

LA POESÍA DE SOR JUANA Y LA TEATRALIDAD INDÍGENA MUSICAL : DE CONQUISTA Y CATEQUESIS A COREOGRAFÍA CALLEJERA Y CORTESANA

Susana Hernández Araico
California Polytechnic State University, Pomona

Homenaje a Francisco Ruiz Ramón

En 1992 una corriente americanista llegó a destacar inclusive un vituperio en contra de la conquista española en la loa a *El divino Narciso* de Sor Juana¹, en vez de señalar el amplio aprecio de la dramaturga por la cultura mexicana junto con atisbos de una conciencia criolla (Méndez Plancarte 3: lxxiii, lxxxii; Sabat Rivers). Me pareció juicioso entonces tratar de equilibrar la discusión señalando los antecedentes clásicos y renacentistas que continúan en el Barroco (y aun hasta nuestros tiempos) en cuanto a la representación de culturas ubicadas fuera de la Europa occidental (Hernández Araico "Código festivo"). No está de más todavía recordar 1) que tal multiculturalismo se remonta al discurso imperialista de la antigua Roma como exhibición de su poderío sobre diversas naciones o etnias; y 2) que dicho multiculturalismo vuelve a florecer en el Renacimiento con el desarrollo de estados que simbólicamente se equiparan con el imperio romano, desplegando su poderío sobre diversas naciones en fiestas cortesanas y callejeras así como en toda especie de arte bi- o tridimensional. Tales manifestaciones de predominio cultural se extienden a través de las fiestas barrocas del imperio español y Sor Juana, al incorporar la cultura indígena en varios de sus textos teatrales, exhibe su dexteridad en el manejo estético de dicho código festivo.

Al mismo tiempo, como señalé antes, dentro del espíritu barroco de su tiempo y por su propia proximidad a los vestigios vivos de la cultura mexicana, Sor Juana destaca la artificiosidad europea que, sin distinguir entre indios occidentales y orientales, distorsiona la cultura indígena americana. Aquel estudio mío trazaba, pues, ese código festivo pan-europeo al que Sor Juana se suma deconstruyéndolo. En contraste o como complemento, ahora en 1998 (centenario del fin del poderío político de España sobre América) el presente estudio se propone trazar la intertextualidad novohispana de la representación sorjuanina de la teatralidad indígena, principalmente en cuanto a canto y danza. Se trata de una serie de testimonios de españoles o criollos en la Nueva España misma sobre la destacada dimensión lírica ceremonial de la cultura

indígena y la característica participación de los indios mexicanos con sus danzas en celebraciones novohispanas político-religiosas —inclusive de declarada intencionalidad catequizante. Se trata también de una serie de textos teatrales novohispanos que representan la cultura indígena en personajes alegóricos así como en danzas indígenas que, lógicamente ejecutadas por los “naturales” mismos, personifican coreográficamente su propia etnia. Los textos de Sor Juana que representan la ceremoniosidad lírica de los indios mexicanos responden, pues, no sólo a un código festivo paneruropeo sino también —y más sustancialmente— a su trasplante y vasto florecimiento en la Nueva España, enraizado en la grandiosa riqueza ritual indígena.

Sor Juana destaca la musicalidad coreográfica de la cultura mexicana principalmente en los “Villancicos que se cantaron . . . en honor de María . . . en su Asunción” (1676; OC 2:16-17), en los “Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosísimo padre S. Pedro Nolasco” (1677; OC 2:41-42), en la “Loa” a *El divino Narciso* (1690; OC 3:3-21)², y en el fin de fiesta “Sarao de cuatro naciones” publicado con *Los empeños de una casa* (1692; OC 4, 180-81)³. Hace la apología de la cultura azteca o alaba a la América novohispana en varios otros textos (Sabat de Rivers) de innegable aunque no tan obvia teatralidad. Pues como he afirmado antes (“Coros”), toda la producción sorjuanina —inclusive la llamada “lírica personal”, según Méndez Plancarte titula el primer volumen de su edición —comisionada para ocasiones especiales implica una presentación espectacular del texto a los destinatarios. Pero en los villancicos, la loa y el fin de fiesta se trata además de la representación coreográfica de interlocutores con versos cantados.

