión alguna al emblema imperial (Pando, I, pp. 232-67; Parker, «New World», pp. 267-68).

Para la segunda mitad del siglo diecisiete se documenta la persistencia del mito de las columnas de Hércules y el uso del mote clásico original «*Non Plus Ultra*» para designar la categoría máxima de un sustantivo¹⁵. De hecho, solamente en este último sentido se registra la frase en una loa supuestamente de Calderón¹⁶.

Aunque de una manera pasajera, el emblema sí aparece en la loa de Salazar y Torres para su comedia *Elegir al enemigo* de 1664. La enunciación del personaje Agua (asociado con los personajes América, Invierno, y Noche) parece ser el antecedente más cercano para la teatralización del emblema imperial en la loa de Sor Juana:

En el Agua aquellas dos
Columnas, que coronadas
del Plus Ultra en Nuevos Mares
(a quien le sirven de basas

14 Se personifica en los siguientes autos por orden alfabético: en *A Dios por razón de estado* (1649) y *Amar y ser amado y Divina Filotea* (1681) como Ateísmo (I, 17 y 29; I, 178); *El nuevo hospicio de pobres* (1675), *La semilla y la cizaña* (1651), *El valle de la Zarzuela* (1647, 1648; o 1652-57); y en las siguientes loas publicadas en Pando para los autos *Los encantos de la culpa, Llamados y escogidos, La primer flor del Carmelo, y Quien hallará mujer fuerte*; América se menciona sin personificarse en *La nave del mercader* (1674), *La protestación de la fe* (1656), y *El cubo de Almudena* (1651). Para las fechas de los autos y algunas loas, véase el estudio «Chronology» de Parker. Para la inclusión del vocablo «América» en los autos solamente, véase *Konkordanz zu Calderón* de Hans Flasche (I, p. 412).

15 Véase el «Diario» de François Bertaut sobre su viaje por Cádiz y Sevilla (1659), en la edición de J. García Mercadal (pp. 597, 603-05). Considérese cómo Gracián utiliza el mote para referirse a algo insuperable, en *El criticón* (L. II, cr. IV y VIII, pp. 362 y 448; L. III, cr. VIII y IX, p. 703 y 728).

16 En la loa para *El primer refugio del hombre*, dice Navarra: «Pues tu fervor llega a tanto / NON PLUS: pues estamos viendo / que a más no puede llegar / el más Católico afecto» (Pando, VI, p. 122; mayúsculas originales; ortografía modificada).

Nuevos dominados mundos)
 gloriosamente declaran
 que lo que le basta a Alcides
 a Philipo no le basta (Vera Tassis 6)¹⁷

Esta alusión a la divisa imperial se transforma en eje de la loa para *El mártir del Sacramento* de Sor Juana. La dramaturga novohispana además relaciona la acepción adjetival del mote clásico «Non Plus Ultra» con uno de sus temas preferidos: la máxima fineza de Cristo.

En la alegoría de Sor Juana, la lógica de correspondencias también va más allá de la asociación de Salazar y Torres entre el elemento agua personificado y «Nuevos Mares».

Sor Juana identifica el agua del Atlántico con la del lavatorio en la última cena así como con la del Bautismo. La lógica alegórica de Sor Juana es pues de una originalidad bastante imaginativa. Pero el hallazgo de su loa no es meramente discursivo. La innovación es aún más notable a un nivel teatral.

Como todo buen poeta lírico-dramático de su época —quizá más, por ubicarse fuera del centro del poder cultural (Madrid, España, Europa) y en un punto estratégico de su circunferencia, «La Imperial Ciudad de México»¹⁸— Sor Juana se esfuerza en su prólogo a *El mártir del Sacramento* por demostrar un dominio completo de los códigos de la fiesta de Corpus con sus danzas y variadas formas teatrales.

Las loas que ya ha ejercitado bastante para fiestas profanas demuestran su conocimiento de la sofisticada evolución alegórica, operática y mitológica que el prólogo para comedias palaciegas ha logrado en manos de Calderón¹⁹. Esos mismos procedimientos podría haber utilizado Sor Juana en los preludios que habían de rematar en enlace con el auto a continuación —ya fuera mitológico como *El divino Narciso*, de tema del antiguo testamento como *El cetro de José*, o histórico-legendario como *El mártir del Sacramento*.

