

INDÍGENAS CRISTIANOS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO:
EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN
Y SU LECTURA NOVOHISPANA

BEATRIZ ARACIL VARÓN (Universidad de Alicante)

CITA RECOMENDADA: Beatriz Aracil Varón, «Indígenas cristianos en el teatro del Siglo de Oro: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* y su lectura novohispana», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXXI (2025), pp. 150-185.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.518>>

Fecha de recepción: 1 de enero de 2023 / Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2023

RESUMEN

El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón es una obra clave para entender la vinculación de Lope de Vega con América. Por un lado, su posible fecha de composición (entre 1598 y 1603) nos sitúa en un período en el que el Fénix empezaba a difundir su producción dramática en los virreinos. Por otro lado, es una de sus tres comedias conocidas con asunto americano; en este caso, centrado en la hazaña colombina como proyecto imperial de evangelización del nuevo continente. La copia de un breve monólogo de esta comedia por parte del anónimo autor del *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* (1619) invita a reflexionar sobre el modo en que Lope plasmó en su obra la conversión del indígena a la fe cristiana, y también sobre los matices que pudieron adquirir los versos del dramaturgo español en ese nuevo contexto novohispano.

PALABRAS CLAVE: Nuevo Mundo; *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*; Gutiérrez de Luna; teatro religioso; descubrimiento y conquista de América; teatro novohispano.

ABSTRACT

El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón is a key work to understand Lope de Vega's connection with America. On the one hand, its possible date of composition (between 1598 and 1603) places it in a period in which the Fénix began to spread his dramatic production in the vicerealties. On the other hand, it is one of his three known comedies with an American theme; in this case, centered on the Christopher Columbus' feat as an imperial project of evangelization of the new continent. The copy of a brief monologue of this comedy by the anonymous author of *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* (1619) invites us to reflect on the way in which Lope captured in his work the conversion of the indigenous to the Christian faith, and also on the nuances that the Spanish playwright's verses could have acquired in the Novo-Hispanic context.

KEYWORDS: New World; *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*; Gutiérrez de Luna; Religious Theatre; Discovery and Conquer of America; Colonial Theatre.

INTRODUCCIÓN

Aunque Lope de Vega nunca viajó a las Indias, sí mantuvo a lo largo de su vida una vinculación personal y literaria de diversa índole con el continente americano que se reflejó de manera especial en la recepción que se hizo de su obra en el Nuevo Mundo.¹ Por lo que respecta en concreto a su producción dramática, dicha recepción abarcó a un tiempo (y con el mismo éxito) la lectura y la puesta en escena de las piezas del Fénix. En su fundamental trabajo *Los libros del conquistador*, de 1949, Irving Leonard dio a conocer un valioso documento que demostraba cómo ya en 1605 un librero de Alcalá había logrado enviar a Lima un amplio cargamento de libros (que llegaría a mediados del año siguiente) en el que, junto a los primeros setenta y dos ejemplares del *Quijote* que llegaron a América, se encontraban setenta y tres ejemplares de cinco obras de Lope de Vega,² la principal de ellas registrada como «*Comedias de Lope de Vega*», es decir, la *Parte I* de sus comedias (*Comedias. Parte I*, por Angelo Tavanno, Caragoça, 1604). Dicho volumen iniciaba la impresión de unos textos concebidos en principio solo para los escenarios,³ pero convertidos muy pronto en una verdadera «moda literaria que duraría en la colonia dos siglos» (Leonard 1979:234), no solo por su novedoso formato de doce piezas teatrales en un solo volumen,⁴ sino también porque eran obras «más cortas y baratas que los libros

1. A la vinculación personal de Lope con América (en especial a través de las amistades que viajaron al continente) y, sobre todo, a la presencia del tema americano en el dramaturgo se han dedicado interesantes trabajos monográficos, desde los ya clásicos de Morínigo [1946] y Miró Quesada [1935; 1962], a otros más recientes como el de González-Barrera [2008], pasando por estudios breves como el de Fernández-Shaw [1963]. La influencia de Lope en la actividad teatral americana es un asunto registrado en trabajos ya clásicos sobre el teatro colonial como los de Lohmann Villena [1945], Arrom [1956] o Suárez Radillo [1981].

2. Cfr. el «Recibo de Miguel Méndez de Juan Sarriá» firmado en la Ciudad de los Reyes el 5 de junio de 1601 en Leonard [1979:336].

3. «No las escribí con este ánimo —afirmaría Lope años después— ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos» (prólogo a la *Parte novena de las comedias*, 1617; citado en Moll 1990:67).

4. Como señala Jaime Moll [1990:67-68], «Antes de 1604, las comedias representadas, si se publicaban, lo eran formando unidades independientes, por lo general en 4º, o agrupadas en número variable, incluso con obras no dramáticas, sin formato predeterminado. Angelo Tavanno publicó doce comedias representadas en un tomo en 4º. El resultado, un tomo manejable, tuvo una total aceptación».

hasta entonces populares, y [sobre todo] más llenas de temas cercanos a la realidad y al entendimiento del hombre de la calle» (Leonard 1979:263).⁵

En cuanto a la presencia de las piezas de Lope en los escenarios americanos, debió iniciarse incluso unos años antes. El cierre de los teatros en la península, decretado en 1598, provocó la marcha a los virreinos de compañías como la de Gabriel del Río, quien, junto a sus actores, suscribió en mayo de 1599 una carta de obligación para representar en el Corpus de la ciudad de Lima dos *comedias a lo divino*: *Los trabajos de Cristo* (de autor desconocido) y *Ursón el pecador y Valentín el Justo*, título que, como explica Lohmann Villena [1945:74-76], debe referirse sin duda a la obra de Lope de Vega *Nacimiento de Ursón y Valentín*, compuesta con anterioridad a 1595⁶ y publicada en la ya citada *Parte I* de sus comedias. Surgía así un período de dominio ejercido por Del Río en la escena limeña hasta su muerte en 1625 y, con él, una serie de puestas en escena de obras de Lope de Vega en la Ciudad de los Reyes (y también en diversas provincias en las que representó en sus numerosas giras) ampliamente documentadas por Lohmann Villena, quien cita a este propósito, por ejemplo, la representación en el Corpus de 1604 de «la comedia titulada *Los locos por el cielo*» [1945:109] o, en el de 1609, de «*San Isidro Labrador de Madrid*» [1945:118]. Si se considera además —como advierte el propio Lohmann Villena [1945:107]— que las representaciones del Corpus eran a su vez «indicador muy preciso de los autores y estilos preferidos en las comedias que se representaban en el corral», es muy probable que las piezas del Fénix se llevaran a la tablas en las casas de comedias que funcionaron en la capital peruana desde fines del XVI,⁷ y especialmente a partir de 1608, fecha de la llegada al Perú del virrey Marqués de Montesclaros, buen amigo del dramaturgo, quien «acaso dispuso el estreno en Lima de algunas flamantes piezas dramáticas de este» (Lohman Villena 1945:116).⁸

5. Recordemos, en cualquier caso, que Lope era un autor muy leído en América antes de la publicación de sus comedias (sobre todo por obras como *La Arcadia*), tal como él mismo reconoce ese mismo año de 1604 en *El peregrino en su patria* (p. 57) cuando hace referencia a «los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia)».

6. Morley y Bruerton [1968:44 y 76] la datan entre 1588 y 1595; Lohmann Villena ya la había situado entre 1590 y 1595.

7. La primera Casa de Comedias de Lima es la erigida por Francisco de León en 1597 (véase Lohmann Villena 1945:67-69).

8. Sobre la relación entre Lope y el Marqués de Montesclaros, don Juan de Mendoza, cfr. Miró Quesada [1962:45-51]. Hay que citar además que precisamente por esas mismas fechas, en 1608, llegó a Lima desde la Nueva España Juan Bautista de Villalobos, autor de comedias sevillano muy

Resulta más difícil, sin embargo, rastrear la influencia concreta del poeta madrileño en la composición de piezas coloniales coetáneas. Ello se debe, sobre todo, a la dificultad misma de constituir un corpus documental de este período. La escasez de textos dramáticos publicados (o incluso conservados en forma manuscrita) durante la primera mitad del siglo XVII⁹ parece deberse —como señala José Juan Arrom [1956:49-50]— a que, en esta primera etapa, «era tal la calidad y abundancia de las piezas que continuamente llegaban de España, que resultaba vano esfuerzo todo intento de competencia de parte de los escritores locales»,¹⁰ pero también a las trabas económicas y jurídicas que encontraban los escritores de los virreinos para publicar sus obras tanto en España como en territorio americano, o al hecho de que las imprentas americanas se dedicaran fundamentalmente a la publicación de textos de carácter religioso (Leonard 1979:260-261); de hecho, el florecimiento de la dramaturgia virreinal, con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz a la cabeza, se produciría ya en las últimas décadas del siglo XVII, en un contexto distinto, de clara influencia calderoniana.¹¹

A esta escasez de textos dramáticos se une una importante peculiaridad de los mismos: en el contexto virreinal de fines del XVI e inicios del XVII (y especialmente en la Nueva España, donde conservamos en torno a una veintena de piezas), la producción dramática destinada a la población criolla y peninsular es esencialmente religiosa y, podríamos decir, “arcaizante”, muy lejana (al menos aparentemente) del modelo lopesco¹² y

amigo de Lope, que, para contrarrestar el poder de la compañía de Gabriel del Río, se ofreció en 1613 a representar la comedia del Corpus y su octava gratuitamente. Finalmente, el virrey decidió que no era apropiado que existieran dos compañías en la ciudad y el cabildo debió rechazar la oferta, pero, en cualquier caso, el dato nos habla de la presencia de otro admirador de Lope en el panorama peruano (y novohispano) (Lohmann Villena 1945:127-130).

9. A excepción de los pertenecientes a autores como Juan Ruiz de Alarcón, quien, como es sabido, desarrolló su actividad dramática en la península; sobre la compleja relación entre Lope y Ruiz de Alarcón cabe citar el clásico trabajo de Henríquez Ureña [1989a] o los más recientes de Josa Fernández [2004] y Peña [2005].

10. Así parece confirmarlo el testimonio del autor Arias de Villalobos, quien en 1621 explicaba que había en la ciudad de México «dos extremados teatros de comedias y tres compañías de representantes» que «representan comedias de Castilla; las de acá aprueban mal» (cit. en Henríquez Ureña 1989b:171).

11. Suárez Radillo [1981:10-12] señala como inicio de esta etapa de apogeo del barroco colonial americano precisamente 1681, año de la muerte de Calderón.

