

## EL DIABLO Y LA IDOLATRÍA EN LA COMEDIA DEL NUEVO MUNDO

David McGrath

Queen Mary and Westfield College, University of London

El artículo empieza con un repaso de la crítica previa del papel del Diablo y "lo diabólico" en la comedia en general. En el Nuevo Mundo esta presencia se manifiesta principalmente por el mayor de los engaños, la idolatría, que aparece constantemente como tópico en las comedias americanas del repertorio establecido por Zugasti. Sigue un breve análisis estadístico de la presencia del Diablo en el repertorio, con las correspondientes conclusiones. Se insiste en lo fundamental de la presencia diabólica y la idolatría en todas las obras en las que los indígenas salen a escena, contrastándolo con la ausencia del Diablo cuando las Indias son mera ubicación incidental de la acción. El autor indica otros aspectos (posesión corporal, aspectos físicos, canibalismo, etc.) que valdrá la pena estudiar en el futuro. En conclusión, se intenta relacionar la necesidad de demonizar al Otro con conceptos de la transmisión de ideologías a través del arte y la función del poder imperial.

The article begins with a brief survey of previous criticism of the role of the Devil and "all his works" in the *comedia* in general. In the New World this presence is mainly apparent in his arch-deception, idolatry, which appears constantly as a *topos* in the corpus of American plays established by Zugasti. There follows a brief statistical analysis of the Devil's presence in the corpus with conclusions. The author emphasizes how fundamental diabolic presence and idolatry are in all the works where the Indians take the stage, contrasting this with the absence of the Devil when the Indies are merely an incidental location of the action. McGrath points to other aspects (bodily possession, physical aspects, cannibalism, etc.) which are worth studying in the future. In conclusion, the author tries to relate the necessity of demonizing the Other to concepts of mediation in art and the function of imperial power.

La presencia de la figura del Diablo en las comedias de los Siglos de Oro ha sido señalada por la crítica como bastante frecuente. Pero esta frecuencia de intervención se refiere casi únicamente al Viejo Mundo, es decir a obras peninsulares, o de otros países europeos y Asia. Crawford (1910) mencionó veintisiete ejemplos pre-lopescos. Garasa (1960) ha concluido que la ausencia del Diablo en las obras hagiográficas de Lope es excepcional, y Flechniakoska (1964) nos ha citado quince del teatro de Lope. Parker (1965), a su vez, ha encontrado cuarenta y siete apariciones en los autos de Calderón.

Tampoco han faltado los estudios de la crítica respecto a su presencia y su significado<sup>1</sup>. Parker fue de los primeros en resaltar su identidad polifacética -más

---

<sup>1</sup> Resulta imposible recopilar todas las referencias bibliográficas en este sentido, por lo que me limito a constatar las que más vienen a propósito. Mi colega de Queen Mary and

bien una múltiple presencia diabólica- y Flecniakoska ha analizado estrechamente su intervención en obras de Lope (1964) y Mira de Amescua (1976). Gracias a este trabajo y el de Case (1987), disponemos ya de toda una serie de características que nos sirven de norma para aproximarnos a un tipo del Diablo o lo que se considera diabólico. En este estudio ampliaré los preceptos establecidos por Parker y Flecniakoska para aproximarme a un tipo de representación de lo diabólico en otras obras que sitúan su acción en el Nuevo Mundo.

Según el estudio *fundamental* de Zugasti, el repertorio de estas obras ya no se puede considerar en términos de la mera docena, sino de más del doble de esta cantidad (Zugasti, p. 441). Es decir, que lo que era una materia reducida ahora tiene suficientes obras para examinarse comparativamente con mucha más envergadura que antes. Remito al artículo mismo de Zugasti para los pormenores bibliográficos, cronológicos y de autoría y aquí anoto una lista de veintiséis piezas que integran su repertorio y que forman el punto de arranque del presente estudio:

