

ISSN 0254-9239

lexis

Vol. XXXII (1) 2008

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-textos, 2005, 193 pp.

¿Cómo aparece América? No aparece, por cierto, tan solo por el hecho concreto de la llegada de Colón a la isla de Guanahaní (actual isla de San Salvador) la madrugada del 12 de octubre de 1492, sino, sobre todo, por la célebre *Carta a Santángel*, difundida rápidamente por toda Europa a través de la imprenta. En los años siguientes al descubrimiento del Nuevo Mundo, surgirá la llamada “invención de América” a través de representaciones iconográficas que pueden rastrearse en las diversas manifestaciones culturales (emblemática, literatura, arte efímero, pintura) detrás de las cuales se pretendía insertar este territorio nuevo, desconocido, en el imaginario europeo. Dicho proceso es largo, poco uniforme y por ende rehuye una sistematización estricta; de allí la necesidad de afrontar su estudio desde una perspectiva amplia y con sólidas bases documentales. El trabajo de Miguel Zugasti logra, en ese sentido, transmitir esta “unidad en la diversidad” que alcanza la alegoría de América.

La idea de América, por supuesto, no obedece tanto a Colón (que consideraba los territorios hallados como parte del Asia) como a Vesputio (el primero en negar la hipótesis colombina), en razón de lo cual el continente modernamente lleva su nombre; aunque para la corona española fue, hasta bien entrado el XVIII, más conocido como las Indias occidentales. El primer capítulo de libro nos presenta las alegorías iniciales esbozadas en el arte europeo, entre las cuales sobresale la de Francesco Pelegrino (1530), que exhibe el patrón básico: mujer desnuda, joven, con rasgos guerreros (aljabá y flechas) o bien con elementos recogidos en testimonios de

exploradores, como la presencia del caimán (sobre el cual aparece montada la mujer), las plumas (que se volverán elemento imprescindible) o la clava brasileña. En el viejo continente, la difusión del término “América” corre pareja con la difusión de la imagen alegórica, que se suma a las de los continentes ya conocidos, conformando un cuaternario: Europa, Asia, África y América, tal como se consolidan ya en el programa emblemático planteado en la célebre *Iconología* (1593, pero sin ilustraciones, y 1603, ilustrada) de Cesare Ripa. Dentro de las primeras representaciones alegóricas del continente una de las más interesantes es, sin duda, la de Stradano: América, una mujer, acaba de ser “despertada” de su sueño por un explorador, Vespucio, en medio de un paisaje en el cual, como telón de fondo, se observan animales exóticos y antropófagos en pleno festín. El capítulo está profusamente ilustrado y deja en claro así la fecundidad de la alegoría, presente inclusive en la *Fama y obras póstumas* (1700) de Sor Juana Inés de la Cruz: la monja escritora es resguardada por sendas alegorías de Europa y América (esta última es, en esta ocasión, un muchacho semidesnudo, adornado con plumas en la cabeza y armado de arco y flechas).

En “El prototipo iconográfico de las cuatro partes del mundo en España”, Zugasti observa que la metrópoli tarda un poco más en asimilar la iconografía, asentada ya en el resto de Europa, de la joven América, en razón quizás de la reticencia ante el nombre, que escasea entre los siglos XVI y XVII, cuando “Indias” o “Nuevo Mundo” son los rótulos preferidos. El paso previo para que se afiance la representación de América es la incorporación de las llamadas “danzas con indios”. En particular, la que recreaba la captura del emperador azteca generó una “danza de Moctezuma” sumamente difundida y representada desde fines del XVI hasta mediados del XVIII. Tras esta incorporación al festejo público propio del Antiguo Régimen, la alegoría de América se asume en la literatura como parte de la representación de las cuatro partes del mundo. Su más temprana aparición se da en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Gaspar Lucas Hidalgo, quien al relatar los fastos celebrados a la entrada de Felipe III en Salamanca describe, dentro

del desfile general, la aparición de las cuatro partes. Este testimonio permite a Zugasti realizar un repaso de las celebraciones públicas hasta bien entrado el XVIII, hallando siempre en ellas incluido el ícono de América. El modelo cuaternario del mundo pervive en los “gigantes” que aparecen todavía en la actualidad como parte de las fiestas patronales en España: cuatro parejas que representan cada una un continente, cuyo origen data del periodo barroco.