Los villancicos, de hecho, incluían danza —como he comprobado anteriormente (“Coros”)— y junto con su estructura dialogada constituyen por consiguiente una especie de teatro lírico. Los de la Asunción y los de Pedro Nolasco concretamente incluyen la danza mexicana llamada *tocotín*. Después de representar el canto de negros “bozales”⁴, es decir, en un español gracioso a la africana, aquél ofrece una serie de estrofas completamente en nahuatl, con la siguiente introducción halagadora:

Los Mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocotín sonoro
dicen con voces süaves (OC 2:16-17)

En continuación a los “negrillos” (OC 2:15), el texto poético mismo indica la salida de cantores indígenas que deberían llevar, si no indumentaria del todo verídica, por los menos algún signo sinecdóquico de su etnia (aparte de su propia fisonomía) que fuera obvio para el público novohispano en la catedral⁵. Aunque el texto poético en sí del villancico no confirma que el tocotín se danza, el subtítulo *Reina* de las coplas iniciales (OC 2:14) igual que el ritmo que se tañe en el “Sarao de cuatro naciones” (como señal de “júntanse las naciones” OC 1:181)⁶ denota la característica dimensión coreográfica de los villancicos en general (Hernández Araico “Coros”). Y como “tocotín” se refiere a una danza cantada y no sólo a unos cantos, el vocablo apunta a la visualización coreográfica de las estrofas en nahuatl.

En los “Villancicos a San Pedro Nolasco”, en cambio, la introducción a los versos del tocotín sí especifica movimientos de baile. Después de que un negro “cantó al son de un calabazo” (OC 2:39) y que “un estudiantón / de Bachiller afectado” lanzó sus “latinajos”(OC 2:40),

Púsolos en paz un Indio
que, cayendo y levantando,
tomaba con la cabeza
la medida de los pasos;
el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
canto un Tocoitín mestizo
de Español y Mejicano.

Al mencionar los movimientos de la cabeza con que el guitarrista indígena sigue “la medida de los pasos”, los versos del villancico apuntan a algunos danzantes del canto bilingüe a continuación. El acompañamiento de guitarra denota el carácter “mestizo” no tanto de la danza como del canto de ese observador que se ha apropiado del instrumento de cuerdas español. En la “ensaladilla” (OC 2:39) que comienza con la distorsión cómica del castellano por un “negro” y luego por un “estudiantón”, los versos que mezclan el castellano y el nahuatl proyectan, si no un tocotín gracioso, sí un espectador indígena gracioso por españolizado. Recuérdese que aun en los villancicos del año anterior, el elogio de los mexicanos y el tocotín en su propia lengua se da también dentro de una “ensalada” de acostumbrado tono ligero. De manera que en los villancicos, la lírica ceremonial de los indios mexicanos se representa en un contexto celebratorio humorístico. La mezcla de lenguas y culturas en éstos de homenaje a San Pedro Nolasco encajan con el multiculturalismo español que la orden de la Merced en principio refleja en su propósito original de rescate de cautivos. En la Nueva España serán principalmente los festejos concebidos y/o dirigidos por franciscanos y más adelante por jesuitas —o sus

discípulos como Sigüenza y Góngora— que exaltan la cultura mexicana.

Los otros dos textos de Sor Juana clasificados propiamente hoy día como teatro, en su época se conocen como poesía dramática. Consabido es, de hecho, que a través de los siglos de oro, el dramaturgo se conoce como poeta. Se trata entonces de poesía teatral de destacado lirismo coreográfico —tanto en la Loa a *El divino Narciso* como en el “Sarao de cuatro naciones”— que en particular explaya a un nivel serio la ya bien reconocida para entonces, ceremoniosidad musical de los indios mexicanos. En aquélla, Sor Juana introduce los personajes alegóricos indígenas que proyectan una *admiratio* excepcional según la siguiente acotación: “Sale el Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocatín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza” (OC 3:3). Mayor dignidad visual y retórica que en esta Loa no se les otorga a personajes indios en ningún otro texto alegórico conocido de Corpus Christi. Para esta fiesta, como se sabe, tanto en España como en la Nueva España, se acostumbraba a través del siglo diecisiete presentar danzas multiculturales en procesión separada de la representación dramática. Al incorporar el tocotín “como se hace de ordinario” dentro del mismo espectáculo alegórico de la loa, Sor Juana destaca la importancia ceremonial de las danzas indígenas presenciadas por un sinnúmero de españoles y criollos en viva autenticidad a través de más de ciento cincuenta años.