Aguilar o Moreto	<i>Fray Luis Bertrán</i>
Anónimo	<i>La Araucana</i> (auto)
Gaspar de Avila	<i>El gobernador prudente</i>
Gaspar de Avila	<i>El valeroso Español</i>
Andrés de Baeza	<i>Más la amistad que la sangre</i>
Luis de Belmonte <i>et al.</i>	<i>Algunas hazañas</i>
Calderón	<i>La aurora en Copacabana</i>
Carvajal / Hurtado	<i>Las cortes de la muerte</i> (auto)
Cervantes	<i>El rufián dichoso</i> (segunda jornada)
Andrés de Claramonte	<i>El nuevo rey Gallinato</i>
Juan Antonio Correa	<i>Pérdida y restauración de la Bahía</i>
F. González de Bustos	<i>Los españoles en Chile</i>
Gutiérrez de Luna	<i>Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala</i>
Tirso de Molina	<i>Amazonas en las Indias</i>
Tirso de Molina	<i>La lealtad contra la envidia</i>
Moreto / Lanini	<i>Santa Rosa del Perú</i>
Pérez de Montalbán	<i>La monja alférez</i>
Alonso Remón	<i>El Español entre todas las naciones Parte 10</i>
F. de la Torre y Sevil	<i>(San Luis Bertrán o) La batalla de los dos</i>
Ricardo de Turia	<i>La belligera española</i>
Lope de Vega	<i>Arauco domado</i>
Lope de Vega	<i>El Nuevo Mundo</i>
Lope de Vega	<i>El Brasil restituído</i>
Vélez de Guevara	<i>Las palabras a los reyes</i>
Zárate / Enríquez Gómez	<i>La conquista de México</i>

(No incluyo en esta lista las piezas de teatro menor o de posible composición del siglo XVIII, pero anoto dos autos de Carvajal y Mendoza, otro anónimo -La

---

Westfield College, Luis González Fernández, me ha autorizado a servirme de la bibliografía de su tesis "The Devil and the Comedia" en apoyo de este artículo, entre otros muchos consejos en su preparación. Remito a ella para una lista muy amplia de investigaciones acerca de dramas ubicados en el Viejo Mundo.

*Araucana*, alguna vez atribuido a Lope<sup>2</sup>- y también la pieza de Gutiérrez de Luna).

Pretendo primero estudiar la relación del planteamiento de la presencia diabólica entre las obras situadas en el Viejo Mundo y la que se manifiesta en algunas obras anotadas arriba. Pretendo, asimismo, demostrar el desarrollo progresivo del papel del Diablo y analizar la frecuencia de su prolífica aparición y su significado cuando sus trucos y artificios se emplean en tierras paganas. De este modo, deseo plantear la cuestión en términos del Diablo y todo lo demoníaco, por lo que incluyo también las figuras que cumplen con su voluntad por el mecanismo de la idolatría, el principal engaño trabado por el Diablo y la fuente de todo mal, por lo menos en cuanto al Nuevo Mundo se refiere. Espero mostrar que la omnipresencia de la idolatría es fundamental para la interpretación del discurso entablado entre el poder imperial y los subyugados.

¿Cuáles son, pues, las características del Diablo indicadas por Fleckniakoska para las comedias que se sitúan en el Viejo Mundo? Hay una multiplicidad de nombres o títulos (Luzbel, Satán, Príncipe o Rey de las Tinieblas, etc.) a los que hay que agregar el recurso esencial de identidades conceptuales (Noche, Soberbia, Dudoso) y también sus disfraces (marinero, pastor, león). A diferencia del monstruo y las muecas con que se representó en la iconografía medieval, nos hallamos ya ante una presencia dotada de acierto psicológico que representa una fuerza seductora y perturbadora -el mayor de los engañadores, el burlador de la raza humana<sup>3</sup>.

Sin embargo, el Diablo no trabaja a solas; según Parker, su naturaleza en los autos de Calderón puede relacionarse con principios tomistas de teología. No puede permitirse a Satanás que llegue a representar una fuerza única del mal en oposición a Dios, en términos maniqueos. Tal definición habría sido herética y Parker sigue la evolución de la representación del Diablo que, si empieza como adversario directo de Dios, acaba como quien se podría calificar de capitán de las legiones del mal. Va siempre acompañado por figuras tales como La Culpa, La Sombra u otras conceptualizaciones, que vienen a encarnar en conjunto al Diablo. Como veremos más adelante, estas personificaciones de conceptos abstractos serán sumamente importantes en las comedias del Nuevo Mundo.

El estudio de Fleckniakoska en torno a estas personificaciones hace hincapié en su sofisticación en la acción de ciertas piezas de índole político-religioso. Al citar ejemplos de la personificación de la Idolatría propone toda una gama de manifestaciones de la voluntad de Satanás:

---

<sup>2</sup> La edición a la que se refiere más abajo es la de Medina, que la atribuye a Lope (véase la bibliografía).