Precisamente, la alegoría de América ingresa al teatro a través del susodicho cuaternario, siendo el primero en echar mano de él Tirso de Molina en su auto *Los hermanos parecidos* (estrenado en 1615 y publicado en 1635). De allí que el tercer capítulo de la investigación rastree la presencia del ícono americano en el corpus de las “comedias indianas”. Entre las obras donde aparece la alegoría se encuentran la comedia de doble título de Gaspar de Ávila *El valeroso español y primero de su casa* (también conocida como *La sentencia* O E J B N U =) = L N E I A N C K N @ A H =) = inversa sobre Hernán Cortés, y la por demás sugestiva *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara. En esta última, América es una mujer que se presenta “con una media mascarilla dorada y alrededor por tocado plumas rojas y un sol en los pechos, con aljaba y flechas, y sobre un delfín tocando una trompeta”, según recoge la cita Zugasti (80) y cumple la función providencialista de animar a Pizarro en su empresa conquistadora, llamándolo “capitán de Cristo” y “nuevo Ulises”. Al exaltar las hazañas de un linaje (el de Cortés y el de Pizarro, respectivamente), ambas piezas, la de Ávila y la de Vélez de Guevara, se inscriben, como es sabido, dentro del subgénero aurisecular del drama genealógico. Es en este tipo de comedia escrita por encargo (en la que se ejercitaron también las plumas de Lope de Vega y Tirso de Molina) donde la alegoría tendrá mayor fortuna. Son escasas en cambio las piezas dramáticas breves de índole cómica en las que se hace presente. Por otro lado, se debe a Calderón de la Barca el empleo más complejo de la alegoría de América al aplicarla a los autos sacramentales. En efecto, América aparece asociada al concepto de idolatría o a veces en pareja con la propia idolatría alegorizada, en *La semilla y la cizaña* o las loas para) = L N E I A N C K N @ A H =

y para *Llamados y escogidos*. Luego de Calderón, solo Bances Candamo logra en la loa de *Duelos de ingenio y fortuna* (estrenada en 1687) similar maestría. En el catálogo de textos dramáticos que se sirven de la alegoría, Zugasti da noticia de una rara pieza, la *Loa del Non Plus Ultra*, de Antonio de Zamora, representada para la fiesta del Corpus de Madrid en 1704. Esta loa, cuyo texto reproduce el autor en el apéndice de su estudio, asocia ingeniosamente el descubrimiento de América con el sacrificio de Cristo y al mismo tiempo con el cambio dinástico que representa el recién ascendido al trono Felipe V.

En “Fastos, arte efímero y alegoría de América en el Nuevo Mundo” se analiza el empleo de la alegoría en las celebraciones públicas llevadas a cabo en los virreinos americanos, asumiendo que en dichas actividades se canaliza una identidad y orgullo criollos frente a la metrópoli, sin dejar de rendirle reverencia y aceptarla como centro del cual emana el poder. A propósito de ello, se revisan algunos de los túmulos erigidos en homenaje a distintos reyes. Por ejemplo, en los túmulos fúnebres en honor a Felipe III (1621), Felipe IV (1666) y Carlos II (1701) se repite la idea de la “monarquía universal”, es decir, la unidad de los extensos territorios administrados por España, los cuales participan al unísono con ella de sus alegrías (por nacimientos regios o victorias militares) y tristezas (por muertes o derrotas). La convención alegórica puede extenderse a entidades geográficas menores, como los propios virreinos o algunas ciudades; de hecho, en América se alegorizó primero a las ciudades que al continente propiamente dicho: en 1590 el arco triunfal para la entrada del virrey Marqués de Cañete contiene una alegoría del Perú (“un viejo venerable vestido con ropajes de inca y sentado debajo de un árbol” (112), según reza la descripción de la época recogida por el Zugasti) y de la ciudad de Lima (una mujer con vestiduras reales postrada a los pies de un capitán). Puesto que la alegoría puede también valerse de motes alusivos, es de señalar que para la proclamación de Carlos III (1759) se erigieron en la ciudad de los Reyes estatuas de las cuatro partes del mundo con inscripciones dirigidas al rey de España; estas son el mejor testimonio

de la concepción geopolítica vigente por entonces: Europa lleva por mote “me habitat”, Asia lleva “me vincit”, el de África reza “me terret” y América, totalmente subyugada, dice “me possidet”.

Naturalmente, el que el Nuevo Mundo se reclame “posesión” de España es un rasgo reiterado en las representaciones alegóricas mediante la sumisión del indígena que ofrece riquezas a la Corona. A este respecto, el grabado de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* (circa 1581-1584) de Diego Muñoz Camargo, que contiene la primera alegoría de Nueva España al lado de la correspondiente al Perú es digna de mencionar: México y Perú, una pareja de indios, se arrodillan ofreciendo cofres abundantes. Al lado de México, representado por una mujer, acaso la Malinche, se ubica Cortés portando una cruz y junto al Perú está Pizarro, que porta una lanza adornada por una torre, en clara alusión al reino de Castilla. Y es que ocurre que conforme transcurren las décadas y el poder español en América se consolida, el programa iconográfico exhibe algunos cambios: la desnudez inicial (que ya está en Ripa) se troca por ropajes lujosos, así como las armas que representaban fiereza van desapareciendo. En suma, “su inicial carácter belicoso [de América] se dulcifica o se omite por completo cuando ha de rendir pleitesía a España o Europa” (127). No obstante, en general prima el sincretismo y es difícil, como lo reconoce Zugasti, plantear una evolución progresiva de las formas empleadas, ya que estas se disponen de acuerdo al mensaje que el “ingenio” (que podía ser un letrado, un poeta o un pintor culto) pretendiera transmitir según la circunstancia festiva.