En el “Sarao de cuatro naciones”, por otro lado, el género coreográfico cortesano del sarao en sí dicta alguna estilización. A falta de acotaciones, se puede asumir o una pareja o una cuadrilla con indumentaria más bien sinecdóquica que danza al acompañamiento coral de los siguientes versos de Sor Juana:

¡Venid, Mejicanos;
 alegres venid,
 a ver en un Sol
 mil Soles lucir!
 Si América, un tiempo
 bárbara y gentil,
 su deidad al Sol
 quiso atribuir,
 a un Sol animado
 venid a aplaudir,
 que ilumina hermoso
 su ardiente cenit. (OC 4:180)

Como las estrofas expresan un rendimiento de la nación mexicana ante el virrey y su familia, y como el sarao de una comedia se trata de una

imitación en el escenario de lo que originalmente era sólo una ceremonia coreográfica cortesana⁷, resulta lógico asumir que las “diferencias” o cambios de ritmo y de pasos⁸ del tocotín forzosamente se adaptan al género. De manera que, en este caso, como los versos indican, Sor Juana proyecta teatralmente la sumisión de la cultura mexicana al poderío del virrey. El propósito de homenaje a sus benefactores principales modula así el aprecio de Sor Juana por la ceremoniosidad coreográfica de los indígenas. No obstante, el Sarao de Sor Juana, dentro de su forzosa estilización, habrá conservado algunos reflejos de la autenticidad en torno que hicieran aceptable (y no irrisorio) el espectáculo a su público de españoles y criollos, tan acostumbrados a ver con sus propios ojos las danzas indígenas en su plena realidad.

La coreografía ceremonial de indios mexicanos tanto en los villancicos, en la Loa a *El divino Narciso*, como en el “Sarao de cuatro naciones” deconstruye, pues, el código festivo paneuropeo ya que estos textos poético-teatrales parten no sólo de la propia experiencia directa de Sor Juana sino también de la comunitaria novohispana respecto a la cultura indígena en unos alrededores inmediatos. La experiencia comunitaria novohispana se halla cumulativamente manifiesta y reforzada de dos maneras: 1) en una serie de textos que testimonian de primera o segunda mano la dimensión musical-teatral de los indios mexicanos y su participación en celebraciones teatrales, las cuales con regularidad a través de siglo y medio incorporan sus danzas, música y cantos verídicos, es decir, ejecutados por ellos mismos, provenientes de la Ciudad de México o de los alrededores, con toda su indumentaria auténtica, en vez de diseñada por maestros de danzar para actores o bailarines españoles entrenados en danzas para ceremonias europeas; y 2) en una serie de textos que alegorizan la cultura mexicana en cuadrillas coreográficas o personajes individuales que destacan en el escenario implícito su aspecto teatral. Sor Juana sin duda habría leído algunos de estos textos; habría presenciado algunos de los espectáculos de danzas indígenas y habría tenido noticias de ambos. Lógicamente no tuvo acceso directo ni indirecto a todos. Lo importante, sin embargo, es considerar que sus propios textos que destacan la teatralidad musical indígena, emergen en coincidencia pero a la vez en contraposición a un código de multiculturalismo festivo europeo. Su lírica teatral destaca lo artificioso de este código en representar la cultura americana precisamente por surgir de una larga experiencia comunitaria novohispana de espectáculos coreográficos indígenas. Un repaso de algunos de los más sobresalientes en esa acumulación de experiencia virreinal sirve para apreciar los elementos culturales dentro del territorio novohispano mismo que conducen a la deconstrucción sorjuanina del código festivo paneuropeo.

La teatralidad indígena sale a relucir ya desde la tercera carta de Cortés sobre la conquista de “la gran Tenochtitlan” (416-17), al narrar sobre la

construcción de un "trabuco" (más bien una enorme catapulta):

en aquellos días en que teníamos tan arrinconados los indios acabóse de hacer y llevóse a la plaza del mercado para lo asentar en uno como teatro que está en medio della fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio y de isquina a isquina habrá treinta pasos, el cual tenían ellós para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía.

El miedo que este mecanismo infundió sin tener que activarse resultaría en gran parte de su ubicación central donde debería cobrar movimiento por sí mismo, posesionado del espacio ceremonial del estado azteca.