<sup>3</sup> Tradición que perdura, ininterrumpida, durante los siglos XVI y XVII, en la iconografía de las crónicas de Indias, a pesar de la sofisticación del Diablo teatral que plantearé en este estudio. Véanse acerca de este tópico: Santiago Sebastián, "El indio desde la iconografía", en V.V.A.A., *La imagen del indio en la Europa moderna*, Sevilla, CSIC, 1990, pp. 433-455, y Jean-Paul Duviols, "Visions infernales dans l'iconographie européenne relative à l'Amérique", en Jean-Paul Duviols et Bertrand Molinié, eds., *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.



*Herejía* sale como compañera de *Gentilidad*, *Hebraísmo*, y *Seta de Mahoma*. Es de notar que en ciertos autos *Herejía* está considerada ya como contrario de *Fe* o de *Iglesia* y es así como, en *El castillo de la Fe*, sale a escena bajo el nombre de *Soldado herético* (1976, p. 204).

Al tratar otro auto, *La Inquisición*, comenta Flecniakoska "*Herejía* no es más que el criado de *León*, que es Satanás: es un Demonio al servicio del Príncipe de las Tinieblas" (1976, p. 205). Por lo que, si se sigue la fórmula de Flecniakoska, se concibe al Diablo como multitud de fuerzas distintas y el uso del término "Diablo" en este estudio no implica únicamente su apariencia individual bajo el nombre de Diablo, Satanás, o Luzbel. Actúa, ya sea por sí mismo (disfrazado), por la agencia de algún concepto personificado, por algún demonio menor, o hasta por medio de un arquetipo humano, de los que el soldado herético que se cita arriba sirve de ejemplo. Este Diablo polifacético tiene por lo menos una misión teológica bien definida en el Viejo Mundo: el fomento de la apostasía. Flecniakoska habla de *La Inquisición* en los siguientes términos:

Satanás, con el nombre de *León infernal*, no nos aparece sino como quien siembra las herejías ya que en su sentencia, el fiscal San Pedro, exclama...

Y añade en este punto esta cita:

Ya apostata, eres preso de mis manos  
en ti me entregan setas infinitas,  
protestantes, servianos, arianos,  
nestorios, florianos, ateistas,  
milenarios, arabicos, usitas,  
nabatistas, meandricos, timeos,  
colucianos, vigandos, manicheos.

El objetivo de *León infernal* se explica en términos que abarcan una dimensión política:

cubrire de error y sombras  
.....  
yo el gran teatro de España  
reino de quatro Filipos

y esto lo recalca *la Noche* al nivel continental:

[...] turbare la fe de Europa  
dare guerra al albedrio  
obstinare la herejia  
inventare nuevos ritos  
miembros cortare a la Iglesia (*apud* Flecniakoska, 1976, p. 207).

Así que la herejía es más que un mero antagonista teológico; representa una amenaza política muy determinada, tal como se ve en *La jura del Príncipe*. Aquí He-

rejía indica claramente que encarna a los protestantes revoltosos contra los Estados Papales:

En las islas del Norte  
mi palacio funde

.....  
A Germania he llegado  
inundada del Rin y del Danubio

.....  
Por las dos Germanias entro  
con tal poder y tal dicha  
que he ganado muchas plazas  
sin que el gran Cesar me resista (*apud* Flecniakoska, 1976, pp. 209-210).

Lo que se desprende de estos extractos es la afirmación del papel de perturbadores y engañadores por parte de las fuerzas del mal. Cualquier ataque contra la fe católica significa también un ataque contra la propia España. La rebelión en Europa tiene que interpretarse en términos religiosos; es una rebelión de herejes. Concluye Flecniakoska que el propósito de este auto es "confundir las obras de Satanás con las de los [herejes] que así aparecen como despiadados y ponzoñosos enemigos a quienes hay que exterminar para salvaguardar la hegemonía de la Casa de Austria" (1976, p. 213).

Además, esta amenaza no se limita tan sólo a Europa. Tampoco es únicamente contra la herejía que combate la España católica -el paganismo y el Islam acechan en las afueras del mundo cristiano. Escribe Flecniakoska que en *El erario y el monte de piedad*, Mira de Amescua "presenta a *Herejía* con dos compañeros, *Gentilidad* y *Seta de Mahoma* [que es África], formando así un verdadero trío de Demonios, puesto que, como ya lo hemos dicho, *Herejía* se asimila a Satanás" (1976, p. 214). Nótese aquí la asimilación de la gentilidad a una entidad geográfica, concepto clave con relación a lo que aquí se propone. *Gentilidad*, al ser expulsada de Europa, promete seguir la lucha en América:

[...] y a mi  
en las carceles me encierra  
de los montes y de los mares  
que aun los mapas ignoraron  
al Poniente se pasaron  
mis oraculos y altares (*apud* Flecniakoska, 1976, p. 215).