Sin embargo, Sor Juana descarta la mitología grecorromana que informa sus loas palaciegas y opta en dos de las sacramentales por destacar en las creencias y costumbres americanas una simbología precristiana tan válida como la de los gentiles, de acuerdo con sugerencias de Calderón al respecto.

17 Véase la edición de Humberto Maldonado.

18 Copia de portada de edición de *El divino Narciso* (sin fecha, ¿la edición suelta mexicana?), incluida al final de las notas del «Estudio liminar» de Méndez Plancarte.

19 Véase mi estudio «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana».

Si las danzas, así como los trajes de personajes, en loas y autos madrileños dan una nota de exótico colorido representando diversas culturas (moros, negros, flamencos, turcos, judíos, e indios), la publicación española de las loas de Sor Juana para *El divino Narciso* y *El cetro de José* va a aclarar que las danzas y los trajes indígenas que se acostumbran para Corpus Christi en la Nueva España son de una teatralidad ritual viva muy distinta de las confusas estilizaciones europeas y españolas²⁰.

Sor Juana misma ha recurrido al exotismo de danzas estilizadas en el «sarao de cuatro naciones» que remata *Los empeños de una casa* con coros danzantes de españoles, negros, italianos y mejicanos (IV, 174-84). Pero la danza indígena incorporada dentro de la misma loa para *El divino Narciso* y no separada como sarao o mojiganga que mezcla varias culturas, reduce su carácter meramente decorativo, y destaca su importancia ritual en relación con la simbología precristiana que la loa traza.

Las acotaciones de Sor Juana sobre el Tocatín «como se canta» y «como se hace de ordinario esta danza» en la loa para *El divino Narciso* (III, 3) contrastan con la frase «como se pinta» de los autos calderonianos para la representación de algún personaje alegórico —¡claro!— jamás visto en vivo²¹.

Las loas sacramentales de Sor Juana subrayan, pues, la experiencia directa del Nuevo Mundo. Se toma cuidado de explicar, por otro lado, que la antropofagia ritual prefigurativa de la Eucaristía ya no se ve sino que sólo se conoce por tradición oral: «A nadie novedad haga / pues así las tradiciones / de los Indios lo relatan» (loa, *El cetro de José*, II, 196, vv. 358-60). Salvo este hincapié en la oralidad, Sor Juana aprovecha el despliegue visual del auto calderoniano para dar autenticidad a la cultura indígena.

Si los autos de Calderón otorgan verbalmente mayor valor al oído para la aceptación de la fe, teatralmente exaltan la vista como el sentido más importante para la celebración festiva del misterio sacramental.

²⁰ Véanse las referencias de Shergold y Varey 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 números en cursiva son de especial interés por referirse a indios o disfraces con plumas); considérese, en comparación, las danzas autóctonas que se incluyen en la celebración de Corpus Christi junto con autos en la capital de la Nueva España (Méndez Plancarte, pp. LXV-VI y LXIX).

²¹ Véase las referencias a la Fe «como se pinta» en *La lepra de Constantino* (IV, 76) y a la Iglesia militante en la loa *La fábrica del navío* que Apontes publica con *La protesta de la fe* (Valbuena Prat, p. 725).

En la loa para *La semilla y la cizaña*, por ejemplo, donde los cinco sentidos casualmente aparecen «con arcos y flechas» (III, pp. 305 y 306), dice la Vista:

Yo quiero
dar al festejo principio
haziendo, pues soy la Vista,
que se vea en mí lo fino
de mi amor [...]
Un auto sacramental
en que este Misterio mismo
diga algo de lo que encierra
debajo de algún sentido
alegórico (III, p. 308)

El auto calderoniano que verbalmente aboga por el oído para la fe es pues visualización teatral que «dice» o revela misterios al pueblo español.

De una manera paralela, los indios occidentales reciben «la idea metafórica [de Sor Juana], vestida de retóricos colores, representable [a la] vista», según Religión explica a América:

Te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas (III, 17-18, vv. 401-12)

Sor Juana afirma en la loa para *El divino Narciso* —también en la que antecede *El cetro de José* (III, 198-99, vv. 425-35)— que, tal como la del público español calderoniano, la fe de los indios americanos se sustenta a través de la visualización.