Por Bernal Díaz del Castillo tenemos noticias de que "le hicieron muchas fiestas y regocijos" en Veracruz los indios al regresar Cortés de Honduras en 1524 o 25^o. En Tlaxcala "todos los principales le salieron a recibir con danzas y bailes y regocijos" (466). En Tezcoco, "los caciques de aquella ciudad con grandes invenciones de juegos y danzas fueron a recibir a Cortés" (466). En la Ciudad de México, se vuelca la efusividad indígena en un espectáculo de bienvenida dirigido por las autoridades españolas:

Y salido el tesorero con todos los caballeros y conquistadores y cabildo de aquella ciudad, y todos los oficiales en ordenanza, y llevaron los más ricos vestidos y calzas y jubones que pudieron, con todo género de instrumentos, y con los caciques mexicanos por su parte con muchas maneras de invenciones y divisas y libreas que pudieron haber, y la laguna llena de canoas e indios guerreros en ellas, según y de la manera que solían pelear con nosotros en el tiempo de Guatemuz, y los que salieron por las calzadas. Fueron tantos juegos y regocijos que se quedarán por decir, pues en todo el día por las calles de México todo era bailes y danzas. (466)

En retrospectiva, la crónica denota la tradición oral que, Bernal sabe, genera la cantidad de danzas ceremoniales que festejan el regreso de Cortés de Honduras en 1524 o 25.

En 1528 llega la primera audiencia que tanto hostigaría no sólo a Cortés sino a los frailes, inclusive al futuro primer obispo de México, Zumárraga. En su carta de quejas al emperador, subraya la ceremoniosidad coreográfica de los mexicanos:

En muy pocos días se juntaron en esta ciudad el presidente Nuño de Guzmán y los Oidores Matienzo y Delgadillo, los cuales habiendo visto la grandeza, bondad y grosedad de esta Nueva España, la muchedumbre de indios naturales della, y el recibimiento tan sumptuoso que se les

hizo con muchos arcos triunfales, y mucha cantidad de indios que salieron a los recibir con sus divisas y plumajes e instrumentos, bailando y cantando, mostrando mucho placer los unos y los otros . . . vieron (los oidores) gran aparejo para poder salir de miserias. (Cuevas 1:254)

Es evidente que la vasta ritualidad teatral indígena impresiona a los oidores e inclusive despierta su codicia.

Diez años después, la celebración en México de las paces entre el rey de Francia y Carlos V da lugar en la plaza mayor "a la fiesta cívica descrita con mayor amplitud de detalles" (Recchia 16) en la primera mitad del siglo dieciséis. Así comenta Bernal (504) cómo resalta la contribución de los indios al grandioso festejo:

Y por honra y alegría de ellas [las paces], el virrey don Antonio de Mendoza, y el marqués del Valle, y la Real Audiencia, y ciertos caballeros conquistadores hicieron grandes fiestas. . . . Y fueron tales, que otras como ellas, a lo que a mí me parece, no las he visto hacer en Castilla. . . . Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la plaza mayor de México, con tanta diversidad de árboles tan al natural como si allí hubieran nacido. . . . En el bosque había muchos . . . géneros de alimañas chicas de las que hay en esta tierra . . . y teníanlos en corrales que hicieron en el mismo bosque que no podían salir hasta que fuese menester echarlos fuera para la caza, porque los indios naturales mexicanos son tan ingeniosos de hacer estas cosas, que en el universo, según han dicho muchas personas que han andado por el mundo, no han visto otros como ellos. (504)

La fabulosa construcción de tan impresionante escenografía selvática "con tanta diversidad de aves pequeñas" da lugar a la representación de una caza ritual por

un escuadrón de salvajes con sus garrotes añudados y otros salvajes con arcos y flecha . . . y salen a la plaza mayor. . . . Los unos salvajes con los otros revuelven una cuestión soberbia entre ellos, que fue harto de ver cómo batallaban a pie; y después que hubieron peleado un rato se volvieron a su arboleda. (504)

Bernal subraya el impacto visual-dramático de este espectáculo cetrero. Resalta en su descripción de la participación teatral de los indios en este festejo novohispano el esmero indígena en escenificar una réplica de la naturaleza para representar una competencia de cacería, la cual conllevaría un orden rítmico, regulador de todos los "salvajes," según otros testigos de representaciones similares.

