

la Biblioteca Indiana, que cuenta con varias publicaciones y en la que se incluirán algunos de los proyectos tratados en este libro.

JULIÁN DÍEZ TORRES
Universidad de Navarra

MIGUEL ZUGASTI, *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Pre-Textos, Valencia, 2005; 198 pp.

En un abrir y cerrar de ojos, los viajes trasatlánticos de Cristóbal Colón cambiaron radicalmente la idea europea de la configuración del mundo. Los primeros en enfrentar la nueva realidad fueron los cartógrafos, geógrafos y navegantes de la última década del siglo xv, que se esforzaban por determinar si aquella extensión de terreno era la costa oriental de Asia o si se trataba de una tierra diferente. Aunque ya algunos especialistas habían esgrimido argumentos a favor o en contra de las dos posibilidades (como se puede ver en los mapas de Juan de la Cosa o Nicolás de Caverio, que incluían el Nuevo Mundo como prolongación asiática, y las consideraciones de Pedro Mártir de Anglería, que, desde 1493, tenía sus dudas al respecto), Américo Vespucio fue el primero en otorgar el estatus de continente a esa desconocida cuarta parte del mundo. La opinión de Vespucio surgió gracias a los viajes que él mismo realizó al nuevo continente entre 1501 y 1504, en los que descubrió, tratando de regresar a Europa por el Índico, que “la costa se prolongaba más de lo esperado y llegaba a las regiones antárticas, sin dar con el anhelado paso” (p. 10). A partir de entonces, la concepción del Nuevo Mundo como terreno independiente y el nombre con el que hoy lo conocemos se difundió vertiginosamente por Europa, aunque los eruditos españoles continuaran reacios a llamarlo América durante algo más de un siglo.

La primera representación gráfica de América en el viejo continente se fue difundiendo mediante los cada vez más detallados mapas y estudios cartográficos y, paralelamente, se fue gestando una idea simbólica que englobaba diversos aspectos acerca de su naturaleza: “se estaba demarcando con esto una tierra específica, independiente del resto y con nombre propio. Asistimos al nacimiento de la idea de América, a su visualización y nominación; empieza a emerger lo que O’Gorman llamó con propiedad «la invención de América»” (p. 17). Sobre el desarrollo y la evolución de este proceso alegórico y su representación en las artes plásticas y el teatro de los Siglos de Oro trata el presente estudio, con el que Miguel Zugasti obtuvo el IV Premio Internacional de Crítica Literaria Amado Alonso, el 15 de junio de 2005.

En los dos apartados iniciales del estudio hay un recorrido por las primeras alegorías de América en el imaginario del arte europeo renacentista, y su posterior cristalización como prototipo iconográfico de las cuatro partes del mundo en el Barroco español. Europa, Asia y África contaban ya con personalidad propia y atributos bien delineados por las “frecuentes alegoresis mitológicas del siglo xvi” (p. 21). Rasgos muy generales y con elementos de más o de menos, a la primera correspondía la imagen de una ninfa sobre la grupa del “mentido robador” y sus rasgos más característicos eran el poder, señalado con diversas coronas y cetros, y la religión católica, plasmada en templos e iglesias; la figura femenina de Asia —desde los viajes de Marco Polo— estaba asociada con la fertilidad y la abundancia, representadas en coronas de flores, joyas, incensarios y ramilletes de especias; África, en cambio, aparecía desnuda para destacar la pobreza de sus tierras y con la piel oscura (rememorando la trágica carrera de Faetón), rodeada de serpientes, leones y fieras. La imagen del nuevo continente se fue construyendo mediante un proceso análogo y su nacimiento estuvo marcado por un elemento que hasta el día de hoy es difícil de borrar: la primera representación gráfica de América es una ilustración que incluyó el célebre artista florentino Francesco Pellegrino en su libro *La Fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie. Façon arabicque et italique* (impreso en París por Jacques Nyverd en 1530), y estaba marcada por el yugo y las cadenas de la servidumbre. Otros elementos característicos eran la desnudez de la figura femenina, salvo el penacho de plumas, las exóticas y exuberantes flora y fauna (la figura animal más socorrida era la de un cocodrilo), las armas de sus habitantes (arcos, flechas, clavos) y un cráneo humano que representaba la belicosidad y el canibalismo.