Sí el auto calderoniano es una explicación visual-musical de la fe que incluye pintorescos o exóticos elementos culturales, una vez publicadas en España, las loas de Sor Juana hacen alarde visual de la cultura indígena destacando la realidad americana como vivencia auténtica. Por eso en su loa

para *El mártir del Sacramento*, Colón les urge a sus compañeros al regresar a España:

Publicad en dulces ecos
que hay más Mundos, que hay *Plus Ultra*
y que ya venís de verlo

Luego proclama:

¡*Plus Ultra!* Más Mundos hay
y ya venimos de verlos! (III, 107, vv. 272-74 y 279-80)

En esta loa en particular, Sor Juana enfatiza la experiencia directa del Nuevo Mundo y se esmera en exhibir su ingeniosa originalidad con los motivos teatrales que su momento histórico y ubicación geográfica le propician.

Hay que recordar que, aparte de *El divino Narciso*, los otros dos autos con sus respectivas loas «americanas» se publican por primera vez no casualmente en Sevilla en 1692 para el II centenario de la navegación de Colón al Nuevo Mundo y más de quince años después del último auto de Calderón con la *Idolatría americana*²².

En esa década final de un siglo de progresiva rendición española a Francia, según se verifica en la Paz de los Pirineos (1660) y —más próximo a las piezas alegóricas de Sor Juana— en la paz y el pacto matrimonial de 1680, no tienen ya sentido autos que glorifiquen la supremacía española sobre Europa y demás continentes emblemáticos de culturas o religiones supuestamente inferiores.

Por otro lado, la exaltación de la cultura americana bajo dominio español satisface una gran necesidad compensatoria, ante la incuestionable hegemonía francesa bajo Luis XIV. En torno al II centenario, despertarían pues bastante interés las publicaciones de «la única poetisa americana»²³ y en particular sus dramatizaciones de motivos americanos dirigidos, en última instancia, a la alabanza de la monarquía española y su «Austriaco Tronco excelso» (loa, *El mártir*, III, 114, v. 472).

²² *El nuevo hospicio de pobres* es de 1675, según Parker («Chronology», p. 188).

²³ Copia de la portada de la edición de 1725 del *Tomo primero* [de los] *poemas* de Sor Juana (Méndez Plancarte, III, entre pp. LXXII y LXXIII).

Ya desde 1634 uno de los primeros autos conocidos de Calderón, de hecho su primer auto circunstancial, *El nuevo palacio del Buen Retiro*, ejemplifica el aprovechamiento de renombrados sucesos en su medio local para la alegoría teatral de Corpus, entretejiendo crítica en la obvia alabanza política que el festejo público presupone²⁴. Trece años después, la primera loa documentada de Calderón (Parker, «Chronology», pp. 174-76) ofrece —al parecer por primera vez para la fiesta de Corpus— una representación alegórica de América junto con las otras tres partes del mundo (Europa, Asia, y África), la cual se va a repetir a través de siete autos y otras dos loas.

Esta división cuatripartita constituye un espacio analógico muy distinto al medio sin distinciones culturales donde la lucha espiritual es del hombre genérico en vez de naciones con religiones contradictorias. Tal representación cuatrimembre del mundo parecería estar ligada tanto a la innovación escénica de cuatro carros en 1647 (Parker, «Chronology», p. 174; Egido) como a una creciente necesidad de ensalzar un poderío mundial que se desmorona. Dentro de las fronteras simbólicas de una sola fe, el espacio ahistórico del auto calderoniano genera una autorreflexión crítica de los vicios y debilidades de la humanidad o de la propia sociedad nacional. Pero cuando la geografía simbólica del auto se divide en cuatro partes con sus respectivas culturas y religiones, la estructura cuatrimembre genera un discurso nacionalista (Greer, «America») que resulta bastante chocante hoy día pero que no difiere mucho del de otros países de esa época en sus fiestas públicas.