Los detalles de Bernal sobre la escenografía del bosque recuerdan los que el padre Durán da sobre

el baile que ellos más gustaban [que] era el que con aderezos de rosas se hacía . . . y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas; . . . mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas muy bien aderezados de plumas muy ricas, verdes y azules, coloradas y amarillas¹⁰. (231)

Durán constata “otras muchas maneras de bailes y de regocijos [que] tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses”: “Había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día . . . con los cantos nuevos, sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras . . . vistiéndose unas veces . . . como cazadores, otras veces como salvajes . . . y otros mil disfraces” [sic] (231). En esta descripción de Durán se nota que la representación indígena con escenario de un bosque en la crónica de Bernal implicaría una danza con canto. Para Durán no queda duda entonces de la dimensión coreográfica del espectáculo del bosque con una competencia entre “salvajes” o sea hombres-bestias con deslumbrante disfraz de plumas. Todavía en 1624, el inglés españolizado Tomás Gage describe (Johnson “Noticias” 263-64) como danza una representación que corresponde en gran parte a las descripciones de Durán y Bernal: “Tienen otra clase de baile, muy practicado, que es una especie de caza de alguna fiera” (263). En la celebración novohispana de las paces entre el rey de Francia y el emperador, el aspecto coreográfico de la representación indígena de la caza, de hecho, agregaría al gusto de los españoles, conocedores —aunque no de primera mano— de los divertimentos musicales de salvajes en los fastos renacentistas cortesanos a través de Europa (Hernández Araico “Código festivo”).

Aparte del fraile dominico Durán que ofrece “la descripción de otros bailes que contenían asimismo profusión de elementos dramáticos” (Arrom 18), otros frailes testimonian la ceremoniosidad lírica coreográfica de los indios mexicanos a través del siglo dieciséis—entre ellos Motolinía, Sahagún, Mendieta, Acosta, y Torquemada (Arrom 19; Méndez Plancarte 3: lxxiii; Toriz Proenza). La historia de Sahagún, escrita primero en nahuatl y después en castellano, constituye un detallado documento etnográfico donde destacan con suma importancia el canto, la música y las danzas con una indumentaria variada en las fiestas de la cosmogonía nahua (Toriz Proenza). Motolinía también señala que “una de las cosas principales que en toda esta tierra avía heran los cantos y bailes” ya que “hordinariamente cantavan y baylaban en las principales fiestas que heran de veynte en veynte dias” (*Memoriales* 537)—o sea cada mes¹¹. Y dando detalles bien específicos sobre el acompañamiento musical y los movimientos de una danza, Motolinía concluye que a diferencia de los nativos “de las Yslas . . . los de la Nueva España . . . baylan con mucho primor y gentileza” (539-40). Es obvia, pues, la apreciación estética de la dimensión coreográfica-musical mexicana entre los frailes, más allá de

su oposición al propósito idólatra de las ceremonias teatrales.

La incorporación a las fiestas novohispanas de las danzas y cantos indígenas estudiados por los frailes como dimensión sobresaliente de la cultura autóctona ocurre, se ha visto ya, por lo menos desde el retorno de Cortés de Honduras a Tenochtitlan, para el arribo de la primera audiencia, y las mencionadas paces entre el emperador y el rey francés. De 1538-39, además con motivo de Corpus Christi, hay noticia de las primeras producciones de un teatro ceremonial de finalidad catequésica, escrito por frailes como Motolinía y Olmos en nahuatl en las cuales los indios participan, al parecer, con entusiasmo (Motolinía, *Historia* 67-70, 77-95).

Más adelante los jesuitas continuarán en sus colegios con producciones escenificadas por indígenas (Johnson, *Triunfo* 18). En 1583 los estudiantes del seminario indio de San Martín representan una comedia en tres lenguas — mexicano, otomí y castellano. En 1643-44, en el informe del Colegio de San Gregorio se da noticia de comedias y tragedias representadas por los niños en su propia lengua (Johnson, *Triunfo* 30). Cuando en otras celebraciones jesuíticas figuran danzas (Johnson, *Triunfo* 12), éstas muy probablemente incluyen por lo menos en parte las autóctonas. Y, sin duda, éstas las ejecutarían los estudiantes indios y no los criollos.