Para completar este círculo amenazador, se teme la posibilidad de que el Nuevo Mundo se evangelice, no por el catolicismo, sino por el protestantismo. *Herejía* promete "las Indias haré temblar" y *Gentilidad* asegura que el paganismo prepara el terreno para la herejía:

[...] en los mares del Oceano  
abriran los golfos paso

a tus naves para verte  
en mis regiones y climas  
dilatando tu poder (*apud* Flecniakoska, 1976, p. 215) <sup>4</sup>.

Todo lo anterior era de esperar. Flecniakoska no se define como *New Historicist*, pero el artículo citado coincide perfectamente con esta reciente definición de nociones de mediación de ideologías a través del arte:

First, works of art come into being not solely through the agency of individual authors, they are also created by the social conditions in which they are produced. Second, it follows that works of art are deeply implicated in the power structures of their time. Third, one of the ways in which power functions is by creating *and then demonising* aliens, Others, outsiders, inferiors (Bate).

Esta idea de "endemoniar" o demonizar al *Otro* no se entiende en un sentido figurado sino literal. Calificar al *Otro* como hereje fue una idea que se aplicó igualmente a los indios que salen a escena en los dramas que ahora nos ocupan. El Nuevo Mundo, sus indígenas y sus creencias se consideraba que ocupaban categorías geográficas, antropológicas y teológicas totalmente distintas de las del Viejo Mundo. A éstas es preciso referirse brevemente si se quiere definir el papel del Diablo en el Nuevo Mundo. Llegar a comprender que América constituía otro continente separado geográficamente de Europa, África y Asia suscitó ciertos problemas para los teólogos del siglo XVI. Querían determinar el *status* de los indios desde el punto de vista de la evangelización y también de sus derechos según la Ley Natural. Se consideraba que los apóstoles nunca evangelizaron el Nuevo Mundo, o en caso contrario, que los indígenas habían olvidado o corrompido el mensaje, cuyas consecuencias resume así Moreno de los Arcos:

The practical solution was to declare that the existence of the New World was a mystery and that the Indians were 'gentiles' (that is, without ever having received Christian doctrine), and to set about evangelizing them. The Church was able to do this because they deemed the Indians 'idolaters', among other negative things.

[...] In spite of some heroic attempts to slacken the zeal, Spain proceeded with the conversion of the New World Indians. The process turned out to be more difficult than had been anticipated. The main problem is that, in spite of the friars' investigations which are our principal sources, the Indians had their own religions and were unfamiliar with Christianity, unlike the Moors and the Jews, who had

---

<sup>4</sup> Este temor al evangelio herético se sentía amenazante. En 1538 el permiso general para todos los súbditos de Carlos V (incluso los alemanes) de emigrar al Nuevo Mundo, fue revocado después de que se acusara a algunos de luteranismo. Además, se ordenaba que a los esclavos africanos se les permitiera el matrimonio sólo entre ellos, para refrenar la propagación del Islam. La emigración de españoles en el siglo XVI fue como un grifo que se abría y se cerraba según las percepciones de despoblación y repoblación en los dos lados del océano, pero la Corona nunca cejaba en su empeño de prohibir el paso a las Indias a moros, judíos, hereéticos y a todos los condenados por la Inquisición, incluso los que se hubieran reconciliado (véase Bartolomé Bennassar, *La América española y la América portuguesa, siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1996, pp. 244ss.).

centuries of contact with Christians. The two religious mentalities confronted each other without mutual understanding: one exclusive, that of the Christians, and one inclusive, that of the indigenous peoples.

The fact is that the Christian church expanded its battlefronts. It did not simply have to contend with heretical deviations or the apostasies with which it was familiar in the Old World, but saw itself forced to employ its imagination regarding the novelties that the Evil Spirit manifested in America.

The Church held that the Devil was the guilty party [...] He was the one responsible for the veil that hid these lands and peoples from European eyes. He had fooled the Indians into worshipping him with *excrements* in place of *sacraments* of the Church of God and as a mockery of divinity. He was responsible for the fact that the Indians committed crimes against the faith after having been baptized. All of this resulted in the primary necessity of exorcising land, animals, plants, and people (pp. 28-29).