El imperialismo geográfico cultural de los autos calderonianos que Sor Juana va a adaptar, es la variación española de una modalidad teatral que, como muchas otras, se inicia en Italia y de ahí pasa a otras cortes europeas. En 1579, en las bodas de Francisco de Medici con Blanca Cappello de Venecia, con ostentosis jamás igualada, se ven carros alegóricos de Europa y África contrapuestos a la Asia dominada (Schrade, pp. 107 y 124). En París en 1612 para festejar 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 da una fastuosa representación con cuadrillas de turcos y moros y una comparsa de romanos, seguida por dos carros, uno con reyes cautivos de Asia tirado por dos elefantes y otro con reyes cautivos de África tirado por dos leones —la reconstitución de un triunfo romano, explica Vanuxem de esta fiesta (p. 196).

24 Véase el estudio de Greer y el de Hernández Araico sobre este auto.

A tal división alegórica del mundo en tres partes geográficas o grupos culturales, Calderón va a agregar el continente americano como siervo dócil de España²⁵. La explotación de este esquema cuatrimembre en sus loas y

25 A. Egido (p. 45, n. 15) observa que en «la Geografía de Ptolomeo (Lugduni, 1541) se añadió América al final de la *Tabula Orbis*» pero que la *Suma de geografía que trata de todas las partidas e provincias del mundo* de Jacobo Cromberger (1519), «muestra aun la tradicional tripartición del mundo». O'Gorman (p. 134) explica que en «el célebre folleto intitulado *Cosmographiae Introductio*, publicado en 1507 por la Academia de Saint-Die, que incluyó la *Lettera* de Vesputio en traducción latina, y la no menos célebre y espectacular carta geográfica destinada a ilustrarlo, el mapamundi de Waldseemüller, también de 1507 [...] se dice: a) que, tradicionalmente, el orbe [...] se ha venido dividiendo en tres partes: Europa, Asia, y África; [y] b) que en vista de recientes exploraciones, ha aparecido una *cuarta parte* [...]». Agrega O'Gorman (p. 186, n. 1) «que el propio Waldseemüller volvió a la idea de que la masa septentrional de las nuevas tierras eran una prolongación de Asia, según se ve por su *Carta Marina Navigatoria Portugallen Navigationes*, 1516 [...] El cambio definitivo de clima en favor de la hipótesis de 1507 se operó con Mercator [*Mapamundi*, 1538] [...] A este respecto debe citarse a Oviedo, *Historia*, Primera Parte, 1535, lib. XVI, Proemio, [sic] quien sostuvo vigorosamente la idea de la total independencia geográfica de las nuevas tierras respecto a Asia». Egido no aclara si Calderón fue el primero en representar el cuarto continente en teatro alegórico. Yo aún no encuentro ninguna alegoría anterior a su loa de 1647 que represente las cuatro partes del mundo como interlocutores dramáticos. En la *Loa de la Casa de Austria* (Cotarelo, 18, p. 363) se dice sobre Felipe II: «Este príncipe triunfó / del mundo y sus partes cuatro», pero éstas no se representan. Mucho después de concluir este estudio di con la ilustración de unos fuegos artificiales alegóricos en forma de cohetes humanos que representan las cuatro partes del mundo sobre un estrado en un patio con ventanas a los lados, configuración que se asemeja a la de un corral (Preimesberger, p. 114). Se trata de un espectáculo francés para celebrar la toma de posesión de Inocencio X, en Roma en noviembre de 1644. En este caso Europa se identifica como Francia y será el cohete que más luce y más alto se eleva. Tal espectáculo alegórico de resonancia política habrá servido de estímulo para la primera teatralización calderoniana de las cuatro partes del mundo en 1647. Queda por ver aún qué otras alegorizaciones teatrales o meramente espectaculares hubo entre la celebración papal francesa y la primera loa cuatrimundista de Calderón. En cuanto a la intertextualidad visual en que Sor Juana participa, por lo menos dos casos adicionales la atestiguan. El estudio de O'Gorman (frente a la página del título) incluye una lámina de una «Alegoría de las cuatro partes del mundo» de *Peregrinación del mundo* (Nápoles, Porsile, 1682) de Pedro Cubero Sebastián. En la exhibición en el Los Angeles County Museum of Art de «Mexico: Splendors of Thirty Centuries» (octubre a diciembre de 1991) pude apreciar un biombo de influencia japonesa atribuido a Juan Correa (mexicano, n. ca. 1645-50, m. 1716) que Sor Juana misma probablemente haya conocido. El reverso del biombo exhibe una colorida alegoría de los cuatro continentes en forma de cuatro parejas, cada una ataviada de manera típica y rodeada de su respectiva flora y fauna emblemáticas; de izquierda a derecha, la pareja que representa a América aparece primero, seguida por la europea —que, curiosamente, son los reyes españoles—; después, en la otra mitad del biombo, aparecen las parejas de Asia y de África. Explica Gerlero (p. 427) en el catálogo de la exhibición que «la