Progresivamente, entonces, las fiestas y producciones teatrales novohispanas van asimilando la dimensión lírico-coreográfica de los indios mexicanos representada por ellos mismos. Además sus danzas continúan incluyéndose tal cual en las fiestas de Corpus Christi, celebraciones políticas y representaciones dramáticas de primer orden en los virreinos americanos. Ramos Smith (24) aporta los siguientes datos de Motolinía y las actas de cabildo de la ciudad de México, principiando con la observación del fraile franciscano de cómo:

Luego el día de pascua antes de que amanezca, hacen su procesión muy solemne, y con mucho regocijo de danzas y bailes. Estos días [Tlaxcala, 1536], salieron unos niños con una danza, que otros mayores que ellos aún no habían dejado la teta, hacían tantas y tan buenas vueltas que los españoles no se podían valer de risa y alegría [*sic*].

Ramos Smith también ofrece datos de las actas de cabildo de la última década del siglo dieciséis y la primera del diecisiete donde se constata que se llama a los indios de zonas cercanas para festejos especiales. Ordenó entonces (1600) el regidor de la Ciudad de México, señala Ramos Smith,

que cada día oviese villancicos y [se] mande venir a los indios de Sumpanguacan y se mande traer biguelas de arco y hiciesen danzas todos los días y que desde la mañana hasta la noche los ocho días estuviesen tañendo sus bigüelas y cantando ... y [se] mande traer todos los indios de los alrededores, músicos, hasta los de Huejotzingo¹².

Para 1596 se ordenó que en todo el “ochavario”.hubiera “danzas y fiestas ante el Santísimo Sacramento” y unas las realizaron los “indios panaderos”. De las zonas de Malinalco y Acolman se invita a danzar a los indios en 1608.

La teatralidad indígena además se incorpora alegóricamente en espectáculos novohispanos como en las loas y coloquios de González de Eslava (1, 27-28, 104-05, 109-10, 184-85, y 201; Rivera) o en mascaradas graves y facetas donde los indios aparecen en carros o cuadrillas. Las más notables de estas mascaradas serían las siguientes: la que preludia el 2 de octubre de 1578 el grandioso festejo jesuita en torno a la llegada de las famosas reliquias (Johnson, *Triunfo* 13); dos que se recuerdan en el *Diario de Guijo* para el 7 de mayo de 1651(1, 156) y el 3 de mayo de 1658 (2: 94-95); y la que los jesuitas incluyen en el festejo de 1672 para la canonización de Francisco de Borja (*Festivo aparato* 9-10). Todavía más próxima a las producciones de Sor Juana, en 1680, se celebra la mascarada del festejo “Las glorias de Querétaro” descrita por Sigüenza y Góngora —“máxima autoridad en su tiempo sobre las antigüedades indias” (Leonard 124)— con motivo del nuevo templo de la Virgen de Guadalupe en esa ciudad.

En todas estas mascaradas, la nación mexicana —por medio de personajes alegóricos o históricos individuales y/o cuadrillas danzantes— figura con solemnidad y gravedad admirable. En “Las glorias de Querétaro”, Leonard (128-29) señala que Sigüenza y Góngora especifica, alrededor de un carro triunfal con la alegoría del pueblo de Anáhuac adorando a la Virgen, la danza de uno “de los famosos reales *toncontines* de los antiguos mexicanos” (trad. mía) en trajes aun más impresionantes que en la época de sus propios reyes.

Los *toncontines* llamados tal cual se incluían ya en el *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mejicano* del Prbro. Lic. Francisco Bramón, de Michoacán, publicado en México en 1620 (Méndez Plancarte 3:lxix). Cuando Tomás Gage, el dominico inglés, pasa por la Nueva España entre 1624-37, observa las danzas indígenas en diversas representaciones y deja una descripción minuciosa de la coreografía, indumentaria, cantos e instrumentos musicales de “la danza principal ejecutada entre ellos [que] se llama *toncontín*” (Johnson, “Noticias” 262-63)¹³. Los tocotines se celebraban en festejos políticos, pues para el juramento del virrey conde de Alva de Lista en 1650 “se fue a Chapultepec donde tuvo toros y tocotines de los indios” (Guijo 1, 106). La teatralidad musical de los indios mexicanos se incluye así en ceremonias cívico-religiosas novohispanas a través del Renacimiento y el Barroco.