El último capítulo del estudio espiga el teatro colonial a la búsqueda de la alegoría. Resaltan en primer lugar las loas de *El divino Narciso* y de *El cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz, que presentan alegorías cuyo comportamiento en escena escapa del estereotipo. Asimismo, en el *Sarao de las cuatro naciones*, festejo que cierra *Los empeños de una casa*, se presenta a México como una pareja de indios que se auna a las parejas del resto de mundo, representado por españoles, italianos y negros. La alegoría de México dentro de textos dramáticos no es, por cierto, hallazgo de Sor Juana,

sino que se remonta al *Desposorio espiritual del pastor Pedro con la Iglesia Mexicana* (representado en 1574) de Juan Pérez Ramírez. En el XVII novohispano, junto a los textos de la monja jerónima, sobresale el *Triunfo de la Virgen y gozo mexicano*, contenido en la miscelánea *Los sirgueros de la Virgen* (1620), compuesta por Francisco Bramón: Reino Mexicano es un joven vestido lujosamente que le ofrece al rey don Felipe sus minas de oro y plata, a la vez que celebra la inmaculada concepción de María. En el caso del virreinato peruano se cuenta con menos ejemplos de alegorías americanas y mucho más tardíos. El primero que se conoce se halla en la loa de *También se vengan los dioses* (1689) de Lorenzo de las Llamosas, para celebrar el natalicio del hijo del virrey Conde de la Monclova. Del mismo Llamosas es también el texto del * = J E B A O P K = L K H K C A en honor del fallecido virrey Duque de la Palata, su mecenas, cuyas virtudes como gobernante se exaltan mediante la descripción literaria de un “templo de la fama”, donde se representan Europa y América, “que ambiciosas le pleitean para norte de los mares en que le vieron con luces tan benignas”, según recoge la cita Zugasti (140). Del siglo XVIII se recogen tres muestras de la alegoría: la *Loa a la entrada del virrey don Diego Morcillo en Potosí* (que se edita en el apéndice del estudio), contenida en la *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí*, descripción de la entrada de Fray Diego Morcillo Rubio y Auñón en dicha ciudad, compuesta por Juan de la Torre y publicada en Lima el mismo año (1716); la loa para B A ? P K O R A J de Pedro de Alva y Barnuevo, representada para el cumpleaños del mismo virrey Morcillo en 1720, en la cual aparecen fugazmente España y América, celebrando juntas la fiesta; finalmente, la loa de *La conquista del Perú*, de Francisco de Castillo, mejor conocido en su siglo como el Ciego de la Merced, quien compone la pieza para el festejo en Lima el año 1748 por la proclamación de Fernando VI.

A diferencia del texto de Peralta, donde los dos continentes mantienen una relación cordial, en el de Castillo el personaje de Nación Peruana debate con Europa a raíz de que esta última le niega su nobleza por ser india. Ante esta afirmación, el personaje de

Nobleza refuta al Viejo Continente esgrimiendo que el Perú cuenta con el noble origen de los incas, revitalizado por los matrimonios llevados a cabo con familias de la nobleza española, como el del capitán Martín de Loyola con Beatriz Clara Coya. Con esto, Nación Peruana vence la disputa y puede ponerse a la altura de su contraparte Europa. El tratamiento que merecen las alegorías de Europa y América sobre las tablas en los respectivos textos de Peralta y de Castillo, que el propio Zugasti invita a comparar, reflejan, sin duda, el complejo panorama político y cultural que entrañan las relaciones entre la sociedad criolla y la metrópoli. Si bien el enfoque de la investigación es eminentemente filológico y documental, *La alegoría de América...* invita a considerar el papel de las representaciones culturales en un contexto, el periodo barroco hispánico, caracterizado por una permanente pugna entre los centros y los márgenes. El estudio se complementa con los dos textos inéditos que se ofrecen en el apéndice (las loas de Zamora y Castillo) e incluye numerosas reproducciones de grabados, portadas y pinturas de la época. En suma, un trabajo de recomendable lectura que aporta nuevos datos a la investigación tanto colonial como aurisecular.

Fernando Rodríguez Mansilla
Universidad de Navarra - UNC at Chapel Hill