autos que Sor Juana reduce a bímembre en sus loas definitivamente satisface la creciente expectativa de un variado exotismo²⁶. Pero además, la representación ya alegórica ya emblemática de culturas no europeas, y por lo tanto exóticas, sirve para destacar la gloria del estado-nación que patrocina la fiesta y que pretende lógicamente festejarse.

El obvio propósito de la cuatripartición alegórica del mundo por Calderón es pues el dominio del catolicismo habsbúrgico sobre moros, judíos e indios, personificados éstos por su religión o por uno de los continentes no europeos con que se les asocia. Con impresionante teatralidad, se justifica así la persistente marginación de descendientes de los pueblos expulsos y se idealiza la conversión de indios americanos como compensación espectacular por la deshonrosa pérdida de las Provincias del Norte a la herejía o apostasía del protestantismo y sobre todo por su amenaza más próxima en alianza con las provincias rebeldes dentro de la misma península ibérica. A diferencia de loas y autos calderonianos con ese esquema geográfico-cultural cuatrimembre concebido como justificación del sistema político-religioso que patrocina la fiesta, en el teatro profano —donde la diversión presupone cuestionamiento de los valores sociales— el motivo americano enfocado en pocas piezas por Calderón y sus contemporáneos conlleva un fuerte sentido crítico de la conquista española (Ruiz Ramón):

composición está directamente basada en una serie de cuatro grabados franceses de F. de Witt, que a su vez posiblemente se inspiraron en las pinturas perdidas de Charles Lebrun (1619-1690). Una de las mayores diferencias entre los grabados y el biombo se nota en el grupo europeo; los monarcas representados no son Luis XIV y su consorte [María Teresa] sino el rey español Carlos II y su primera esposa, María Luisa d'Orléans [1683-1689]. Los retratos son bastante verídicos» (traducción mía del inglés).

26 Egidio (p. 45, n. 15) afirma que «Calderón acoge la alegoría de las cuatro partes para mostrar la diversidad del mundo y la distinta acogida de la fe, o su ausencia, en cada una de ellas». O'Gorman (pp. 146-48; notas 5-12, y pp. 186-87) explica cómo la división tripartita del *orbis terrarum* llega a convertirse en la base imprescindible de la ciencia geográfica y cómo —desde antes del cristianismo que lo dota de una dimensión trascendental, según lo documenta San Agustín— tal esquema geográfico trimembre nunca implica igualdad sino una jerarquía cultural que otorga a Europa la supremacía. O'Gorman además señala (p. 150) que «la concepción de las nuevas tierras como cuarta parte del mundo» supone el reconocimiento no sólo de sus elementos físicos como equiparables a los de las otras tres partes sino también de los habitantes como partícipes en la historia de la salvación (descendientes de Adán y beneficiarios de la redención de Cristo). «Las civilizaciones quedaban [así] integradas [...] al curso de la historia universal; pero, por la misma razón, no quedaban excluidas de las consecuencias de la concepción jerárquica de la misma».

Todos estos textos [...] parecen [...] mostrar en su misma génesis y en su proceso de construcción dramática una misma conciencia dividida. Una conciencia donde resonaba, por igual y al mismo tiempo, el orgullo de la empresa acometida y el insobornable aguijón de la culpa, síntomas ambos de la conciencia colectiva de una nación donde se enfrentaban públicamente las conflictivas voces de un Bartolomé de las Casas y un Juan Ginés de Sepúlveda. Voces difícilmente audibles en otras colectividades occidentales de entonces o de más tarde, las cuales, cuando colonizaron, no dejaron hablar en voz alta ni en sus escenarios públicos a la voz de su conciencia de culpa (Ruiz Ramón, «Nuevo Mundo», pp. 136-37)

Sor Juana va a recoger esta conciencia crítica en sus loas para *El divino Narciso* y para *El cetro de José* aprovechando el momento histórico del segundo centenario y su propia ubicación geográfica en contacto directo con la cultura que fiestas españolas y europeas en general estilizan confusamente²⁷.