12. El mejor ejemplo de este tipo de teatro son los dieciséis *Coloquios espirituales y sacramentales* que Fernán González de Eslava puso en escena en la capital novohispana durante el último cuarto del siglo XVI, publicados póstumamente por el agustino fray Fernando Vello de Bustamante (*Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*, Diego López Dávalos, México, 1610), con

marcada en buena medida por la actividad teatral jesuita.¹³ Y, sin embargo, es en este contexto en el que encontramos un curioso aprovechamiento de versos de Lope para la composición de una pieza propia; versos pertenecientes a una de las tres comedias conocidas del dramaturgo español de asunto americano: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*,¹⁴ pieza que, para algunos autores, inicia dicha temática americana tanto en la producción lopesca como en el conjunto de la producción dramática peninsular.¹⁵

los que Eslava (que era español, pero había llegado muy joven a México) se insertaba en una tradición teatral de raíz medieval en la línea de dramaturgos peninsulares como Lucas Fernández y Sánchez de Badajoz o los anónimos autores de los autos, farsas y coloquios del *Códice de Autos Viejos*. Los coloquios fueron reeditados en el siglo XIX por Joaquín García Icazbalceta (Antigua Librería, México, Portal de Agustinos nº 3, 1877) y, ya en el siglo XX, por José Rojas Garcidueñas (Porrúa, México, 1958). Curiosamente, el autor había compuesto asimismo un segundo volumen, de comedias, que no llegó nunca a publicarse.

13. Desde su llegada a Perú (1569) y a México (1572), los jesuitas no solo desarrollaron un teatro destinado a la población indígena similar al emprendido por los franciscanos (en especial en la Nueva España) sino también un teatro culto de claro propósito moral, a menudo en latín y castellano, que era una réplica del que, al menos desde 1556, estaba sirviendo en la península como divertimento y ejercicio literario a sus escolares. También de manera paralela a lo ocurrido en la península, la Compañía exhibió algunas de las piezas compuestas en sus colegios ante el conjunto de la población con motivo de festividades como el Corpus y de acontecimientos destacados tales como la llegada de virreyes y otras personalidades. Así, por ejemplo, en 1608 el virrey Marqués de Montesclaros fue recibido por los jesuitas de Lima con la representación de un coloquio sobre «la vida del Patriarca José» que volvería a ser representado en 1610 con motivo de la beatificación de San Ignacio (Lohmann Villena 1945:115-116 y 120). En cuanto a la capital novohispana, los primeros festejos jesuitas que incluyeron una representación teatral se organizaron en 1578 con motivo de la llegada desde Roma de unas reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII; la pieza puesta en escena fue la *Tragedia del triunfo de los Santos*, cuyo texto dramático fue recogido en la carta que sobre dichos festejos publicó el jesuita Pedro Morales al año siguiente (*Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, General de la misma Compañía en que se da relación de la festividad que esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la colocación de las Santas Reliquias que nuestro muy Santo Padre Gregorio XIII les envió*, con licencia en México, por Antonio Ricardo, año 1579); además de la edición crítica de la pieza teatral realizada por Harvey Leroy Johnson [1941], existe edición moderna de la carta, con traducción al castellano de los fragmentos en latín y náhuatl, realizada por Beatriz Mariscal [2000].

14. Las otras dos comedias son *Arauco domado* (1598-1603) y *El Brasil restituído* (1625). Sobre otras obras de Lope con temática americana hoy perdidas, puede consultarse Zugasti [2014:380-381]. Hasta fechas relativamente recientes, se atribuyó asimismo a Lope el auto sacramental *La Araucana*, que Faúndez Carreño [2013] ha demostrado que pertenece a Andrés de Claramonte, pero quizá la lista pueda ampliarse en otro sentido: siguiendo la propuesta de Carlos Romero, Víctor Dixon [2007] ha argumentado en favor de la atribución a Lope de la comedia *La conquista de México*, publicada en los siglos XVII y XVIII a nombre de Fernando de Zárate (Antonio Enríquez Gómez), una hipótesis que ha sido confirmada por los recientes estudios estilométricos del proyecto ETSO (cfr. Vega García-Luengos 2023:514-515).

15. Debemos recordar que, aunque el tema americano había aparecido ya en el *Auto de las cortes de la Muerte* de Carvajal y Hurtado de Toledo, y algunos autores han llamado la atención sobre la

Publicada en la *Parte IV* de sus *Comedias* (1614), pero citada ya en la primera edición de *El peregrino en su patria* (p. 59) y datada por Morley y Bruerton [1968:369-370] en el período de 1598 a 1603, *El Nuevo Mundo* nos sitúa en esos años previos a la redacción del *Arte nuevo* en los que Lope estaba logrando consolidar y difundir (en España y América) su fórmula dramática, pero también estaba forjando una imagen de las Indias y de sus habitantes que se plasmaría en tópicos y personajes.¹⁶ En el presente estudio se realiza, en primer lugar, un acercamiento al modo en que esta obra muestra la conquista (militar y espiritual) de América y, sobre todo, a esos hombres y mujeres hasta entonces desconocidos que habían entrado a formar parte del Imperio de la Cristiandad. Ello permitirá reflexionar, a continuación, sobre los motivos por los que pudo interesarse en esta comedia el anónimo autor que plagió sus versos en una curiosa pieza novohispana, el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* (1619), y también sobre los matices que pudieron adquirir esos versos de Lope trasladados a un argumento y un contexto cultural distintos a aquel para el que fueron concebidos.

AMÉRICA Y LA EVANGELIZACIÓN DE LA POBLACIÓN INDÍGENA
EN *EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO POR CRISTÓBAL COLÓN*

Escribía Francisco López de Gómara en la dedicatoria de su *Historia General de las Indias* (p. 69) que «la mayor cosa después de la criación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias». En efecto, el encuentro entre dos continentes que se desconocían absolutamente entre sí hace de

presencia de América en la comedia *El nuevo rey Gallinato* de Andrés de Claramonte (véase Armas 2001:81-94 y Rodríguez López-Vázquez 2001:95-110), la mayoría de los autores coinciden en considerar *El Nuevo Mundo* —como señala Christopher Laferl [1992:209]— «la primera [obra] de la historia del teatro español dedicada específicamente al Nuevo Mundo». Sin embargo, parecen más concluyentes las hipótesis lanzadas por Víctor Dixon [1993a:86-90; 2007:206] y Miguel Zugasti [1996:432-434; 2014:377-378] sobre la redacción previa de *Arauco domado*.

16. Como advierte Sánchez Jiménez [2006: 320-322], el tratamiento del tema americano por parte de Lope durante ese período de difícil situación personal y económica (que, recordemos, coincide con el cierre de los teatros en la península) tiene como lectura clave el *Arauco domado* de Pedro de Oña, texto que influirá decisivamente tanto en la redacción del poema épico *La Dragontea* como, un año después, en la de la comedia *Arauco domado*. Sobre los tópicos y personajes americanos que aparecen en la producción dramática del Fénix desde sus primeras obras hasta este período que rodea la fecha de 1598, es fundamental el trabajo de González-Barrera [2008].

1492 una de las fechas más destacadas de la historia de la Humanidad,¹⁷ y, sin embargo, es ya un lugar común la apreciación de que ni este hecho ni la propia realidad americana tuvieron una presencia relevante en la cultura española de los siglos XVI y XVII.¹⁸ La fascinación por los triunfos de la corona española en Europa, la falta de prestigio de una conquista emprendida en tierras lejanas contra una población que se consideraba “salvaje” o el valor militar y religioso de la lucha contra el Turco han sido algunos de los argumentos barajados por los investigadores para explicar esta falta de interés por el tema americano que se traslada, evidentemente, también al teatro:¹⁹ los treinta y cuatro títulos fijados hasta ahora por Miguel Zugasti [2014:375] «siguen siendo pocos frente a la magnitud de un acontecimiento que cambió la historia del planeta».²⁰

Con todo, Lope de Vega es el dramaturgo que incorpora de manera más amplia en sus comedias la realidad americana, y, para críticos como Marcos Morínigo [1946:8-9], quien refleja mejor la imagen que se había forjado de esta la sociedad española de fines del XVI y comienzos del XVII. En los textos dramáticos del Fénix abundan las alusiones (no siempre acertadas)²¹ a espacios, costumbres, personajes, productos naturales y, sobre todo, riquezas de las Indias (simbolizadas a su vez a través del personaje del indiano); además, sus comedias conservadas de temática propiamente americana (*El Arauco domado*, *El Brasil restituído* y la que nos ocupa) demuestran que Lope leyó (aprovechando ampliamente en su escritura) textos de la Crónica de Indias y la épica americana.²²

17. Como ha explicado Todorov [1989:15], «el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente [...]. Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía [...]. Desde 1492 [...] el mundo está cerrado [...], los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte mientras que, hasta entonces, formaban una parte sin todo».

18. Sobre este lento proceso de integración (a nivel geográfico, humano e histórico) del mundo americano, que no solo se da en España sino en el contexto general del pensamiento europeo, continúa siendo fundamental la reflexión de Elliot [1972].

19. Véanse, entre otros, Morínigo [1946:11-26], Dille [1988:494-495 y 500-501], Zugasti [2014:372-374], o Solodkow [2015].

20. En cualquier caso, Zugasti [2014:375] advierte que, al insistir en esta cuestión, «quizás se esté propiciando [...] un error de apreciación, sobre todo porque la nómina de títulos debe ser revisada y ampliada».

21. Autores como Miró Quesada [1936:92-93] han llamado la atención sobre los escasos conocimientos que Lope poseía sobre América (al igual que sus contemporáneos).

22. A este respecto, cabe recordar que —como ha advertido Joan Oleza [2013:170]— «la fidelidad a las fuentes de Lope puede llegar a ser muy grande [...]. La ecuación que liga el respeto a la historia y la libertad de creación no se resuelve con el triunfo indiscriminado de la una sobre la otra. Intervienen otros factores, que la hacen más compleja, pero no caprichosa o arbitraria». Sobre la tematización de

Como el resto de las comedias históricas que abordaron el tema del descubrimiento y la conquista en el teatro áureo,²³ *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* posee un marcado carácter religioso, aunque tampoco falta en ella el necesario enredo amoroso. La pieza nos muestra en su primera jornada a un Colón animado por la Providencia a emprender la conquista de un nuevo continente para difundir la religión cristiana; el navegante presenta infructuosamente su proyecto primero al rey de Portugal y, más tarde, a los Reyes Católicos, quienes, sin embargo, tras el triunfo sobre el Moro en Granada, acceden a respaldar su empresa. La segunda jornada desarrolla el primer encuentro de Colón y los suyos con los indios americanos, encuentro marcado por la evangelización que simboliza la cruz colocada en el nuevo territorio, pero también por las oscuras intenciones de un español, Terrazas, demasiado codicioso del oro de las Indias. Será este personaje además quien, ya en la tercera jornada, tras la marcha de Colón de nuevo a España, rapte a la india Tacuana bajo pretexto primero de ayudarla a encontrarse con Tapirazú y más tarde de devolvérsela al cacique Dulcanquellín. Esta acción indigna es castigada por el cacique (que manda ejecutar a Terrazas y a sus compañeros), pero los indios no regresan a la antigua idolatría, ya que milagrosamente la cruz arrojada al mar vuelve a erguirse ante sus ojos. La pieza acaba con la conversión definitiva de los indígenas (que se someten también políticamente a la corona española) y con la calurosa recepción de Colón por los Reyes Católicos en Barcelona, donde se alaba «aquesta heroica victoria / siendo de Cristo la gloria / y de un genovés la hazaña» (vv. 2971-2973).