Durante la segunda mitad del siglo xvi proliferó la difusión de esta alegoría y sus variaciones en una multitud de cuadros, ilustraciones, bajos relieves, grabados. Muy pronto, el grupo alegórico que configuraban las cuatro partes del mundo se fue extendiendo hacia otros campos representativos como los fastos en honor de personajes poderosos o las fiestas, bailes y mascaradas, tal y como lo demuestra Zugasti con un detallado catálogo de ilustraciones y ejemplos de celebraciones civiles, eclesiásticas y populares. De esta manera, para completar el entramado multidisciplinario de las fiestas, se fueron sumando, además de los elementos simbólicos que representaban la idea de América, melodías y danzas tradicionales y representaciones teatrales o bailadas de los hechos de armas que tuvieron lugar en el nuevo continente, como la derrota de Moctezuma. Al llegar a este punto, Zugasti hace un breve excursus sobre las comparsas de gigantes, prestando especial atención a los que pasean por las calles de Pamplona durante los primeros días de julio: “ocho, pues, son los gigantes que amenizan hoy los internacionalmente famosos Sanfermines de

Pamplona, dispuestos en cuatro parejas rey-reina que remiten a la clásica cuatripartición de la tierra, y aunque los actuales muñeques son nuevos, su número está atestiguado desde el siglo xvii” (p. 73).

El tercer apartado del estudio está dedicado a la representación alegórica de América en el teatro áureo peninsular tras su éxito por las fiestas y representaciones callejeras. El nuevo continente como figura alegórica femenina se incorporó bastante tarde al teatro español, si consideramos, como indica Zugasti, que su primera aparición en escena se debió al auto sacramental *Los hermanos parecidos* de Tirso de Molina, que se representó en Toledo durante la fiesta de Corpus de 1615. Además de los signos característicos de la figura que encarna a América, hay un nuevo elemento que se destaca cuando ella ofrece al hombre sus riquezas “y anuncia su sometimiento a la cruz merced a la labor evangelizadora de España” (p. 78). Esta conversión será indispensable en la configuración simbólica del nuevo continente puesto que, a pesar de la idolatría de sus habitantes, la figura de América aparecerá como uno de los principales impulsores del catolicismo; por ejemplo, en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Luis Vélez de Guevara (que pertenece al “subgrupo de comedias que versan sobre el Nuevo Mundo”, p. 79), América es quien animará a Pizarro para que no cese en su intento por derrotar a Ata-Huallpa y conquistar las defensas de Cuzco y Quito en beneficio de la verdadera religión y la corona española.

Hay un gran número de comedias y de autos sacramentales en los que aparece la imagen de América (sola o acompañada de las tres restantes alegorías de Europa, Asia y África), pero las representaciones de las cuatro partes del mundo son mucho menos frecuentes en el teatro menor cómico. El único entremés en el que Zugasti ha detectado la presencia de las cuatro alegorías es el de Agustín Moreto, *Entremés de las fiestas de Palacio*, que fue preparado para conmemorar el natalicio de Felipe Andrés Próspero (noviembre 1657) y “la primera salida de la reina a misa de partida, tras el parto (6 de enero de 1658)” (p. 83). Hay, sin embargo, otros géneros cómicos que son más propicios para la alegoría, como las mojigangas o los bailes, mucho más cercanos al teatro de representación callejera. El caso de la loa es muy singular: en primer lugar se trata de una composición breve más seria que cómica y en segundo lugar son “terreno abonado para la utilización de este grupo de las cuatro partes del orbe en actitud de ofrenda o entrega apasionada a la alta autoridad (autoridad regia casi siempre) que preside el espectáculo” (p. 93).

En los autos sacramentales y en las loas de Calderón de la Barca aparecieron más sistemáticamente unidas la figura de la Eucaristía y las representaciones de las cuatro regiones del mundo, y fue justamente Calderón quien utilizó estas figuras como personas teatrales específicas con el grado de elaboración más complejo de todo el Barroco español:

“Los ornamentos iconológicos marcados por Calderón siguen al pie de la letra la tradicional alegoresis de la cuatripartición... Cada continente tiene un mayoral: Judaísmo, Paganismo, Gentilidad e Idolatría, y además se relaciona con la personalización de uno de estos males: Cierzo, Ira, Niebla y Cizaña. La explotación del número cuatro a base de paralelismos y asociaciones es total: cuatro partes en cuatro carros, cuatro mayores y otros tantos enemigos” (p. 5).