En diversas celebraciones cortesanas españolas y europeas, el exhibicionismo exótico nacionalista fácilmente confunde Oriente con el Nuevo Mundo por medio de trajes de plumas²⁸. Así se observa en varios autos de Calderón donde el personaje alegórico vestido «a lo indio» según la acotación o identificado sólo verbalmente como indio no tiene absolutamente nada que ver con América²⁹. La tipificación teatral de las culturas más lejanas

²⁷ Para más sobre la arbitraria moda europea de representar teatralmente a indios orientales y occidentales, véanse los estudios con ilustraciones de Pariset y de Tani. En éste, considérese sobre todo los ballets *El tabaco*, *La Fenice Rinnovata* (p. 229) y *Bacco trionfatore delle Indie* (p. 227).

²⁸ Las plumas son emblema de sabiduría en la loa *La Fábrica del Navío* para *La protestación de la fe* (Valbuena Prat, p. 725). Como tal, forman el tocado de los jóvenes que debaten en la loa casi idéntica, según la edición de Pando, para *No hay instante sin milagro* (1672) y para *Andrómeda y Perseo* (1680). En *El gran Mercado del mundo* (IV, 347-57) y *La semilla y la cizaña*, las plumas se asocian con la soberbia; probablemente por extensión son emblema diabólico en *El divino Orfeo*. El gentilismo precristiano así como la idolatría americana u oriental se asocian con el diablo y por consiguiente se representan en las tablas con plumas. Para la asociación del gentilismo precristiano y la idolatría americana con el demonio, véase la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya (I, pp. 34-35 y 38), y el estudio de Garelli (p. 294).

²⁹ Véase, por ejemplo, *El tesoro escondido*, *El cordero de Isaías*, y *El cubo de la Almudena*. La confusión entre indios y negros se da por la expresión «indio bozal» en *A Dios por razón de estado* (1649) y *La divina Filotea* (1681), así como en la comedia *La aurora en Copacabana*. Ya Lope en su auto *La siega* (González Pedroso, pp. 178-79) confunde indios y

—los indios— no requieren pues de rasgos distintivos en una festiva política cultural al servicio del poder patrocinador.

Las loas de Sor Juana para *El divino Narciso* y *El cetro de José* pretenden corregir esa falta de precisión respecto a los indios occidentales. A través de loas y autos calderonianos con división geográfica cuatripartita, los personajes alegóricos de América o Idolatría (americana) constantemente representan una ejemplar sumisión a las exigencias de la fe que la alfa o incorpora a Europa-España de una manera comparable a la conversión del Gentilismo del imperio romano ante la invitación rechazada por el Judaísmo, Hebraísmo, o Sinagoga. En efecto, varios autos identifican el Gentilismo europeo con la Idolatría india (aunque no siempre americana)³⁰.

De ahí que Sor Juana equipare la simbología pre-cristiana grecorromana con la mexicana, pero en una pieza breve separada que preludia el auto mitológico, distinguiendo la cultura americana nítidamente tanto en términos discursivos como visuales. Sor Juana no interpreta la conquista espiritual o subyugación cultural de América en una visión global cultural del mundo, sino en drama aparte del esquema tipológico simbólico de la cristianización de los gentiles, de la marginación de los israelitas, o de la rebeldía de los herejes europeos —esquemas que cada uno de sus autos propone por separado—. La demarcación del esquema simbólico teatral de la cultura americana que Sor Juana se propone en sus loas sacramentales explica también la contraposición visual emblemática de Hércules y de Colón que preludia *El mártir del Sacramento*.

La divisa original de Hércules «Non Plus Ultra» como emblema de oclusión europea al mundo transatlántico e ignorancia de su representación teatral queda desplazada como injustificable por el regreso triunfal de Colón, proclamando la experiencia visual de mundos más allá de las barreras políticas-culturales en los festejos cortesanos europeos, así como en las fiestas populares españolas de Corpus Christi. Esta loa sacramental de Sor Juana que rompe los parámetros estilísticos de su género fijados por Calderón, reuniendo en sí varios de los géneros dramáticos de Corpus, resulta pues una propuesta —en torno al segundo centenario del encuentro entre

negros. La loa de Bances Candamo para *Duelos de Ingenio y Fortuna* (Cotarelo 17, p. XXXIX) incluye un sarao de indios y negros. Sor Juana parece seguir esta moda en el «Sarao de cuatro naciones» que remata *Los empeños de una casa*, (IV, 174-184).