Con la intención en buena medida de justificar la historicidad de la obra, diversos críticos desde Menéndez Pelayo han indagado sobre las diversas fuentes utilizadas por Lope para elaborarla.²⁴ En este sentido, y dejando a un lado *La Araucana* de Ercilla, «poema heroico-histórico» (como lo describe Morínigo 1983:35) sobre el que volveremos más adelante, los resultados nos llevan a la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, los *Naufra-gios y Comentarios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, la *Historia del descubrimien-*

la historia americana y el manejo de fuentes en textos no dramáticos del Fénix, y en concreto en el poema épico *La Dragontea*, son fundamentales los trabajos de Sánchez Jiménez [2007; 2008].

23. Para un repertorio actualizado de las comedias del Siglo de Oro con temática indiana, véase Zugasti [2014].

24. Véanse, entre otros, Menéndez Pelayo [1949:312-319], Campos [1949], Martinengo [2001] y, especialmente, Minian de Alfie [1965].

to y conquista del Perú de Agustín de Zárate²⁵ e incluso (aunque de forma menos probable) a las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería y la *Vida del Amirante* de Hernando Colón (Martinengo 2001), pero sin duda la fuente principal de Lope es la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, de manera que es posible —como propone Jorge Campos [1949:735]— que nuestro dramaturgo se sirviera básicamente de este texto «añadiendo o elaborando según su propia impresión anterior, o recurriendo en algún caso a un texto distinto». Asumiendo este aprovechamiento de las crónicas (y especialmente de la *Historia* de Gómara), veamos el modo en que la materia narrativa americana es aprovechada por nuestro autor para desarrollar el tipo de propuesta dramática que acabaría defendiendo en su *Arte Nuevo*.²⁶

Como es lógico, el Fénix toma de la crónica los datos históricos que le son necesarios, y lo hace hasta en los mínimos detalles: coincide con Gómara en ubicar el nacimiento de Colón «en Nervi, pobre aldea / de Génova, flor de Italia»²⁷ y en aceptar la leyenda del piloto anónimo²⁸ que Las Casas no se atrevía a afirmar y Fernández de Oviedo tenía por falsa;²⁹ recorre del mismo modo y con los mismos nombres

25. Que sería fuente, según Minian de Alfie, de algún pasaje en el que Jorge Campos había creído ver la lectura de Cieza de León [1965:18-20]. Cfr. Campos [1949:747-748].

26. Como señala Isabel Castells [1998:88], en la obra se advierte «la capacidad por parte de Lope de incorporar a cualquier argumento los códigos de la Comedia Nueva».

27. Escribe Gómara (*Historia de las Indias*, cap. 14, p. 88): «Era Cristóbal Colón natural de Cugureo, o como algunos quieren, de Nervi, aldea de Génova, ciudad de Italia muy nombrada».

28. Según Gómara: «...llegó allí la carabela susodicha. Hospedó al patrón de ella en su casa, el cual le dixo el viaje que le había sucedido y las nuevas tierras que había visto, para que se las asentase en una carta de marear que le compraba. Falleció el piloto en este comedio y dexole la relación, traza y altura de las nuevas tierras, y así tuvo Cristóbal Colón noticia de las Indias [...]. No era doto Cristóbal Colón, mas era bien entendido, y, como tuvo noticia de aquellas nuevas tierras por relación del piloto muerto, informose de hombres leídos sobre lo que decían los antiguos acerca de otras tierras y mundos [...], y así, creyó por muy cierto lo que dexó dicho y escrito aquel piloto que murió en su casa. Paréceme que si Colón alcanzara por ciencia dónde las Indias estaban, que mucho antes, y sin venir a España, tratara con genoveses, que corren todo el mundo por ganar algo, de ir a descubrir. Empero nunca pensó tal cosa hasta que topó con aquel piloto español que por fortuna de la mar las halló» (*Historia de las Indias*, cap. 14, p. 89). Cfr. Lope de Vega, *El Nuevo Mundo*, vv. 67-116.

29. Juan Manzano Manzano [1981] recoge los textos de distintos cronistas que se hicieron eco de esta leyenda del piloto anónimo para confirmarla (como hemos apuntado, López de Gómara, pero también otros como Bartolomé de las Casas), negarla (Fernández de Oviedo) o incluso desviar la atención del lector sobre ella (Hernando Colón), y también algunas otras pruebas (como la leyenda haitiana sobre la llegada de unos hombres blancos a la isla antes de Colón), para concluir que la historia del predescubridor fue cierta, que Colón confirmó las informaciones del piloto anónimo en las fuentes que manejó posteriormente y que este fue el secreto que Colón reveló al franciscano fray Antonio de Marchena en confesión (motivo por el que este fraile apoyó su causa ante los Reyes Católicos).

el periplo colombino hasta la consecución del apoyo de los Reyes Católicos o la recepción en Barcelona a su vuelta; recoge la anécdota que da pie a la única escena cómica de la pieza, la que protagonizan Auté y fray Buyl, que finaliza con la moraleja «No más fiar de papel»,³⁰ e incluso el detalle de que sea una mujer el primer ser humano del Nuevo Mundo que encuentran los españoles:³¹

COLÓN	Bien está así, solo resta saber si hay gente.
PINZÓN	Sí habrá.
FRAY BUYL	La isla señales da.
ARANA	¿Quién viene?
TERRAZAS	Mujer es esta.
BARTOLOMÉ	¿Mujer?
COLÓN	Así lo parece. (<i>El Nuevo Mundo</i> , vv. 1639-1642)

Pero Lope asume también, de manera más amplia, el sentido épico que Gómara asigna desde el inicio a la hazaña colombina. Un sentido épico que se refleja en la célebre frase ya citada con la que el cronista español comienza su dedicatoria a Carlos V («La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias»), reelaborada por nuestro dramaturgo en la obra para ser pronunciada por los propios Reyes Católicos:

30. En la comedia, el desconocimiento de la escritura por parte del indígena hace que lo que es una simple información contenida en una carta, el envío de las doce naranjas que debe entregar a fray Buyl, convierta a esta en un objeto mágico que adivina las que Auté ha comido por el camino; en un segundo encargo (esta vez de aceitunas, «fruta extraña» española) el indio intentará ocultarse de la carta y, al ser descubierto de nuevo por el fraile, resolverá finalmente «No más fiar de papel». Con diversas variantes, esta anécdota (que en la pieza se va desarrollando entre los vv. 2109 y 2507) había sido incorporada a muy distintas crónicas (véase Chang-Rodríguez 1977:433-439), pero hay detalles que vinculan la versión de Lope a la de Gómara, como el hecho de que sea fray Buyl el destinatario de la carta, ya que Gómara incorpora el relato precisamente en el capítulo dedicado a los «milagros de la conversión» logrados por fray Buyl y los suyos en *La Española*. Gómara hace referencia además, en este mismo capítulo, al poder del «palo y devoción de una cruz que puso Cristóbal Colón» (*Historia de las Indias*, cap. 34, pp. 110-111), cruz que, como hemos visto, va a provocar en la pieza teatral la conversión de Dulcanquellín y sus súbditos (ver Minian de Alfie 1965:12).

31. Gómara explica que «Corrieron los nuestros tras ellos y alcanzaron una sola mujer. Diéronle pan y vino y confites, y una camisa y otros vestidos, que venía desnuda en carnes, y enviáronla a llamar la otra gente. Ella fue y contó a los suyos tantas cosas de los nuevamente llegados, que comenzaron luego a venir a la marina y hablar a los nuestros, sin entender ni ser entendidos más de por señas, como mudos» (*Historia de las Indias*, cap. 16, p. 92).

DOÑA ISABEL Es la mayor novedad
 que ha visto el siglo presente;
 si dijera el pasado
 no fuera error lisonjero.

DON FERNANDO Ni la verá el venidero. (*El Nuevo Mundo*, vv. 2820-2824)

A este sentido épico se une el sentido providencial: Lope, al igual que Gómara (y otros muchos cronistas), ve en el descubrimiento y conquista de América la gran epopeya que continúa en cierta forma la cruzada contra el Moro.³² Pero esta premisa se entrelaza a su vez en la diégesis de la pieza teatral con un elemento clave de la comedia lopesca, el gusto por los «casos de honra», que en esta ocasión surge como desarrollo dramático de un hecho histórico bien conocido, descrito también por Gómara y otros: en su segundo viaje, Colón

...sin parar llegó al puerto de Plata de la isla Española, y luego a Puerto Real, donde quedaron los treinta y ocho españoles. Y [...] supo que los habían muerto a todos los indios, porque les forzaban sus mujeres y les hacían otras muchas demasías. (*Historia de las Indias*, cap. 20, p. 97)³³

La escueta pero significativa información sobre estos actos de violencia cometidos por la población indígena (que va a servir a su vez para romper con la imagen del “buen salvaje” ofrecida por Colón en su primer viaje) pone en marcha la imagi-

32. Explica Gómara al inicio de su obra: «Comenzaron las conquistas de los indios acabadas la de moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles» (*Historia de las Indias*, Dedicatoria, pp. 69-70), y reitera más adelante: «Dos cosas notaremos aquí: una, que con tan poco caudal se hayan acrescentado las rentas de la corona real de Castilla en tanto como le valen las Indias; otra, que en acabándose la conquista de los moros, que había durado más de ochocientos años, se comenzó la de los indios, para que siempre peleasen los españoles con infieles y enemigos de la santa fe de Jesús Cristo» (cap. 15, p. 91). Esta relación de contigüidad queda simbolizada en la obra de Lope en los espacios de la acción dramática, ya que, como apunta Saracino [2017:112], Granada se convierte, en la primera jornada, en el espacio físico de transición entre una cruzada y la otra. Pero, además, permitiría incluso establecer cierta estructura paralelística en la obra desde un punto de vista métrico: los dos únicos sonetos de la misma son el que recita Mahomed tras la toma de Granada («Adiós, famosa y ínclita Granada, / laurel de España que su frente cierra...», vv. 875-888) y el que entona el mismo Demonio vencido por la fe de Cristo en «el reino indiano» («Vencido soy, venciste Galileo, / como dijo el apóstata Juliano, / venciste Cristo, resistime en vano, / tuya es la gloria, el triunfo y el trofeo...», vv. 2778-2791).

33. La frase de López de Gómara como fuente del pasaje ha sido indicada ya, entre otros, por Minian de Alfie [1965:12].

nación de Lope, quien “personaliza” el conflicto (como en otras muchas obras) al justificar la venganza de Dulcanquellín como respuesta a la vergonzante actuación de Terrazas (quien, como acabamos de señalar, rapta a Tacuana con fines deshonestos). Tras la muerte del traidor a manos del cacique, este exclama: «Con falsa relación y falsos dioses, / nos venís a robar oro y mujeres» (vv. 2792-2793), y se inicia la masacre. Pero, en este mismo momento de gran tensión dramática, el poeta incorpora la escena central de la obra (Chamanadijan 1998:103-105), esto es, el milagro de la cruz que dará lugar a la conversión definitiva de los indígenas:

AUTÉ Muertos son los más de ellos.
 DULCANQUELLÍN Pues al punto
 se quite aquesta cruz de donde estaba.
 TECUÉ Bien dices, tirad todos; ya está fuera.
 DULCANQUELLÍN Llevadla luego, y en la mar echadla.