Es decir, que el Diablo era culpable de todo ello. Todos los dramas del nuevo Mundo radican en este propósito. He aquí varios ejemplos. Lo afirma Lope en *El Nuevo Mundo*, en una escena en la que Imaginación hace que Colón presencie un debate entre Religión e Idolatría en el que ésta discurre así:

Tras años innumerables  
que en las Indias de Occidente  
vivo engañando la gente  
con mis errores notables,  
tú, cristiana Religión,  
por medio de un hombre pobre,  
¿quieres que tu fe la cobre  
estando en la posesion?  
El demonio en ellas vive;  
la posesion le entregué?

.....  
Yo la pienso defender  
con armas, industria y gente.  
Unos indios ignorantes  
que adoran sólo la luz,  
¿adorarán vuestra cruz? (p. 10).

Otro drama cuya acción se desarrolla después del Descubrimiento transmite el mismo mensaje. En la comedia de Vélez de Guevara *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, soldados españoles, asediados y hambrientos, lamentan su adversa fortuna y el falso señuelo del Perú: "que es solamente esta tierra / buena para Belcebu / porque en ella es adorado" (fol. 9R).

Y en *Arauco domado* Lope de Vega, de manera muy razonada, refuerza en el espectador la noción de otra entidad geográfica, de una tierra no evangelizada y a la merced de los caprichos del Diablo. Desde el supuesto punto de vista indio, el jefe Tucapel pregunta:

Si el soberano Apó juntar quisiera  
chilenos y cristianos epanoles,

no con tan largo mar nos dividiera  
un sol nos diera luz y no dos soles  
acá y allá de un alba amaneciera;  
mas cuando aquí se ven sus arreboles,  
allá es de noche; luego quiere el cielo  
que se sustenten en distinto suelo (p. 107).

Razonado pero erróneo. Nótese el error de premisa poco exacto ("dos soles") que sostiene la queja de Tucapel, un error de categoría que volveré a mencionar más abajo.

También *Santa Rosa del Perú*, de Moreto es una comedia de índole hagiográfica que fácilmente pudo ubicarse en el Viejo Mundo. Sin embargo, el Diabolo aquí explica con exactitud la división tanto moral como geográfica entre el bien y el mal. Al conjurar a los demonios del Infierno, se queja de que ya no dispone de carta blanca en las Indias y que ahora hace frente a otro exilio:

[...] venid al Nueuo Mundo,  
.....  
pues esta tierra, que era siempre mia,  
donde siempre reynò mi idolatria,  
no solo se la quita mi desvelo  
sino que quiere Dios hazerla cielo:  
y es mi rencor, que quando me destierra,  
sea una vil muger quien me haze guerra,  
de Dios tan asistida (pp. 5-6).

Igualmente, la intervención del Diabolo en *Fray Luis Beltrán* de Aguilar no deja lugar a dudas de que la llegada de los misioneros significa que ya se acaba el dominio satánico<sup>5</sup>. Vale la pena citarlo por extenso, ya que sirve para confirmar muchos aspectos del papel diabólico que se han propuesto hasta ahora, y además plantea la cuestión de la praxis de la idolatría que queda por estudiar:

*Sale el demonio en figura de hombre, con un palo en la mano para fingirse ciego.*

Nadie sabe a lo que vengo:  
pues sepan que del abismo  
vengo, formando yo mismo  
el cuerpo humano que tengo.  
Luzbel soy, de las tinieblas  
el principe sublimado  
que tengo mi sol dorado  
cubierto de espesas nieblas,  
Tomar quise cuerpo de hombre  
siendo el principe Luzbel,  
para vengarme de aquel,  
que Bertran tiene por nombre.

---

<sup>5</sup> Para la discusión de las reediciones de esta obra por Moreto y otros, véase Zugasti, p. 440.

Que alla en el mundo remoto  
hizo tan grandes insultos,  
que rompio los sacros bultos  
de mi oraculo deuoto (pp. 134-135).

El Diablo aquí aparece de modo tradicional: disfrazado, empeñado en algún engaño, identificándose como Luzbel. Antiguamente favorecido por Dios, su rechazo es el sol oscurecido (la adoración del sol es el lazo unificador consistente en la representación de la gentilidad en las tablas del Siglo de Oro). El "mundo remoto", el Nuevo Mundo, donde hasta ahora ha obrado sin oposición, ha sufrido los "insultos" (nótese el lenguaje invertido) de la destrucción de sus oráculos e ídolos, es decir, de los conductos que sirvieron para engañar a los indios. Todos los errores de los indígenas se atribuyeron a este archiengaño del Diablo: la inspiración a la idolatría.