³⁰ Véase *La semilla y la cizaña*, *El arca de Dios cautiva*, *Mística y real Babilonia*, y *El nuevo hospicio de pobres*.

España y América— de un código nuevo, más apropiado y eficaz para la representación teatral de la convivencia americanohispana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, M., «Plus Oultre: La Cour découvre le Nouveau Monde», en *Les Fêtes de la Renaissance*; vol. 2: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, J. Jacquot ed., Paris, CNRS, 1960, 2 vols., pp. 13-27.
- Bergman, H. E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- , ed. *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España, siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970.
- Bravo, M^a D., «Una representación criolla: *La máscara grave y la máscara faceta* de 1672», sesión plenaria en el simposio *América y el teatro del Siglo de Oro*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa y Parque Cultural y Recreativo Desierto de Los Leones, México, D. F., copatrocinado por la Universidad de Texas, El Paso, 2 al 5 de octubre de 1991.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas, Autos sacramentales*, III, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, 3 vols.
- Christout, M-F., «Le Feux d'Artifices en France de 1606 à 1628», en *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot, ed., vol. 1, pp. 247-57.
- Correa, J. (atribuido a), *Biombo: El encuentro entre Cortés y Moctezuma* (verso); *Los cuatro continentes* (reverso). Colección del Banco Nacional de México, México, D. F. Ilustración y detalle núm. 194 en el catálogo *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, The Metropolitan Museum of Art New York, Bullfinch Press, 1990, pp. 424-26.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, NBAE 17 y 18, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, 2 tomos.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas* (vol. 3, *Autos y loas*, ed. A. Méndez Plancarte 1955; vol. 4, *Comedias, sainetes, y prosa*, ed. A. G. Salceda, 1957), México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 4 vols.

- Daniel, L. A., «The Loas of Sor Juana Inés de la Cruz», *Letras femeninas*, 11, 1985, pp. 42-48.
- Díez Borque, J. M., «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Crítico*, 42, 1988, pp. 103-24.
- Egido, A., «El mundo en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón* (8º Coloquio Anglogermánico, Bochum 1987), Hans Flasche, ed., Stuttgart, F. Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1988, pp. 40-64.
- Flasche, H., ed., *Konkordanz zu Calderón*, vol. 1, New York, G. O. Verlag, 1980, 4 vols.
- Flechniakoska, J.-L., *La loa*, colección «Temas», núm. 3, Madrid, SGEL, 1975.
- «La loa comme source pour la connaissance des rapports troupe-public», en *Dramaturgie et société*, J. Jacquot, ed., vol. 1, Paris, CNRS, 1968, 2 vols., pp. 111-16.
- García Mercadal, J., ed., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1959, 2 vols.
- Garelli, P., «Lope de Vega y la conquista de América: teatro y opinión pública» en *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII* (Roma, 16-19 de noviembre de 1978), F. Ramos Ortega, ed., Roma, Instituto Español de la Cultura y de Literatura de Roma, 1981.
- Gerlero, E. I. E. de, «Folding Screen (Biombo): The Four Continents (reverse)», *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Metropolitan Museum of Art, New York, Bullfinch Press, 1990, p. 427.
- Glantz, M., «Las finezas de Sor Juana: loa para *El Divino Narciso*», en *Espectáculo, texto y fiesta*, J. Amezcua y S. González, eds., México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 1990, pp. 67-75.
- Gracián, B., *El crítico*, ed. de S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.
- Granja, A. de la, «El entremés y la fiesta del Corpus», *Crítico*, 42, 1988, pp. 139-53.
- *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, Granada, Universidad, 1981.
- «Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios II», *Crítico*, 50, 1990, pp. 113-124.