*Salga una cruz, con música, de donde la otra estaba,
 muy semejante a ella; suba poco a poco*

 ¡Mas, escuchad, que reverdece el tronco!
 ¿Qué es esto, sol divino?
 TECUÉ Que se aumenta
 y va creciendo el árbol.
 TAPIRAZÚ Tened cuenta.
 DULCANQUELLÍN Mal hemos hecho en matallos.
 Vámonos al padre a ver.
 TACUANA Desde hoy comienzo a temblallos.
 TAPIRAZÚ Hoy, palo, el cetro has de ser
 del rey de aquestos vasallos.
 Danos otra vez perdón.
 DULCANQUELLÍN Sin duda, que es verdadera
 la cristiana religión;
 quien dijere que no, muera.
 TAPIRAZÚ Haz que lo diga un pregón. (*El Nuevo Mundo*, vv. 2794-2811)

A propósito de la supuesta duplicidad de acción de muchas obras de Lope, Juan Manuel Rozas [1976:63] plantea que en realidad el Fénix suele presentar una acción única, «pero expuesta, a lo barroco, de una manera doble y compleja, como ante un

espejo, estableciendo unas dualidades: lo particular y lo general, lo práctico y lo teórico, lo dramatizable histórico y lo directamente historiable: la intrahistoria y la historia». La observación de Rozas es especialmente pertinente para comprender cómo el «caso de honra» (particular, práctico, intrahistórico) queda subordinado en *El Nuevo Mundo* (y concretamente en esta escena) a ese argumento (general, teórico, histórico) por el cual la evangelización se convierte en justificación última y definitiva del descubrimiento y conquista de América.³⁴ La actuación de Terrazas debe ser castigada, pero la justa venganza no puede convertirse en rebelión frente al poder español: la cruz erguida sobre el mar convence a los indios para que se sometan al verdadero Dios y, en consecuencia, a la corona española; un final necesario,³⁵ acorde con el contexto ideológico en el que se inscribe la obra y elemento clave para entender el modo en que se muestra en la misma el hecho histórico de la conquista americana.

El primer aspecto que cabe considerar a propósito del tratamiento dramático que hace Lope de la conquista es que la imagen de la actuación española en América no es unívoca en esta comedia: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* plantea los dispares objetivos que encierra la hazaña colombina, sintetizados en la dualidad «Fe y Codicia» (Miramón 1962:944). Se trata de una cuestión abordada desde hace décadas por la crítica (Kirschner 1993, Castells 2000, Quiroz 2015, Solodkow 2015), que ha destacado precisamente la contradicción subyacente al proyecto imperial español que implica dicha dualidad, expuesta ya en la escena alegórica de la primera jornada, donde Colón, acompañado de Imaginación, asiste al juicio en el que Providencia debe resolver el debate entre Religión e Idolatría (*El Nuevo Mundo*, vv. 688-819), «un debate por la propiedad de las Indias» (Ruiz Ramón 1993:32). Lo interesante de dicho debate es, por un lado, que, si bien se resuelve necesariamente en favor de la primera y, por tanto, «subraya el sentido religioso del descubrimiento y

34. Ya Menéndez Pelayo [1949:309] había insistido en que la unidad de acción «existe [en esta obra] en su concepto más amplio, pues aunque hay varias acciones secundarias, todas concurren en la principal»; en este sentido, discrepamos de la opinión de Saracino [2017:106], para quien la «subtrama romántica entre los habitantes del Nuevo Mundo» se insertaría «con cierta incomodidad en el desarrollo del argumento principal».

35. Respecto a este final, cabe recordar la apreciación de González-Barrera [2008:165-66] sobre cómo el tratamiento del indio en las comedias americanas de Lope «tiene muchos paralelismos con el resto de figuras “atropelladas” de su teatro, como el villano que tiene que defender a su mujer de un noble lujurioso o la doncella que tiene que disfrazarse de hombre para lanzarse en busca del hombre que le ha arrebatado la honra. Es decir, el indio puede y debe defenderse cuando se ve atacado en su honor, pero al final acabará sometiéndose al orden establecido, restaurándose la armonía».

conquista», no cancela su sentido político o económico (Ruiz Ramón 1993:33): Colón prometerá más adelante al rey Fernando «hallar la tierra / que os ha de dar riqueza y a mí fama» (vv. 979-980).³⁶ Por otro lado, al insistir la Idolatría y el Demonio, a lo largo del juicio, en el tema de la codicia como verdadero motor de la conquista («So color de Religión, / van a buscar plata y oro», vv. 768-773; «No los lleva cristiandad, / sino el oro y la codicia», vv. 798-799), se hace patente otro debate, de carácter histórico (que había tenido como máximos representantes a Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda en la Junta de Valladolid), sobre el reconocimiento o no de la conquista americana como una conquista “viciada” desde sus mismos inicios, que se concretará, en las dos jornadas siguientes, en la trama generada por la codicia (*cupiditas* de oro, pero también sexual) de personajes como Terrazas o Arana.³⁷

Si bien se ha llegado a apuntar la influencia de las teorías de Las Casas en la postura adoptada por Lope en la comedia sobre esta contradictoria búsqueda de la riqueza y la cristianización de las Indias (Chamanadijan 1998), lo cierto es que el dramaturgo español no debió asumir a este respecto las tesis lascasianas, sino más bien las que ofrecía el texto que fue modelo fundamental para la imagen de América y su conquista en la época: *La Araucana*.³⁸ Un texto en el que Alonso de Ercilla había desarrollado ampliamente el tópico de la codicia como vicio censurable de conquistadores indignos del proyecto imperial en América,³⁹ pero que había sido

36. La propia Providencia afirmará asimismo: «Dios juzga de la intención. / Si él, por el oro que encierra, / gana las almas que ves, / en el cielo hay interés, / no es mucho le haya en la tierra» (*El Nuevo Mundo*, vv. 775-779).

37. Autores como Ricardo Castells [2000] han planteado este paralelismo entre «la pasión sexual y la codicia» de los españoles que provocan una justa rebelión de los indígenas. Como advierte González-Barrera [2008:156], el principal propósito de Lope es «enaltecer una orientación espiritual de la odisea americana [encarnada en la obra por el propio Colón], repudiando la sed insaciable del oro de tantos otros».

38. Aun reconociendo esta influencia de Ercilla, autores como Sánchez Jiménez [2006, 2007, 2008] la consideran lejana y han insistido más bien en la deuda de Lope con el poema de Pedro de Oña (no solo en *La Dragontea* y el *Arauco domado*). En el presente trabajo asumimos, sin embargo, la tesis de Isaías Lerner [2012:148], quien recuerda que *La Araucana* es «el texto épico fundacional y paradigmático» de toda una serie poética e histórica cuyos autores son, todos ellos, «deudores y continuadores del relato que se publica por primera vez, para sus lectores contemporáneos, en *La Araucana*» y defiende, por tanto, la necesidad de «volver sobre la indudable influencia literaria que el poema épico de Ercilla ejerció sobre ambas obras: *Arauco domado* y *La Dragontea*», a las que habría que añadir asimismo la comedia que nos ocupa.

39. Recordemos que, a partir del conocido exordio en el que Ercilla atribuye la pérdida del territorio a la codicia de Pedro de Valdivia (*La Araucana*, Canto III, octavas 1-3, pp. 135-136), el tema va a recorrer el poema sirviendo a su vez de argumento para cuestionar el proyecto español en boca de personajes indígenas como Galvarino: «Y es un color, es apariencia vana / querer mostrar que el

concebido asimismo como alabanza de ese mismo proyecto político y religioso y que, por tanto, defendía la causa española por encima de los defectos morales de quienes habían sido meros instrumentos de la misma (Aracil 2011). Si, como ha destacado la mayor parte de la crítica, el fin último de Lope de Vega en esta comedia es «la sacralización de la empresa colombina y de la Monarquía Católica» (Saracino 2017:114), habrá que admitir también que con dicho objetivo siguió, en buena medida, la estela del célebre poeta que con sus versos había logrado inmortalizar los logros del católico imperio de Felipe II.

Pero no olvidemos, además, que la obra de Ercilla fue una fuente esencial para la imagen del hombre y la mujer americanos que recrearían posteriormente en sus textos tanto Lope como la mayoría de sus contemporáneos. En la obra de Lope, la defensa del indígena racional, inscrito en los parámetros culturales europeos (Kirschner 1992, Kirschner 1996, Quiroz 2015), encarnado fundamentalmente en la figura del cacique Dulcanquellín (hombre «generoso y gallardo» a quien la naturaleza dio «cuerpo, ingenio, brío, furor, / sangre, arrogancia, valor, / salud, fuerza y ligereza», vv. 1201-1203), no obedece tanto al modelo lascasiano⁴⁰ propuesto por una parte de la crítica (Chamanadijan 1998:102) como al iniciado por *La Araucana*. Un modelo ambivalente porque, por un lado, es el resultado de un proceso de mitificación y —como advierte Beatriz Pastor [1983:519]— de «inserción ficticia del Arauco, sus hombres y sus mujeres, en la tradición histórica y literaria occidental»⁴¹ y, por otro, incorpora rasgos claramente negativos: autores como Georgina Sabat [1996] han insistido en que estos personajes admirables son también idólatras (adoradores de Eponamón) que se han levantado contra el poder legítimo del Imperio espa-

principal intento / fue estender la religión cristiana, / siendo el puro interés su fundamento; / su pretensión de la codicia mana, / que todo lo demás es fingimiento» (*La Araucana*, Canto XXIII, octava 13, p. 629). Para el estudio del tópico de la codicia vinculado a las Indias, y su utilización en el poema de Ercilla, es de interés el trabajo de Valero [2008].

40. Como es sabido, este modelo se caracteriza por la bondad, ingenuidad y debilidad del hombre americano. En la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (pp. 107-108), Las Casas se refiere a los indígenas en diversas ocasiones como “mansas ovejas” y afirma: «Todas estas universas e infinitas gentes *a toto genere* crió Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas e quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo».

41. Esta idealización poética de la población araucana se observa en aspectos como el estilo clásico de sus discursos, la equiparación de los valientes araucanos con héroes y guerreros de la Antigüedad o la transformación de las araucanas en damas cortesanas (Pastor 1983:470-520).

ñol y que representan un mundo que debe ser civilizado.⁴² En la pieza teatral, como en el poema de Ercilla, los indígenas (incluido el propio Dulcanquellín) son bárbaros,⁴³ seguidores del Demonio, violentos y —ya en la jornada tercera— rebeldes frente al poder español (aunque sea por una causa justa); por ello, a pesar de la ingenuidad que revelan algunos personajes a lo largo de las dos primeras jornadas (en especial durante la ya citada escena cómica protagonizada por Auté), quedan lejos de ser las “ovejas mansas” descritas por Las Casas.⁴⁴

Ahora bien, seguramente buscando dar verosimilitud al conflicto dramático, Lope se distancia de Ercilla en cuanto a la caracterización de sus personajes indígenas desde el punto de vista religioso, y más concretamente en cuanto al modo en que se muestra en escena el paso de la idolatría al cristianismo. Frente a la precipitada conversión del héroe Caupolicán en *La Araucana* justo antes de su muerte,⁴⁵ la de Dulcanquellín se presenta en la comedia como un complejo proceso, fruto a un tiempo del libre albedrío y de la revelación divina. El cacique argumenta primero con adecuadas razones en contra del abandono de sus antiguos dioses:

DULCANQUELLÍN Bartolomé, yo creo lo que dices,
temo tu Dios y tus razones temo;
pero esta ley y fe que profesamos,

42. Esta ambivalencia en cuanto a la caracterización del indígena en *La Araucana* queda muy claramente definida por David Quint [1993:175] cuando afirma que «the poem treats the Indians alternately as natural noblemen or barbarians, as fighters against enslavement by the local encomenderos or subjugation to legitimate crown authority, and, if the latter, as seditious rebels against the king or defenders of aristocratic independence and honor».