Tras el análisis dedicado a diversos autos y loas de Calderón (*La semilla y la cizaña, El valle de la Zarzuela, A Dios por razón de estado...* y las loas para los autos *La primera flor del Carmelo, Llamados y escogidos, Los encantos de la culpa...*), Zugasti centra el estudio en las reiteraciones “casi miméticas” de temas, motivos y técnicas dramáticas que surgieron en las loas de los escritores españoles durante la primera mitad del siglo XVIII, en especial, las de Francisco Antonio de Bances Candamo y Antonio de Zamora. De la misma manera, Zugasti examina los textos de otros autores que no son tan conocidos “y, desde luego, nunca citados en los manuales al uso, pero en cuyas manos recayó el cometido—realizado con más pena que gloria—de finiquitar la estética del Barroco hispánico y abrir las puertas a otra estética neoclasicista importada de Francia. En el aspecto concreto que aquí nos ocupa del uso alegórico de las partes del mundo, estos epígonos no dudan en seguir aprovechando el potencial espectacular del consabido cuaternario continental” (p. 93).

En el cuarto apartado del libro, Zugasti estudia las representaciones alegóricas de América en los fastos, arcos triunfales, exequias y piras funerarias realizados en el nuevo continente, partiendo de los modelos característicos que tenían en las celebraciones de la península española: “la colonia, tiende a repetir o importar de la metrópoli los elementos del fasto barroco, aunque casi siempre con el añadido de una actitud de pleitesía (entrega material de sus riquezas) hacia el poder que emana desde España, actitud que no desaparece con el paso de los años pero que a partir del siglo XVII empieza a compaginarse sabia y sutilmente con la sincera expresión de un orgullo criollo que puede competir en calidad y habilidad con todo lo que proviene de la lejana Europa” (p. 102). Este apartado del estudio está organizado en dos secciones: la primera analiza algunas de las representaciones alegóricas iconográficas de América que tuvieron lugar en el virreinato del Perú y la segunda, las del virreinato de la Nueva España.

En el quinto y último apartado del estudio Zugasti pasa de la iconografía a la puesta en escena de las alegorías americanas. El análisis se basa, como en el apartado anterior, en las representaciones teatrales de los dos centros neurálgicos de la América colonial: México y Lima, aunque también toma en cuenta otros puntos como la ciudad de Potosí y la región de Charcas (Bolivia). En cuanto al teatro mexicano, la primera figura que aparece es la de sor Juana Inés de la Cruz,

porque es "la única poeta de finales del siglo xvii español o americano que resiste sin merma una comparación con el genio madrileño [Calderón]", ya que las loas que escribió para sus autos *El divino Narciso* y *El cetro de José* "vuelan por encima de modelos previos para presentar una visión personalísima de la conquista" (p. 132). Sin embargo, Zugasti reconoce que esta alegorización en México es muy anterior a sor Juana y da ejemplos de ello mostrando de qué manera la habían utilizado Juan Pérez Ramírez, Fernán Gómez de Eslava, Francisco Bramón y Agustín de Salazar y Torres.

Volviendo a sor Juana, Zugasti observa que la alegoría sobre América que aparece en la loa al *Divino Narciso* cambia sensiblemente la disposición cuaternaria que se venía utilizando en España: aparecen, dispuestos en parejas de personas dramáticas para equilibrar el tablado Occidente y su mujer América (ambos vestidos de indios) y la Religión y su guardián el Celo (vestidos como dama y capitán españoles). El tema de la loa es el paso de la Ley Natural de los americanos hacia la Ley de Gracia mediante la oportuna intervención de la Religión, tras el fracaso de las armas que había utilizado el Celo. Un tema semejante aparece en la loa al *Cetro de José*, en donde la alegoría se basa en figuras diferentes: esta vez serán la Fe y la Ley de Gracia quienes debatirán con la Naturaleza y la Ley Natural para lograr el mismo propósito de convertir a América al catolicismo, que está representada por la Idolatría, tal y como sucedía en los autos de Calderón, modelo inmediato de sor Juana.