La viva autenticidad de tales espectáculos en la Nueva España progresivamente acostumbraría a los españoles desde principios de la conquista a una realidad muy distinta de la artificiosidad de danzas étnicas en España en fiestas cortesanas o en las procesiones de Corpus. Llega de

esta manera una acostumbrada práctica ritual a la experiencia vital-estética de Sor Juana y de su público contemporáneo inmediato, a quien ella en primer lugar dirigía sus textos de poesía dramático-teatral, en particular los villancicos, la Loa a *El divino Narciso* y el "Sarao de cuatro naciones" donde figura, en distintas modulaciones, la ceremoniosidad lírica autóctona. Después de más de siglo y medio de una experiencia comunitaria española y criolla Sor Juana responde, pues, con sus textos que destacan la teatralidad musical de los indios mexicanos, en forma de canto y danza, a un horizonte de expectativa inmediata así como al más lejano código festivo multicultural paneuropeo que impera en la corte madrileña.

Notas

¹Por ejemplo, en la producción de *Visión y alegoría de la conquista*, basada en la Loa de Sor Juana a *El divino Narciso*; adaptación de Felio Eliel, montada por el grupo Teatro Tarumba (México) en el Exconvento Parque Cultural y Recreativo Desierto de los Leones, México, el 3 de octubre de 1991 y en el Chamizal National Memorial, el 21 de marzo de 1992.

²La Loa aparece precediendo al auto en una primera edición suelta de México de 1690, y después en el Tomo I de 1691 (Salceda 356)

³No hay constancia alguna de que el fin de fiesta con que la primera edición de *Los empeños de una casa* concluye de hecho haya rematado el primer montaje de la comedia en la Ciudad de México; véase mi estudio, "Problemas de fecha y montaje".

⁴La expresión más bien es "indio bozal" para indicar que malhabla el castellano como un negro; véase mis referencias a la expresión en autos de Calderón en mi estudio "Las cuatro partes".

⁵Probablemente en el patio y no dentro; al respecto véase Motolinía, *Historia* 67; al opinar Robert Stevenson (137) que las danzas indígenas se celebraban en las capillas abiertas, cita la valorización superior que Sigüenza y Góngora expresa por las danzas europeas a la vez que admira aquéllas.

⁶Esses (702) dentro del apartado "The Individual Dance Types", incluye una "Reina de Polonia" afirmando que "I have found no reference to this as a dance-song. Perhaps it refers to Marie Casimire de la Grange d'Arquien, the French wife of John III Dobieski of Poland (ruled 1674-1696)".

⁷Hay saraos cortesanos verídicos, y "danzas de sarao" de Corpus Christi; al respecto véase mis estudios "El sarao en *El castillo de Lindabridis*" y "Mudanzas".

⁸*Diccionario de Autoridades* (2: 274-75): "En los tañidos de los instrumentos Músicos se llaman assi los diversos modos de tocar un mismo tañido: como tambien en la danza de la escuela Española, la diversidad de movimientos, con que varias veces se llama un mismo tañido" [sic]; además véase Esses (5).

⁹El mismo Bernal vacila en el año: "Y fue su entrada de Cortés en México por el mes de junio del año de mil quinientos veinticuatro o veinticinco" (466).

¹⁰Hay una referencia en el Códice Ramírez a la misma ceremonia (Arrom 16-17); a finales del capítulo XXX de su *Historia natural*, Acosta (386) tiene un párrafo muy similar sobre la misma representación coreográfica.

¹¹Durán (251) da "la orden de su calendario y fiestas así ordinarias como principales que cada veinte días celebraban".

¹²Méndez Plancarte (3:lxvi) también cita esta incorporación de las danzas de los indios en la celebración de Corpus, constatada en las actas de cabildo.

¹³Esta crónica se publicó en inglés primero en 1648 y otra vez en 1655, *A New Survey of the West-Indias or The English American his Travail by Sea and Land*, citados así por Johnson ("Noticias" 265-66, n. 4), quien agrega que hubo una versión francesa de 1677 sobre la cual se basa la primera traducción al castellano de 1838.