43. Incluso, siguiendo una línea iniciada por el propio Colón y continuada por otros muchos cronistas (entre ellos, Fernández de Oviedo y López de Gómara), Lope insiste en un rasgo que apenas encontramos en Ercilla como es la antropofagia: «DULCANQUELLÍN Mata, Auté, cuatro criados / de los más gordos que hallares, / y entre silvestres manjares / los pon en la mesa asados» (*El Nuevo Mundo*, vv. 2007-2010).

44. El tópico lascasiano, en cambio, sí había aparecido en su *Arauco domado*, precisamente como contraposición entre los indios taínos y los araucanos: «[REBOLLEDO] pues es verdad que estos [no] son / de los indios desarmados / que hallaba en selvas y prados / como corderos Colón, / sino los hombres más fieros, / más valientes, más estraños / que vio este polo en mil años» (*Arauco domado*, I, vv. 948-954). Por lo que respecta a estos últimos, en dicha pieza teatral Lope ofrece asimismo una imagen dual: su idealización «como guerreros valientes y galanes» no excluye su caracterización con «rasgos negativos» como su barbarie o su crueldad (Mata 2012:234).

45. Aunque el personaje hace referencia, en su discurso previo, a la posibilidad de una conversión “política” por obediencia a la corona española, en realidad la revelación de la nueva fe se produce justo antes de su ejecución en unos breves versos: «Pero mudóle Dios en un momento, / obrando en él su poderosa mano / pues con lumbre de fe y conocimiento / se quiso bautizar y ser christiano» (Ercilla, *La Araucana*, Canto XXXIV, octava 18, p. 900).

como la recibimos, la tenemos.
 Nuestros padres, que aquí nos la enseñaron,
 ya de nuestros abuelos la aprendieron,
 ellos de sus mayores, de tal suerte
 que tiene innumerables sus principios. (*El Nuevo Mundo*,
 vv. 2540-2547)

Más tarde, se debate internamente entre dichos dioses y Cristo en un soliloquio (al que será necesario volver en las próximas páginas) con el que se alcanza un momento de fuerte intensidad dramática:

Dulcanquellín solo

¿Qué haré? ¿Dejaré mi Ongol
 por este Cristo extranjero,
 Dios-hombre, y Dios español?
 ¿Dejaré luna y lucero,
 noche, día, cielo, sol?
 Pero sí lo dejaré,
 aunque la causa no sé
 de que aventure su luz,
 por esto que llaman cruz,
 en que su martirio fue.
 Mas no los puedo faltar,
 que si de su gusto excedo,
 temo que me han de matar,
 mas ¿quién busca a Dios por miedo
 si por amor se ha de hallar?
 No hay cosa más imposible,
 que dejar la antigua fe,
 y a la costumbre terrible.
 Pero si Ongol ángel fue,
 y Cristo Dios invencible;
 aquél soberbio impaciente
 que castigó su hacedor
 por rebelde y imprudente,
 seguir a Cristo es mejor. (*El Nuevo Mundo*, vv. 2706-2729)

La traición de Terrazas pone a prueba la nueva fe del cacique, pero el milagro de la cruz reafirma de manera definitiva su conversión⁴⁶ y la del resto de personajes indígenas sin excepción (Dixon 1993b:248).

Hay que considerar, además, que la evangelización no se plantea en la obra solo como el plan de la Divina Providencia sino incluso como un deseo de la población nativa: en el primer parlamento que dirige a los españoles, Tacuana simboliza a la propia América, deseosa de acceder a la “verdadera” religión aun antes de haber sido instruida en sus principios:

TACUANA Si os preciáis de hijos del sol,
 valerosos españoles [...],
 ansí veáis esta tierra
 sujeta a vuestros pendones,
 y este vuestro Dios y Cristo
 triunfador de nuestros dioses;
 y la cruz que nos predica
 aquese bendito monje,
 que la trujo en sus espaldas
 por la redención del orbe,
 desde Haití a la hermosa Chile
 generalmente se adore,
 y la misa que esperamos
 mueva nuestros corazones. (*El Nuevo Mundo*, vv. 2144-2183)

No es de extrañar, por tanto, que la conversión se produzca finalmente gracias a ese milagro manifestado ante los propios indígenas (aunque la cruz que se erige de nuevo hubiera sido plantada por los cristianos); un milagro que, como advierte Ricardo Castells [2000:391], «establece un nexo directo entre la religión católica y la población caribeña».

Detengámonos, pues, en esa imagen de los indios aceptando de forma definitiva la religión cristiana gracias a la intervención divina, porque será precisamente

46. Para Dixon [2007:205-206], este es uno de los rasgos que permite establecer paralelismos entre los protagonistas indígenas de las comedias de Lope (entre las que él incluye, como hemos señalado, *La conquista de México*): «Para todos los caciques es difícil abandonar su religión antigua, todos (igual que los paganos de otras comedias y poesías de Lope) habían venerado, como a un ser supremo, al sol y (más fácilmente por ello quizás) todos se convierten al final a la fe de Jesucristo».

esta forma de abordar el tema de la conversión por parte de Lope la que nos permita apuntar algunas ideas sobre la recepción de la obra en el contexto americano, y más concretamente en el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*.

LOS VERSOS DE *EL NUEVO MUNDO* EN EL *COLOQUIO DE LOS CUATRO REYES DE TLAXCALA*

En 1928, Carlos Castañeda dio noticia de un manuscrito localizado en el fondo Genaro García de la Universidad de Texas que había pertenecido, entre otros, al erudito Sigüenza y Góngora y que aparecía firmado en 1619 por el criollo Cristóbal Gutiérrez de Luna. Incluida en este manuscrito, se encontraba una pieza teatral titulada *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos Reyes de Tlaxcala en la Nueva España*,⁴⁷ que sería publicada por primera vez en 1935 por José Rojas Garcidueñas [1935:181-221].⁴⁸

La pieza podría definirse como un “coloquio sacramental”⁴⁹ de temática propiamente americana y, aunque no haya sido posible todavía identificar con certeza a su autor, sí cabe considerar algunos rasgos que lo vincularían al ámbito eclesiástico (concretamente jesuita) y apuntan quizá al propio Gutiérrez de Luna, como son el especial tratamiento del tema eucarístico a lo largo de toda la obra, la ausencia

47. Para una aproximación a la pieza en relación con el resto de textos que conforman el manuscrito, ver Aracil [2020:75-78].

48. El texto fue publicado de nuevo en la edición de Rojas y Arrom [1976:183-219], que es la utilizada en el presente trabajo. El grupo de investigación LeLiTeaNE (Lengua, Literatura y Teatro en la Nueva España) prepara una edición crítica destinada a resolver los numerosos problemas textuales de las existentes hasta el momento (González Roldán y Almada Anderson 2022).

49. Si bien la composición de la obra «A gloria y alabanza del Santísimo Sacramento» (*Coloquio de la nueva conversión*, vv. 1026-1027) no deja duda sobre el carácter sacramental de la misma, y es cierto que hay una cercanía en la época entre las categorías de «auto» y «coloquio», el carácter arcaizante del texto hace problemática su posible inscripción en el género del auto sacramental tal como este se configura en el período áureo. A este respecto, González Roldán y Almada Anderson [2022:106], quienes se han detenido especialmente en la cuestión de cara a su edición crítica, aclaran que, «al no contar con [el] componente alegórico, ni premonitorio, no puede ser considerado un auto sacramental» y que, en todo caso, estaría más vinculado al «repertorio de la temprana época de formación» de este género; por ello, optan por considerarlo «un auto del período de formación anterior a la composición de los primeros autos sacramentales de Lope de Vega» o simplemente «una de las piezas teatrales que se acostumbraba representar en la fiesta del Corpus» (González Roldán y Almada Anderson 2022:108). En cualquier caso, el problema del género de la obra debe relacionarse a su vez, como veremos inmediatamente, con el de la probable cercanía de su autor al ámbito de la producción dramática jesuita.

de elementos cómicos, las referencias clásicas o la preferencia por el impreciso término “coloquio” para el título (Aracil 2020:78-83). Su argumento es sencillo. Comienza con las intervenciones de los cuatro reyes, que lamentan el silencio de su dios Hongol y se muestran confusos por haber soñado la llegada de gente extraña. Hongol se manifiesta entonces para confirmarles el arribo de los españoles y amenazarles con la muerte si aceptan la nueva fe, pero poco después se les aparece en sueños un ángel (San Miguel) que les habla del verdadero Dios. Convertidos por las palabras del ángel, los reyes reciben a Cortés, quien llega acompañado por Marina y el clérigo Juan Díaz.⁵⁰ Este último les predica las verdades de la religión cristiana y los bautiza, de manera que, cuando el demonio Hongol reaparece desafiante, logran librarse de él invocando la Cruz y el Nombre de Cristo. La obra finaliza con unas décimas entonadas por el clérigo y un villancico cantado por los ángeles en honor al Santísimo Sacramento.

Desde los sonetos iniciales, el coloquio muestra una cuidada versificación que fue ya destacada por Alfonso Méndez Plancarte en 1942 al seleccionar varias de sus composiciones (en concreto un romance y las décimas y el villancico finales) para la antología de *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)* (Méndez Plancarte 1991:88-93). Pero no todos los versos son fruto de las cualidades literarias de nuestro anónimo autor: este decidió recoger de manera casi literal en la pieza el ya citado monólogo de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* en el que Dulcanquellín duda entre el seguimiento de la nueva religión y el respeto a las antiguas creencias («¿Que haré? ¿Dejaré mi Ongol / por este Cristo extranjero [...]? / Pero sí lo dejaré, [...]. Mas no los puedo faltar, [...] / mas ¿quién busca a Dios por miedo / si por amor se ha de hallar?»), que en el coloquio novohispano aparece en boca del rey Xicoténcatl (*Coloquio de la nueva conversión*, vv. 503-526).⁵¹

50. Como advierte Octavio Rivera [2010:841], en «la historia de la dramaturgia en México, el *Coloquio...* es probablemente la primera pieza [...] en que intervienen la Malinche y la realeza indígena con la misma nobleza con que aparecen Cortés y Juan Díaz, el clérigo». En efecto, si Juan Díaz va a ser el encargado de adoctrinar en la fe y bautizar a los señores en la obra, la escena en la que interviene doña Marina (la Malinche) (*Coloquio de la nueva conversión*, vv. 415-486) muestra ese crucial papel de “intérprete” que llevó a cabo durante la conquista (tan controvertido en el discurso identitario mexicano hasta la actualidad). Dicho papel le otorga asimismo un lugar privilegiado en los códices indígenas, tanto de los enemigos como de los aliados de Cortés (Brotherston 2001, González Hernández 2002:221-225), entre los que destaca el *Lienzo de Tlaxcala*, documento sobre el que volveremos más adelante.