En cuanto al teatro peruano, Zugasti destaca que los testimonios de la alegorización americana son mucho menos frecuentes y más tardíos que en México, aunque no inexistentes. El primero de los ejemplos que analiza es una loa que Lorenzo de las Llamosas escribió para su comedia-zarzuela *También se vengan los dioses*, con motivo del nacimiento del cuarto hijo del virrey don Melchor Portocarrero en 1689. En dicha loa aparecen las alegorías de México y Perú rivalizando por ganar "la preeminencia en la veneración del infante. La presencia de las dos alegorías disputando una con otra está más que justificada, pues el Conde de la Monclova fue primero virrey de Nueva España (1686-1688) y luego del Perú (1689-1705, año de su muerte)" (p. 138). (Esta alegorización de entidades -Nueva España, Perú, Potosí...- se produjo antes que la de América debido al retraso de la mentalidad hispánica en asimilarla como unidad, como explicó Zugasti). Así, cada alegoría de la loa de Llamosas se apoya en elementos emblemáticos y heráldicos de cada región, como la estrella limeña y el águila devorando a una serpiente mexicana, resaltando el juego dramático "con todo el poder de su visualidad y puesta en escena" (p. 139).

Los ejemplos con los que Zugasti concluye el estudio son de los pocos que contienen alegorías americanas entre el repertorio teatral del Perú virreinal. En primer lugar está la loa que hizo fray Juan de

la Torre en 1716 con motivo de la entrada de fray Diego Morcillo Rubio y Auñón en Potosí, recién nombrado virrey y capitán general de Perú, “texto desconocido para la crítica literaria más especializada” (p. 140). Zugasti localizó (en la Biblioteca Nacional de Lima y en la John Carter Brown Library de la Universidad de Brown) dos ejemplares de la *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí, en la dignísima promoción del Excmo. Señor Maestro Don Diego Morcillo Rubio y Auñón...*, que incluye la loa de De la Torre. El penúltimo ejemplo es la loa que escribió Pedro de Peralta Barnuevo a su festejo dramático *Afectos vencen finezas*, con motivo del cumpleaños del mismo virrey Diego Morcillo en 1720. Siguiendo con la norma, la loa “es un testimonio más de pleitesía y aplauso del homenajeado, en donde concurren cantando variados personajes mitológicos y alegóricos” (p. 144), entre ellos, fugazmente, América y España. Por último, para festejar la proclamación de Fernando VI en 1748, fray Francisco del Castillo compuso una comedia titulada *La conquista del Perú*, que lleva su correspondiente loa en la que todas las personas dramáticas son “abstracciones que compiten entre sí por ensalzar al joven monarca” (*id.*). Como apéndices del estudio, Zugasti incluye la edición crítica de dos loas, una inédita y la otra rarísima, que muestran la imagen alegórica de América: la primera es la que hizo Antonio Zamora “para el Auto del Pleito Matrimonial de Don Pedro Calderón”, de la que se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid; la segunda es esa loa “desconocida” de Juan de la Torre, con motivo de la entrada del virrey Morcillo en Potosí.

PABLO LOMBÓ MULLIERT
El Colegio de México

AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ, *El Romancero en América*. Síntesis, Madrid, 2003.

El tiempo se ha encargado de confirmar la vitalidad del Romancero. Durante siete siglos, esta expresión de la cultura ibérica se ha extendido por toda la geografía mundial y enriquecido en variantes y temas; asimismo, el romance constituye una especie de género proteico porque ha sabido convivir con otros géneros, ha sorteado el afán de fijación de la tradición escrita (manuscrita e impresa) y se ha imbricado con ella; en fin, ha mantenido viva la premisa de toda literatura de tipo *tradicional*: vive en variantes.

El Romancero en América, de Aurelio González, resulta un trabajo provocador en dos sentidos: primero porque si bien tiene un carácter panorámico, es un reto para los investigadores del área por el esfuerzo