Obras citadas

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. José Alcina Franch. Madrid: Historia 16, 1987.
- Arrom, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- Benavente, Fray Toribio de (Motolinía). *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Daniel Sánchez García. Barcelona: Herederos de Juan Gili, 1914.
- _____. *Memoriales (Libro de oro, Ms. JGI 31)*. Ed. Nancy Joe Dyer. México: El Colegio de México, 1996.
- Castillo, Bernal Díaz del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Porrúa, 1967.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Angel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.
- Cuevas, Mariano, S. J. *Historia de la iglesia en México*. 3 vols. Tlalpan, México: Imprenta del Asilo Patricio Saz, 1921. Vol. 1.
- Diccionario de autoridades*. 3 vols. [1716-37] RAE, Ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1990. Vol 1 [1732].
- Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de tierra firme*. Ed. José F. Ramírez. México: Nacional, 1951.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Vol. I. *History and Background, Music and Dance*. Dance and Music Series 2. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1992.
- Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesus celebró en esta Imperial Corte de la America septentrional, los inmarcescibles lauros, y glorias de inmortales de S. Francisco de Borja . . .* México: Imprenta de Juan Ruiz, 1672.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Ed. J. Rojas Garcidueñas. 2 vols. México: Porrúa, 1958.
- Guijo, Gregorio M. de. *Diario (1648-1664)*. Ed. Manuel Romero de Terreros. 2 vols. México: Porrúa, 1952.
- Hernández Araico, Susana. "La alegorización de América en Calderón y sor Juana: *Plus ultra*". *RILCE* 12.2 (1996): 281-99.
- _____. "El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de sor Juana: des/re/construcción del mundo europeo". *El escritor y la escena*. Ed. Ysla Campbell, Univ. Autónoma de Ciudad Juárez, 1994. 2:75-93.
- _____. "Coros y coreografías en sor Juana". *International Symposium on Sor Juana and Baroque theatricality*, UCLA, May 1995 (de próxima publicación).
- _____. "Las cuatro partes del mundo en autos y loas sacramentales de Calderón—La semilla y la cizaña y el cuarteto cultural". *Criticón* (de próxima publicación).

- _____. "Mudanzas del sarao: entre corte y calles, conventos y coliseo —vueltas entre páginas y escenarios" (de próxima publicación).
- _____. "Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. *El escritor y la escena*. Ed. Ysla Campbell, Univ. Autónoma de Ciudad. Juárez, 1996. 4:111-23.
- _____. "El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático". *Hacia Calderón*, Ed. M. Tietz. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. 123-21.
- Johnson, Harvey, L. An Edition of *Triunfo de los santos* With a Consideration of Jesuit School Plays in México Before 1650. Diss. U. of Philadelphia, 1941.
- _____. "Noticias dadas por Tomás Gage, a propósito del teatro en España, México y Guatemala (1624-1637)". *Revista Iberoamericana* 8.16 (1944): 257-73.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. "Loa" a *El divino Narciso*. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 3: *Autos y loas* [1955]. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 3-21.
- _____. "Srao de cuatro naciones". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 4: *Comedias, sainetes y prosa* [1957]. Ed. Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 174-84.
- _____. "Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosísimo padre S. Pedro Nolasco". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 2: *Villancicos y letras sacras*, [1952]. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 28-42, 375, n. 71.
- Leonard, Irving A. "A Mascarada". *Baroque Times in Old Mexico*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1959. 117-29.
- Magaña Esquivel, Antonio, & Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México: Ediciones Andrea, 1958.
- Ramos Smith, Maya. *La danza en México durante la época colonial*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México (siglos XVI-XVIII)*. México: INBA/CITRU, 1993.
- Rivera, Octavio. "Texto y representación teatral: El *Coloquio primero* de González de Eslava". *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*. Eds. Lillian von der Walde & Serafín González García. México: UNAM, 1993.
- Sabat-Rivers, Georgina. "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de sor Juana". *Revista de estudios hispánicos* (U de Puerto Rico) 19 (1992): 267-91.
- Sahagún, Bernardino de. "Libro segundo. Que trata del calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de esta Nueva España hacían a honra de sus dioses". *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1975.
- Salceda, Alberto G. "Cronología del teatro de sor Juana". *Abside* 17.3 (1953): 333-58.
- Stevenson, Robert M. *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Crowell, 1952.
- Toriz Proenza, Martha. *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral—comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*. México: INBA, 1993.