51. Las pequeñas modificaciones en el traslado de los versos han sido señaladas, entre otros, por Ricardo Castells [2014:74]: en el coloquio se suprime un verso de Lope («y a la costumbre terrible»,

Fue Winston Reynolds [1969] quien llamó la atención sobre «este pequeño plagio» que le permitió explicar la presencia en la pieza de un personaje ajeno al contexto mexicano como es Hongol (que el autor toma, como vemos, del dramaturgo español)⁵² y datarla de forma más precisa, ya que la copia de los versos de Lope de Vega obligaría a situar la fecha de redacción del *Coloquio* a partir de 1614, año de edición de la *Parte IV* de las *Comedias*.⁵³ Por su parte, en fechas ya recientes, Ricardo Castells [2014:64] ha orientado su investigación hacia el modo en que «el dramaturgo novohispano adapta este episodio de la obra de Lope de Vega a su propia recreación literaria de la conquista», esto es, al empleo de esa «veintena de versos para presentar la conversión de la monarquía americana a la religión católica, pero dentro de un nuevo contexto dramático que refleja las tradiciones culturales y el revisionismo histórico del pueblo tlaxcalteca de los siglos XVI y XVII». En un desarrollo de dicha línea interpretativa (ya iniciado en Aracil 2020:94-96), aportaremos en estas páginas finales algunas ideas sobre cómo este juego intertextual ayuda a entender mejor el planteamiento ideológico de ambas obras en su propio contexto.

La primera reflexión tendría que ver con la elección de la pieza de Lope por parte de este autor novohispano, y más concretamente con una lectura que privilegia el contenido religioso de un texto en el cual —según hemos señalado ya— se exaltaba asimismo la conquista como proyecto político y económico. Al centrar su atención precisamente en el elemento religioso de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (tal como demuestra la copia del monólogo citado), el autor del *Coloquio* apunta hacia la que debió ser la lectura esencial de la comedia lopesca en el siglo XVII: la de una obra que no solo ligaba necesariamente el descubrimiento y conquista de América con su evangelización, sino que justificaba ese hecho histórico como parte del proyecto divino de conversión de los habitantes del nuevo continente, ya desde la primera jornada, en la que —como hemos visto—

El Nuevo Mundo, v. 2723) y se añade uno final: «y estarle quiero obediente» (*Coloquio de la nueva conversión*, v. 526).

52. Y este a su vez de Ercilla (Minian de Alfil 1961).

53. Sin negar que el texto de *El Nuevo Mundo* pudiera haberle llegado antes de forma manuscrita, es más lógico pensar que el autor novohispano lo manejara de la colección de Serrano de Vargas. En cualquier caso, el investigador norteamericano fue más allá e hizo coincidir la fecha de redacción de la pieza mexicana con la indicada en el manuscrito que la contiene, 1619, en la que se cumpliría el primer centenario de la llegada de Cortés a Tlaxcala [1969:184], argumento descartado posteriormente por Rojas Garcidueñas [1976:178-181].

tiene lugar el juicio alegórico sobre la posesión de las Indias (cuya resolución podría resumirse en las palabras de Religión: «De la fe las Indias son; / Dios quiere gozar su fruto», vv. 752-753).⁵⁴

El *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* no elude el tema de la conquista americana, pero el proyecto español de expansión imperial se presenta aquí en un segundo plano y sin las contradicciones o fisuras que descubríamos en la obra de Lope.⁵⁵ Cabe advertir, sin embargo, que el texto no carece de importantes implicaciones político-ideológicas, vinculadas en este caso al significado que había adquirido en el contexto novohispano el hecho supuestamente histórico que sirve de base a su argumento.

Frente a la mayoría de los pueblos indígenas, que vieron la conquista española como una sumisión forzosa a un poder ajeno, Tlaxcala comprendió pronto los beneficios de una alianza con Hernán Cortés para derrocar al tirano Moctezuma y entrar a formar parte del Imperio español. Por ello, tras el enfrentamiento inicial con las huestes españolas, en el que Xicoténcatl el Joven y los suyos fueron derrotados, los tlaxcaltecas pasaron a ser los más fieles aliados de Cortés hasta la toma de México-Tenochtitlan,⁵⁶ siendo premiados con un escudo de armas que, como explicaba el franciscano Motolinía, «el Emperador les dió cuando a este pueblo hizo ciudad [en 1535]; la cual merced aún no se ha hecho con otro ninguno de indios, sino con este» (*Historia de los indios de Nueva España*, p. 195).

A lo largo del período colonial, la nobleza tlaxcalteca hizo valer ante la corona esta condición de pueblo aliado e incluso —como ha destacado Charles Gibson [1954:594]— «elaboró, deformándola un tanto, su propia historia», es decir, ocultó las batallas de 1519 contra Cortés para insistir, en cambio, en la política de alianza posterior con los conquistadores (Gibson 1954:592-599, Gibson 1991:154-164). Esta

54. Sobre la importancia de este pasaje alegórico, destinado a demostrar que la importancia del proyecto divino está por encima de cualquier fuerza terrena (e incluso de los defectos o vicios de aquellos que pretenden llevarlo a cabo), véase, además de los trabajos citados, el de Terradas [2009].

55. Apenas encontramos una velada alusión a la codicia de los españoles en el parlamento del Demonio (*Coloquio*, vv. 246-249) y el único conquistador que aparece en escena, Hernán Cortés, se aleja totalmente de la imagen del español codicioso (al igual que Colón en la comedia de Lope).

56. Esa fidelidad tuvo excepciones: el propio Xicoténcatl, hijo del cacique homónimo, a diferencia de su padre, nunca llegaría a defender abiertamente la causa española. Según el testimonio de Bernal Díaz, durante el asedio a Tenochtitlan, el joven líder desertó y fue capturado por los hombres de Cortés, quienes «en un pueblo sujeto a Tezcuco le ahorcaron, y en esto le hubieron de parar sus traiciones» (*Historia verdadera*, p. 514).

historia “deformada”, que se fue elaborando de manera cada vez más sistemática conforme avanzaba el siglo XVI, empezó a incluir a fines de la década de 1540 un elemento esencial: la conversión de los caciques de las cuatro cabeceras de la ciudad durante la primera estancia de Cortés en Tlaxcala.⁵⁷

La leyenda, que debió fijarse por escrito por primera vez en un texto de Thadeo de Niza de 1548,⁵⁸ apareció ya en la década siguiente formando parte de las pinturas murales sobre la historia tlaxcalteca que se elaboraron para decorar las Casas Reales de la ciudad y en una pintura transportable muy similar en sus contenidos, el llamado *Lienzo de Tlaxcala*,⁵⁹ confeccionada para ser entregada a Felipe II y obtener así nuevos privilegios. Este lienzo fue copiado a su vez en 1585 para acompañar a la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* redactada por Diego Muñoz Camargo con el fin de ser entregada a la corona en una nueva embajada.⁶⁰ En su texto, Muñoz Camargo corroboraba la versión de una temprana conversión y bautismo de los caciques a través de la reconstrucción de las supuestas pláticas que entablaron con Cortés (aunque no presentó dicha conversión como inmediata, sino tras la segunda plática del conquistador, en la que este habría logrado por fin persuadirlos) (*Historia de Tlaxcala*, pp. 197-204). De este modo, el autor mestizo proyectó «a Tlaxcala como un socio del conquistador en la guerra de México-Tenochtitlan al que no hubo necesidad de conquistar militarmente ya que, Cortés, mediante la palabra, convence a los tlahtoqueh tlaxcaltecas para que acepten el agua bautismal» (Velasco 2003:310).

57. La falsedad de esta leyenda puede comprobarse en crónicas como las de Gómara y Bernal Díaz, en las que encontramos referencias a los intentos de Cortés por convertir a los caciques y la negativa de estos a abandonar a sus dioses (aunque, según Bernal, sí admitieran al menos la limpieza de los adoratorios y la colocación de una cruz) (López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, p. 115; Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, pp. 209-210). En cuanto al propio conquistador, si bien no aporta información al respecto en su Segunda relación, en la narración del asedio final a Tenochtitlan que realiza en la Tercera relación reconoce implícitamente que los tlaxcaltecas mantenían su antigua religión, ya que se refiere incluso a prácticas antropofágicas que tuvieron lugar en su propio campamento (ver Aracil 2019:47-50 y 56-58).

58. Cuyo original se ha perdido, pero fue copiado parcialmente por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl en su *Historia de la nación chichimeca*.

59. Ambos documentos pictográficos están desaparecidos actualmente, pero el lienzo anónimo se conservaba todavía en 1892, fecha en la que lo copió y publicó Alfredo Chavero en su *Homenaje a Cristóbal Colón. Antigüedades Mexicanas*.

60. Sobre la versión de la leyenda ofrecida por Muñoz Camargo en relación con las pinturas que acompañan el texto en el *Manuscrito de Glasgow* y con el contexto histórico en el que se producen ambos documentos, véase Aracil [2020:89-92].

El anónimo autor del *Coloquio* novohispano pudo conocer el texto de Muñoz Camargo, o, quizá, simplemente retomar para su argumento a los personajes de la leyenda sobre la conversión y bautismo de los caciques en 1519 que sin duda circularía por Tlaxcala y que todavía a inicios del siglo XVII podía contemplarse en las pinturas del Cabildo de la ciudad (Aracil 2020:98-99). En cualquier caso, lo cierto es que debió interesarse más por el aspecto religioso de la leyenda que por la defensa de los intereses tlaxcaltecas y que su versión de los hechos —como explica Ricardo Castells— se distancia de las anteriores (y especialmente de la de Muñoz Camargo) en la medida en que por primera vez la conversión de los señores no se muestra como una consecuencia, sino que «antecede a la colonización española» [2014:69].⁶¹ Este elemento es muy significativo y distingue, además, la obra novohispana de su modelo peninsular, algo que afecta a su vez al modo en que se copian y ubican los versos de Lope en la misma.

El monólogo que nos ocupa, concebido para mostrar el conflicto psicológico de Dulcanquellín ante la posible aceptación de unas nuevas creencias, ofrece en la obra del Fénix una imagen de este personaje como ser racional, respetuoso de sus tradiciones (y, por tanto, fiel a su dios “Hongol”), pero también especialmente pre-dispuesto a aceptar la fe cristiana. Ahora bien, a pesar de su verso final («seguir a Cristo es mejor»), dicho monólogo no implica la definitiva conversión del cacique: más tarde, la indigna actuación de Terrazas pone en peligro dicha conversión, que solo será posible tras la aparición de la cruz milagrosa.

En boca de Xicoténcatl, el sentido del monólogo varía porque este, como los que pronuncian el resto de los caciques, tiene lugar tras dos intervenciones sobrenaturales, vinculadas a su vez a dos experiencias oníricas: la primera es la del Demonio, quien entra en escena tras el relato que hacen los reyes de sus sueños premonitorios sobre la llegada de los españoles⁶² para convencerlos de que mantengan su antigua religión (aunque se sometan políticamente a los extranjeros);⁶³ la segunda intervención es la del ángel, que les anuncia las verdades de la nueva

61. Véase asimismo a este respecto Aracil [2020:95-98].

62. A propósito de la caracterización europea que hace el autor de estos sueños supuestamente inscritos en la tradición indígena, véase Daneri [2021:139-142].