Pagden ha sabido ordenar y analizar las muchísimas especulaciones acerca de este tema por los principales teólogos y comentaristas del siglo precedente -Vitoria, Las Casas, Acosta- en un estudio magistral de los orígenes de la etnología comparativa: *The Fall of Natural Man*. Aprovecho su análisis de las implicaciones de la práctica idólatra para fijar un punto de referencia para el drama que, como veremos, mantiene una estrecha relación con tradicionales corrientes de pensamiento teológico establecidas en el siglo XVI. Pagden anota que

Satan, the Lord of Misrule, worked in the new world as he did in the old, only with a freer hand. He inverted or polluted the natural order of things, taking man's unguided natural reason and diverting it into the foul channels where it created evil out of potential good (p. 174).

La inversión, la contaminación de los ritos religiosos, la suciedad y la auto-profanación se percibieron como la norma en sociedades amerindias, de las que las más desarrolladas -los aztecas y los incas- se consideraban las más saturadas de engaño satánico y cuyos ritos y sacerdotes se estimaban los más pervertidos. Sin embargo, y esto es fundamental a la idea española, estos pueblos serían los más susceptibles a la evangelización y la redención de su pecado por la propia sofisticación del engaño del que eran víctimas.

La fuente de este engaño era el error mental, que Pagden explica así: "[the Devil] tricked the Indian mind into a series of crucial category mistakes which are the source of all forms of pagan religion, from simple superstition to true idolatry" (p. 175). Sus manifestaciones más escandalosas eran las inversiones o perversiones representadas por el canibalismo y la sodomía u otras aberraciones sexuales. El rito más impactante era el sacrificio humano regido y realizado por un sacerdote inmundo -agentes todos de Satanás y homólogos de los magos y brujas cuya caza obsesionaba la mente europea de la época. Tanto los conquistadores como los misioneros estaban convencidos de que era su deber sagrado erradicar la existencia de todo ídolo en sus templos para reemplazarlo por imágenes e iglesias cristianas. Inversiones y perversiones, en palabras de Acosta, citadas y explicadas por Pagden:

The root cause of them all is "idolatry" because idolatry was the means by which Satan first blinded men to the true shape of God's design for nature. The creation of idols, "was the beginning of fornication, and the invention of them was the corruption of life" (p. 178).

El teatro muestra ampliamente una conciencia de las etapas del proceso que se acaba de describir. San Luis Beltrán, hecho prisionero por indios idólatras, reza:

Divino manso cordero  
por mi comprado y vendido,  
Destruya al ydolo vano  
vuestro gran poder oculto (Aguilar, p. 84).

En *El Nuevo Mundo* de Lope, Bartolomé Colón, emprende él mismo la tarea:

[...] presume que estos dioses vanos  
han de salir del templo y quedar limpio,  
porque allá dicen las sagradas letras  
que Cristo y Belial, Dios y el demonio  
no se pueden hallar en el mismo lugar (p. 39).

Y la tercera jornada de *La aurora en Copacabana* de Calderón se centra en la reclamación de lo que fue el templo de Faubro, el Dios-Sol (*i.e.* el Diablo). En esta región el culto satánico proliferó hasta que los esfuerzos de los españoles, soldados y curas, rescataron a los nativos. Los indios bautizados elaboran una estatua de la Virgen que ocupa el lugar que hasta entonces había sido de los ídolos. Comenta un español principal:

[...] así  
donde más la Idolatría  
reynaua, puso la fe  
su española monarquía,  
mostrando quán docta siempre  
la eterna sabiduría  
donde ocurre el mayor daño  
el mayor remedio aplica (p. 197).

Evidentemente, este tópico también avala ciertas posibilidades de espectáculo - unos verdaderos *coups de théâtre*. En una refundición parcial de *La aurora*, el capitán español Candía destroza un ídolo en el escenario mismo. En el momento climático de *El Nuevo Mundo* lopiano una acotación manda que *toquen chirimías y descúbrase un altar con muchas velas y una cruz en él, y de arriba caigan los ídolos, y salgan seis demonios*[...] (p. 41).