- Greer, M. R., «Bodies of Power in Calderón: *El nuevo palacio del Buen Retiro* y *El mayor encanto amor*», en *Conflicts of Discourse in the Golden Age*, Peter W. Evans, ed., England, Manchester Univ. Press, 1990.
- , «America and the Constitution of Community in Calderón's *Autos*», *Eleventh Annual International Golden Age Spanish Drama Symposium*, The University of Texas at El Paso y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 13-16 de marzo de 1991.
- Hernández Araico, S., «La figura politizada del judaísmo en un auto primerizo de Calderón: *El nuevo palacio del Buen Retiro*», en el Simposio *Conversos y otras minorías en la literatura hispánica. Homenaje a Joseph A. Silverman*, San Diego State University, 12-14 abril de 1989. En prensa.
- , «El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: des/re/construcción del mundo europeo», en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez), Ysla Campbell, ed., Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 75-93.
- , «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana. La primera ópera americana, ¿en la Nueva España?», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ysla Campbell, ed., vol. 1, *Colección Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos*, 4 vols., México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 137-51.
- Hill, E. L., «Vertientes mágico-realistas en la loa de *El Divino Narciso*», *Letras femeninas*, 11, 1985, pp. 49-56.
- Jacquot, J., ed., *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. 1, Paris, CNRS, 1956.
- Kurtz, B. E., «Guilty Pleasure: The Comic, the Sacred, and Placer(es) in the *Autos Sacramentales* of Calderón de la Barca», *Theologica Ludens*, Washington, D. C., Catholic University of America Press, 1991.
- Maldonado, H., ed., *Memoria del teatro mexicano: Teatro barroco del siglo XVII*, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En prensa.

- Méndez Plancarte, A., «Estudio liminar», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol 3: *Autos y loas*, 1955, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. VII-XCVIII.
- Meregalli, F., «Sobre Calderón sainetista», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza, ed., Ottawa Hispanic Studies 3, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 351-59.
- O'Gorman, E., *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, 1958, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Pando y Mier, P., ed., *Autos sacramentales alegóricos y historiales [...] de P. Calderón de la Barca*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717, 6 vols.
- Pariset, F.-G., «Le Mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Montouc 1606», *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot, ed., vol. 1, pp. 153-89.
- Parker, A. A., «The Chronology of Calderón's *Autos Sacramentales* from 1647», *Hispanic Review*, 37, 1969, pp. 164-88.
- , «The New World in the *Autos Sacramentales* of Calderón», *Aureum Saeculum Hispanum. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstag*, Wiesbaden, F. S. Verlag, 1983, pp. 261-69.
- Pasquariello, A. M., «The Evolution of the *Loa* in Spanish America», *Latin American Theatre Review*, 3. 2, 1970, pp. 5-19.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid, NBAE, 1928, 2 vols.
- Preimesberger, R., «Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17 Jahrhunderts», *Stadt und Fest; Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Stuttgart, W. & H. Verlags A. G., 1987, pp. 109-28.
- Rodríguez, E. y Tordera, A., *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.
- Ruiz Ramón, F., «El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E.*

- Varey, J. M. Ruano de la Haza, ed., *Ottawa Hispanic Studies* 3, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 228-48.
- «El Nuevo Mundo en el teatro clásico (introducción a una visión dramática)», en *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 13, Murcia, Sucesores de Nogués, 1988, pp. 69-137.
- «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ysla Campbell, ed., vol. 1, *Colección Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos*, 4 vols., México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-19.
- Rull, E. y Torres, J. C. de, «La teología política del Barroco en una loa sacramental», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 97-107.
- Sabat-Rivers, G., «Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 267-91.
- Salazar y Torres, A. de, *La cythara de Apolo. Loas y comedias diferentes*, ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, 1694.
- Salceda, A. G., «Cronología del teatro de Sor Juana», *Ábside*, 17, 3, 1953, pp. 333-58.
- Schräde, L., «Les Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici e de Bianca Cappello», *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot, ed., vol. 1, pp. 107-31.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681*, Madrid, Edhigar, 1961.
- Tani, G., «Le Comte d'Aglié et le Ballet de Cour en Italie», *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot, ed., vol. 1, pp. 221-33.
- Vanuxem, J., «Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses Devises», en *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot, ed., vol. 1, pp. 191-203.
- Yates, F. A., «Charles Quint et l'idée d'empire», en *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. 2: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, J. Jacquot, ed., Paris, CNRS, 1960, 2 vols. pp. 57-97.