63. Daneri [2021:152-156] ha llamado la atención sobre el carácter político tanto de este discurso como del siguiente parlamento del Demonio. Cabría advertir, además, que precisamente la solución propuesta por este personaje es —como ya se ha indicado— la que asumió en la realidad histórica la nobleza tlaxcalteca.

fe animándolos a «adorar al Señor que os ama tanto / y a convidaros a Su mesa viene» (*Coloquio de la nueva conversión*, vv. 398-399). Esta última, enmarcada en el contexto sobrenatural de un sueño que sí se muestra en escena y que debe entenderse como sueño de revelación (Alba-Koch 2014:138, Aracil 2020:93, Daneri 2021:143-145) resulta crucial porque es en sí misma el milagro que provoca la conversión de los protagonistas, quienes resuelven aceptar el cristianismo antes de su encuentro con Cortés:

[ZITLALPOCATZIN] Señor, mirad mi afición
 que es grande, pues que sabéis
 que antes de haberos visto
 tan cautivo me tenéis
 que estoy adorando a Cristo
 sin haber visto quién es [...].

[TEHUEXOLOTZIN] Cristiano pretendo ser
 y a un Dios que sabe querer
 pienso seguir desde hoy
 y así buscándole voy
 rindiéndole mi poder.

XICOTÉNCATL Vosotros sabéis que yo
 adoro la fe de Cristo.

MAXISCATZIN También yo sin haber visto
 quién es quien en Pan se dio,
 le estoy adorando listo.
 (*Coloquio de la nueva conversión*, vv. 562-567 y 583-592)

Este es el motivo por el que, ya en el diálogo con el conquistador, cuando este le advierte que su propósito es «que a Dios conozcáis» (v. 630), Xicoténcatl le responde «Todos le adoramos ya» (v. 639), lo que evita el esperado intento de evangelización por parte del español.

Advierte Ricardo Castells [2014:73-74] que, al poner en boca de Xicoténcatl los versos de Lope con posterioridad a estos hechos, el autor novohispano parece hacer incurrir a su personaje en una contradicción, ya que este «expresa dudas que no había tenido anteriormente», pero aclara que esas dudas se resuelven en la escena: «Dios ha escogido a los cuatro reyes para ser los primeros mexicanos en recibir la iluminación divina» y, una vez vivida esa experiencia sobrenatural, «no hay ningun-

na posibilidad de que [...] vuelvan al culto diabólico». En este sentido, cabría admitir que nuestro anónimo autor avanza en el proceso de valoración del indígena en el contexto literario hispánico iniciado por Ercilla en *La Araucana* que Lope de Vega asume en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, porque Xicoténcatl no solo se muestra en el coloquio novohispano como el ser racional capaz de convertirse a la religión cristiana que Lope recrea en la figura de Dulcanquellín, sino que puede ser definido como un indígena verdaderamente “pre cristiano”,⁶⁴ que no se necesita para convertirse el contacto con ningún español.⁶⁵ Sin dejar de ser un «barbaro idiota», como lo califica el Demonio (*Coloquio de la nueva conversión*, v. 834), su acceso a la “verdadera” religión (al igual que el del resto de monarcas tlaxcaltecas) llega a través de una intervención divina muy distinta a la reaparición milagrosa de la cruz en la pieza de Lope. Porque, en la comedia española la principal función de la intervención sobrenatural era ensalzar la misión providencial de Colón, que había colocado la cruz como símbolo de la llegada del cristianismo a esas nuevas tierras⁶⁶ y que logra a través de este milagro convertir a los taínos a la fe de Cristo, mientras que, en el coloquio, la aparición del ángel y la consiguiente conversión son experimentadas antes de la llegada de Cortés y los suyos por unos personajes que se muestran en escena como merecedores del favor divino.

De acuerdo a lo expuesto, cabe admitir que, sin eludir las implicaciones políticas de una conversión que transforma a los cuatro caciques a un tiempo en cristianos y nuevos vasallos del Imperio español que Hernán Cortés representa,⁶⁷ el autor

64. Como apunta Georges Baudot [1990:291-304], la consideración del indio como “pre cristiano”, esto es, como un gentil preparado para recibir la fe de Cristo, surgió en el contexto evangelizador novohispano (especialmente en el ámbito franciscano) desde las primeras décadas de la labor misionera. Su traslado a la escena en este contexto se dio también desde épocas tempranas (por lo que respecta a esta caracterización del indígena en el teatro desarrollado por los misioneros entre la población nativa a lo largo del siglo XVI, ver Aracil 1999:441-448), pero nuestro autor es el primero en incorporar esta imagen en una pieza teatral escrita en castellano.

65. Alba-Koch [2014:142-144] se refiere asimismo a otras diferencias que presentan la pieza de Lope y la novohispana y que también permiten apreciar una dignificación del indígena americano en esta última, como serían la distinta actitud inicial ante el cristianismo de los taínos y los tlaxcaltecas o el modo en que se presenta el bautismo de los naturales en una y otra obra. Cfr. a este propósito el trabajo de Nunes [2000:150], quien considera, en cambio, el aprovechamiento del personaje de Hongol en la obra como una forma de «barbarización de la figura del indígena».

66. Al pisar tierra en la Jornada segunda, Colón pide a fray Buyl: «Padre, dadme aquesa cruz, / que aquí la quiero poner; / que este el farol ha de ser / que dé al mundo nueva luz» (*El Nuevo Mundo*, vv. 1570-1573).

67. Juan José Daneri interpreta el sueño-revelación de los caciques desde esta perspectiva política, comparándolo con otros “sueños oficiales” del cristianismo elaborados a posteriori para ser

novohispano aborda dicha conversión fundamentalmente desde una dimensión teológica: la “historia ejemplar” protagonizada por los caciques indígenas sirve al objetivo central de la pieza, que —como advierte Elsa Cecilia Frost—no es otro que «la exaltación de la fe» [1992: 33]. Ello explica que, en la Tabla de contenidos del manuscrito original de Gutiérrez de Luna, la obra aparezca con un título más extenso: *Coloquio de la fe y nueva conversión de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*; título que llama la atención sobre el hecho de que la conversión de los reyes es *nueva* (en el sentido etimológico del término, es decir, *rara* o *excepcional*), pero además insiste en que, gracias a la milagrosa aparición del ángel (que aporta el carácter extraordinario a los hechos), los caciques reciben el don de la *fe*, virtud teologal que solo puede ser otorgada por voluntad divina (Aracil 2020:92-93), lo que los transforma en elegidos de Dios.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope de Vega aprovechó los datos que le ofrecían los cronistas de Indias (y especialmente Francisco López de Gómara) para dar base a su argumento, pero también extrajo de la tradición literaria hispánica una imagen positiva del indígena (a pesar de su ambivalencia), recreada por primera vez en *La Araucana* de Ercilla, a partir de la cual pudo plantear el tema de la conversión religiosa de los habitantes del nuevo continente a un tiempo como el fin que justificaba el proyecto de expansión imperial español y como un rasgo que dignificaba poéticamente al hombre americano, en la medida en que permitía su integración en un marco cultural europeo.

Los versos que configuran el monólogo de esta comedia en el que Dulcanque-llín se debate entre el respeto a la antigua idolatría y la aceptación de la fe cristiana

utilizados con fines de dominio, como ocurre con el sueño de Constantino. Daneri [2021:145-149] se refiere asimismo a la incorporación de estas conversiones de gentiles en los argumentos de piezas teatrales novohispanas que han sido ya destacadas por la crítica, como la del Soldán de Babilonia en *La conquista de Jerusalén* (puesta en escena en Tlaxcala en 1539) o la de los Reyes Magos en distintas obras sobre la Epifanía. A estos ejemplos cabría añadir un auto en lengua náhuatl ya de inicios del XVIII en su versión conservada, pero seguramente compuesto con anterioridad, en el que aparece el propio Constantino: *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* (todas estas obras pueden consultarse en Horcasitas 2004).

(que estaban marcados por esta impronta literaria e ideológica, pero también compuestos por necesidad dramática) llamaron la atención de un autor perteneciente a un contexto donde el ennoblecimiento del indígena que comportaban podía adquirir nuevas y significativas connotaciones. Vinculado a esa población tlaxcalteca “voluntariamente” cristianizada cuya leyenda histórica pretendía recrear, el anónimo autor del *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España* atribuyó a su personaje las palabras que demostraban la aceptación, desde el libre albedrío, de una religión que lo incorporaba al mundo cultural (y político) europeo aun antes de recibir el oportuno adoctrinamiento por parte de los españoles, ya que se le había mostrado de forma milagrosa gracias a una intervención sobrenatural que lo señalaba, junto a los otros caciques tlaxcaltecas, como elegido del poderoso Dios cristiano.

Desde esa “censura de los aposentos” de la que huía el Fénix, el dramaturgo novohispano (muy alejado, por otra parte, de la sensibilidad de la comedia nueva) fue capaz así de aprovechar para su propio argumento, y con una nueva intencionalidad, el potencial estético y moral de unos pocos versos que le iban a permitir conmover a su auditorio y dignificar a su personaje. En cualquier caso, el leve plagio demostraba una vez más la fascinación provocada, también entre los habitantes de las lejanas tierras del Imperio, por ese excepcional autor, ese “monstruo de la naturaleza”, que con su arte nuevo llenó de comedias propias el Viejo y el Nuevo Mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA-KOCH, Beatriz de, «Memoria política de la conquista y evangelización de la Nueva España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 769-770 (2014), pp. 133-146.
- ARACIL, Beatriz, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Bulzoni, Roma, 1999.
- ARACIL, Beatriz. «Ética y conquista en *La Araucana* (en torno a la muerte de Caupolicán)», en *Diálogos para el Bicentenario. Concepción-Alicante*, eds. M. N. Alonso y C. Alemany, Universidad de Concepción, Concepción, 2011, pp. 145-169.
- ARACIL, Beatriz, «El héroe y sus aliados: El papel de los tlaxcaltecas en las relaciones cortesianas», en *Los relatos del encuentro. México, siglo XVI*, Fundación Cervantina de México-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, Guanajuato, 2019.
- ARACIL, Beatriz. «Conquista y conversión religiosa en el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 92 (2020), pp. 73-102.
- ARMAS, Frederick A. de, «Oiokumene: la geografía híbrida de *El rey Gallinato* de Andrés de Claramente», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 15 (2001), pp. 81-94.
- ARROM, José Juan, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956.
- BAUDOT, Georges, *La pugna franciscana por México*, Alianza-Conaculta, México, 1990.
- BROTHERSTON, Gordon, «La Malintzin de los códices», en *La Malinche, sus padres y sus hijos*, coord. M. Glantz, Taurus, México, 2001, pp. 19-37.
- CAMPOS, Jorge, «Lope de Vega y el descubrimiento colombino», *Revista de Indias*, IX 37-38 (1949), pp. 731-754.
- CASAS, Bartolomé de las, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.
- CASTAÑEDA, Carlos E. «Los manuscritos perdidos de Gutiérrez de Luna», en *Tres piezas teatrales del virreinato*, eds. J. Rojas Garcidueñas y J. Juan Arrom, UNAM, México, 1976, pp. 151-155 (ed. original: *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, II 5, septiembre-octubre 1928, pp. 170-176).
- CASTELLS, Isabel, «“Suele Amor trocar con Marte las armas”: la conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 87-96.