Una de las expresiones más llamativas del *topos* del Diablo-ídolo-engañoso aparece en la fascinante y originalísima pieza *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte. Ahí un español fugitivo, Oña, sale a las tablas "con un vestido de guadamecí dorado" (p. 243) robado de un ídolo indio, y dice:

Dios parezco por defuera  
de los que se usan aquí [...]  
vivo aquí haciéndome dios  
y ansí la gente se engaña (p. 245).

Pero se consterna al encontrar a unos españoles que, a pesar de su traje vistoso, solo le reconocen como un mero indio -"El indio llega" (p. 243). Esto constituye una identificación total de parte de los españoles de la figura del indio con el objeto de su veneración. Lo interrogan, pero él desvaría graciosamente sirviéndose de un idioma inventado cuyo galimatías le falla por completo:

OÑA:	Mamad
OLMEDO:	Este indio es moro
GALLINATO:	Quedito llegad a oillo
OÑA:	Guan, guan
SALCEDO:	Echadle de ahí con el diablo
OLMEDO:	Vete, bárbaro de aquí
OÑA:	Paypajas
OLMEDO:	Pues a un establo si son pajas
OÑA	Payne
OLMEDO:	Sí
OÑA:	Satán
OLMEDO:	Válgate el vocablo (p. 245).

De este diálogo surgen muchas preguntas que podrían plantearse, pero limitémonos a destacar sólo las más relevantes para nuestro propósito. Se combinan varios *otros* a la vez: moros, bárbaros (con todo un significado aparte) e indios y se ridiculizan las lenguas indias como especie de barboteo sin forma, opinión muy difundida en la época. Es más, el sonido de perro ladrando y la referencia a un establo también reduce al supuesto indio al nivel de los epítetos despectivos de bestialidad tan amados por los españoles. Todos estos aspectos se asocian luego, en dos ocasiones, con el Diablo; una vez por Salcedo con una palabra rutinaria pero irónica: "Echadle de aquí con el diablo". Y la segunda vez por el propio Oña en un ejemplo revelador de lo que hoy se calificaría como desliz freudiano: "Satán". La despedida de Olmedo lo confirma: "Válgate el vocablo".

Este espléndido momento, tan típico de la pieza, adquiere aún más resonancia si se sigue la pista del enredo que lo precede. Aunque no es reconocido en la escena, Oña es enemigo mortal de Gallinato, su antiguo compañero de armas. Oña se fuga con la novia de éste con promesas de matrimonio y luego la seduce. Náufrago, llega a la costa de Cambox (Perú), tras haber atravesado medio mundo para escaparse de Gallinato y su novia. Oña vive en el desierto, explotando a los indios, aterrados por las explosiones de su arcabuz y su apariencia sobrenatural. Así que antes de aparecer en esta escena, los espectadores saben que es mentiroso, traidor, timador y engañoso, y por lo tanto se describe a sí mismo como "Satán".

En cuanto a los orígenes del error mental en que caen los indios, se pinta de varios modos, ya sea de paso ya muy detalladamente. Un ejemplo retórico de los más usados ocurre en *Fray Luis Beltrán* cuando el santo explica a los indios

que el sol que adoran "no es criador sino criado" (Aguilar, p. 89). Pero vale examinar más detenidamente otro ejemplo más contundente y detallado de cómo se concibe y se impone tal error, que nos presenta Calderón en *La Aurora en Copacabana*. El personaje de Idolatría le explica a Inga, el emperador hereditario de los indios, que la manipulación idólatra del culto al sol es lo único que sostiene el dominio de éste. Todo su linaje y derecho de reinar ha sido un truco de Idolatría elaborado hace 500 años, y para demostrarlo le presenta a Inga dos visiones del hijo de Manco Capac, escondido y criado en secreto por Idolatría "hallando el camino abierto / para que creciesse el culto", todo esto en concierto con el padre (Calderón, p. 148). En la segunda visión el hijo vuelve a aparecer supuestamente enviado por el Dios-Sol. Lo que interesa aquí es que el contenido de la segunda visión es clara parodia del mensaje cristiano de la Encarnación:

*Va saliendo por lo alto de un peñasco vn sol, y tras él vn trono dorado con rayos, y en su araceli [el joven] ricamente vestido, con corona y cetro*