- CASTELLS, Ricardo, «Oro e Idolatría en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega», *Neophilologus*, 84 (2000), pp. 385-397.
- CASTELLS, Ricardo, «“¿Dejaré mi Hongol por este Cristo extranjero?”: el *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala* y la transformación de un episodio dramático tomado de una comedia de Lope de Vega», en *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*, coords. J. R. Alcántara Mejía, A. Ontiveros y D. Cazés Gryi, Universidad Iberoamericana, México, 2014, pp. 61-78.
- CHAMANADIJAN, Lucia, «La visión matizada de Lope del Nuevo Mundo en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 97-106.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, «Elaboración de fuentes en “Carta canta” y “Papelito habla lengua”», *Kentucky Romance Quarterly*, 24 (1977), pp. 433-439.
- Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*, en *Tres piezas teatrales del virreinato*, eds. J. Rojas Garcidueñas y J. J. Arrom, UNAM, México, 1976, pp. 183-219.
- DANERI, Juan José, «Sueños de conversión en el *Coloquio* (1619) de los tlahtoqueh de Tlaxcala», en *Nuevos asedios a la conquista de México*, eds. P. García Loaeza y H. Costilla Martínez, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores, Lima, 2021, pp. 135-175.
- DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. L. Sainz de Medrano, Planeta, Madrid, 1992.
- DILLE, Glen F., «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, LXXI 3 (1988), pp. 492-502.
- DIXON, Víctor, «Lope de Vega, Chile and Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX 1 (1993a), pp. 79-95.
- DIXON, Víctor, «El Nuevo Mundo visto por Lope de Vega», en *Actas del Primer Congreso Anglo-hispano*, eds. A. Deyermond y R. Penny, Castalia, Madrid, 1993b, pp. 239-249.
- DIXON, Víctor, «América en el teatro de Lope Vega: el caso de *La conquista de Cortés*», en *América en España: influencias, intereses, imágenes*, ed. I. Simson, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncofurt, 2007, pp. 199-211.
- ELLIOT, John H., *El viejo mundo y el nuevo. 1492-1650*, Alianza, Madrid, 1972.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Cátedra, Madrid, 1998.
- FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo, *Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental «La Araucana»*, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propues-

- ta autorial a nombre de Andrés de Claramonte*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, en línea en <<http://hdl.handle.net/10803/124222>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela, Atlas (BAE, 117), Madrid, 1959.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Carlos, «América en Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), pp. 675-697.
- FROST, Elsa Cecilia, *Teatro profesional jesuita del siglo XVI*, Conaculta (Colección Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 5), México, 1992.
- GIBSON, Charles, «Significación de la historia tlaxcalteca en el siglo XVI», *Historia mexicana*, III 4 (abril-junio 1954), pp. 592-599, en línea en <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/542>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- GIBSON, Charles, *Tlaxcala en el siglo XVI*, FCE-Gobierno del Estado de Tlaxcala, México, 1991.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. J. Rojas Garcidueñas, Porrúa, México, 1958, 2 vols.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina, *Doña Marina (Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2002.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, y Horacio ALMADA ANDERSON, «Hacia una edición crítica, estudio y puesta en escena del *Coloquio de la nueva conversión y Bautismo de los últimos cuatro reyes de Tlaxcala en la Nueva España*», en *Transferencia de saberes y de textos en el archivo virreinal de las Indias*, coords. E. López Parada, P. Jiménez del Campo y E. Soltero Sánchez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort, 2022, pp. 99-126.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*, Universidad de Alicante, Alicante, 2008.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «Juan Ruiz de Alarcón» [1913], en *La utopía de América*, Ayacucho, Caracas, 1989a, pp. 120-129.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «El teatro de la América española en la época colonial» [1936], en *La utopía de América*, Ayacucho, Caracas, 1989b, pp. 146-179.
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna* [1974], UNAM, México, 2004.
- JOSA FERNÁNDEZ, Lola, «Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia», en *Teatro colonial y América Latina*, ed. J. G. Maestro, monográfico de

- Theatralia* 6 (2004), pp. 215-226, en línea en <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25597>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- KIRSCHNER, Teresa, «Enmascaramiento y desenmascaramiento del discurso sobre el “indio” en el teatro del “Nuevo Mundo” de Lope de Vega», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. Y. Campbell, UACJ, México, 1992, pp. 47-64.
- KIRSCHNER, Teresa, «Exposición y subversión del discurso hegemónico en pro de la conquista en *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena*, ed. Y. Campbell, UACJ, México, 1993, pp. 45-58.
- KIRSCHNER, Teresa, «La evocación de las Indias en el teatro de Lope de Vega: una estrategia de inclusión», en *Mira de Amescua en candelero*, coords. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, 1996, vol. 2, pp. 279-290.
- LAFERL, Christopher, «*El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, de Lope de Vega», en Andrea Sommer-Mathis y otros, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, MAPFRE, Madrid, 1992, pp. 207-218.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006, en línea en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm259>>. Consulta del 5 de mayo de 2024.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*, FCE, México, 1979.
- LERNER, Isaías, «Lope de Vega y Ercilla: el caso de *La Dragontea*», *Criticón*, 115 (2012), pp. 147-157.
- LEROY JOHNSON, Harvey, ed., *An Edition of «Triunfo de los Santos» with a Consideration of Jesuit Plays in Mexico Before 1650*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1941.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, CSIC, Madrid, 1945.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia de la conquista de México*, Ayacucho, Caracas, 2007.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia general de las Indias*, eds. M. Mustapha, L. Bénat-Tachot, M.-C. Bénassy-Berling y P. Roche, Casa de Velázquez, Madrid, 2021.
- MANZANO MANZANO, Juan, *Colón y su secreto*, Cultura Hispánica ICI, Madrid, 1981.
- MARISCAL, Beatriz, ed., *Carta del padre Pedro de Morales*, El Colegio de México, México, 2000.

- MARTINENGO, Alessandro, «Los cronistas de Indias y la construcción teatral de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 15 (2001), pp. 45-62.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Taller de letras*, 1 (2012), pp. 229-252.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*, UNAM, México, 1991.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. E. Sánchez Reyes, CSIC, Madrid, 1949, pp. 306-325, en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29136&portal=296>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- MINIAN DE ALFIL, Raquel, «Lope de Vega, lector de cronistas de Indias», *Filología*, 11 (1965), pp. 1-21.
- MINIAN DE ALFIL, Raquel, «Nombres indígenas en una comedia de Lope», *Filología*, 7 (1961), pp. 173-75.
- MIRAMÓN, Alberto, «El Nuevo Mundo en el universo dramático de Lope de Vega», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, V 8 (1962), pp. 943-950, en línea en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5898>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio, *América en el teatro de Lope de Vega*, [s.e.], Lima, 1935.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio, *Lope de Vega y el Perú*, [s.e.], Lima, 1962.
- MOLL, JAIME, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. P. Jauralde *et al.*, Tamesis Books Limited, Londres, 1990, pp. 61-68.
- MORÍNIGO, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1946.
- MORÍNIGO, Marcos, «Introducción biográfica y crítica» a Alonso de Ercilla, *La Araucana*, eds. M. Morínigo e I. Lerner, Castalia, Madrid, 1983, pp. 7-92.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.
- MOTOLINÍA, fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de Nueva España*, ed. G. Baudot, Castalia, Madrid, 1985.

- NUNES, Clicie, «Sincretismo, figuras ambiguas, teatro de evangelización: el mundo colonial americano en la obra *Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala*», *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, X (2000), pp. 139-157.
- OLEZA, Joan, «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XIX (2013), pp. 151-187, en línea en <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-oleza>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, Casa de las Américas, La Habana, 1983.
- PEÑA, Margarita, «Los varios tonos de la relación Lope de Vega-Juan Ruiz de Alarcón», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005, en línea en <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17476>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- QUINT, David, *Epic and empire: politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- QUIROZ TAUB, María, «Parodia y verdad poética en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, en línea en <<http://books.openedition.org/pup/4685>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- REYNOLDS, Winston A., «El demonio y Lope de Vega en el manuscrito mexicano *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*», *Cuadernos Americanos*, 163 (1969), pp. 172-184.
- RIVERA, Octavio, «Cuatro comentarios sobre el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España*», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid-Olmedo, 2010, pp. 839-847.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Hispanoamérica en el teatro del Siglo de Oro: *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 15 (2001), pp. 95-110.

- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, Imprenta de Jesús Álvarez, México, 1935.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, y José Juan ARROM, eds., *Tres piezas teatrales del virreinato*, UNAM, México, 1976.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, en línea en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc668d0>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1993.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «*La Araucana* bajo el lente actual: el noble bárbaro humillado», en *La cultura literaria en la América virreinal*, ed. J. P. Buxó, UNAM, México, pp. 107-123.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo de Lope entre “taratántara” y las “barquillas”, *Hispanic Review*, LXXIV 3 (2006), pp. 319-344.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea*», *Anuario Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 133-152.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «“Muy contrario a la verdad”: los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXVI 5 (2008), pp. 569-580.
- SARACINO, María Agustina, «Geografías reales e imaginadas en la construcción de Colón como profeta en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega», *Bibliographica Americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, 13 (2017), pp. 104-116.
- SOLODKOW, David Mauricio, «La conquista de América en el teatro del Siglo de Oro», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, en línea en <<http://books.openedition.org/pup/4693>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel, *El teatro barroco hispanoamericano I*, Porrúa, Madrid, 1981.
- TERRADAS, José Carlos, «El juicio divino en *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega, estrategia religiosa de apropiación», *Bulletin of the Comediantes*, LXI 2 (2009), pp. 19-34.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, México, 1989.

- VALERO, Eva, «Por el camino de la mar, el viaje hacia el ideal de Alonso de Ercilla», *Atenea*, 498 (2008), pp. 11-31, en línea en <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n498/art_02.pdf>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000; edición digital a partir de *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio... dividida en dos partes...*, por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625, en línea en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm61h3>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. de José, CSIC, Madrid, 1971.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, eds. J. Lemartinel y C. Minguet, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1980.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIX (2023), pp. 469-544, en línea en <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.477>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- VELASCO, Salvador, «El “Coloquio de Tlaxcala” de Diego Muñoz Camargo», *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34 (2003), pp. 307-329, en línea en <<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78664/69605>>. Consulta del 31 de mayo de 2023.
- ZUGASTI, Miguel, «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en *Studia Aurea (Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993)*, coords. I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta, Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, vol. 2, pp. 429-442.
- ZUGASTI, Miguel, «América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 30 (2014), ejemplar dedicado a: *El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, coords. G. Vega García-Luengos y M. Zubieta, pp. 371-410.