[Joven]: Generosos peruanos,  
cuya fe, piedad y zelo  
en la adoración del Sol  
logra oy sus merecimientos,  
(albricias, que ya ha llegado  
el felice cumplimiento  
de aquellas ya confundidas  
noticias que dexo vn tiempo  
en la primitiua edad  
de vuestros padres y abuelos,  
vn Tomé o Tomás, sembradas  
en todo el Perú, diziendo  
que en los braços de la aurora  
más pura, el hijo heredero  
del gran dios auía venido  
luz de luz al universo!  
Pero aunque dixo que auía  
venido, auéis de entenderlo  
como invisible criador  
de todos los elementos,  
hombres, fieras, pezes y aues,  
pero no en alma y en cuerpo,  
como oy mi padre me embía  
a ser el monarca vuestro.  
Si me recibís, veréis  
que deste monte desciendo  
a viuir entre vosotros,  
regiros y manteneros  
en ley, en paz y en justicia [...] (p. 147)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Nótese de paso aquí que, como muestra de legitimidad, el fingido Mesías reclama la autoridad del mítico evangelio de Santo Tomás, supuesto apóstol de las Indias según algunas tradiciones cristianas y portador del mensaje olvidado de la antigüedad.

Para rematar el escarmiento que le propina a Inga, Idolatría le advierte:

Y así, teme  
mis sañas, pues que puedo,  
en desagravios del sol,  
desvanecer tus trofeos,  
pompa y magestad, bien como  
ves que yo me desvanezco.

*Desaparécese* (p. 149).

Si el engaño diabólico se retrata como parodia del mensaje cristiano, se concluye que los ritos y prácticas sociales sucios que le atañen serán igualmente perversiones. El canibalismo, beber sangre humana y semejantes atrocidades se mencionan o se representan en escena en muchas ocasiones en el repertorio. En *Amazonas en las Indias* de Tirso, vemos a la reina india Menalipe enamorada, que explica de paso a Gonzalo Pizarro que "carne humana es el manjar / que alimenta nuestra vida" (III, p. 27). En *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte la náufraga doña María se muestra temerosa de una banda de indios a quienes teme acercarse

[...] porque me podrán matar  
en vez de darme sustento,  
que aquesta gente inhumana  
que habita esta galva indiana  
de sangre humana está hambrienta,  
y pienso que se sustenta  
contino de sangre humana (p. 182).

De hecho, la reciben con generosidad, y hay que notar que muchas referencias al canibalismo en los dramas pueden calificarse de graciosas, además de concurrir muy a menudo con un contexto ritual. En el tercer acto de *Arauco domado*, al considerar Tucapel, un jefe indio, las paces con el invasor español, es reñido por uno de sus pares, quien le pregunta:

¿eres tú el soberbio y fiero  
que tantas veces bebiste  
sangre de aquestos ladrones[?]

.....  
¿Eres el que los asabas  
y que aun crudos los comías?

.....  
¿Eres el que hiciste hacer  
de las canillas famosas  
de Valdivia dos hermosas  
trompetas para tañer?

.....  
¿Eres el que, puesto en oro  
el casco de su cabeza,

hiciste una hermosa pieza,  
en que por grande tesoro  
bebías chicha y perper  
con los caciques de Chile? (Lope de Vega, p. 126).

El análisis de Pagden sobre la idea del canibalismo dentro de la red del engaño diabólico, según el pensamiento del siglo XVI, es como sigue:

The most dramatic, most offensive, instance of satanic pollution [...] operated at a deeper than ritual level. This was cannibalism. Cannibalism is closely associated with satanic desire because it is self-consuming and because it relies [...] on the same kind of mental error which permits men to worship the wooden images of men as gods (p. 176).

Existe una tentativa, algo estrambótica y tosca, de recuperar el error mental que impulsa al canibalismo para promover la Eucaristía cristiana. En el auto *La araucana* aparece "Cristo, en figura de Caupolicán" (p. 269), que ofrece a los indios un cáliz y un plato:

[...] que hoy en comida se ofrece  
el que viene a convidaros  
por el cazabe y maíz  
pan de los cielos os traigo,  
que en leche los pechos puros  
de una Virgen lo amasaron;  
y por ver que sois amigos  
de carne humana, hoy os hago  
plato de mi carne misma (p. 287).

El personaje de Caupolicán (esta vez del carácter beligerante más habitual) interviene también en *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, pieza escrita por Belmonte y otros ocho poetas. Abre su vena en un cáliz dorado modelado de la calavera de Valdivia y la sangre es repartida entre los jefes: "En esta sangre mi valor infundo" declara, parodiando claramente el rito eucarístico cristiano (p. 490).

En *Las palabras a los reyes* de Vélez de Guevara aparece otro ejemplo de rito perverso y está fomentado directamente por creencias idólatras en el sacrificio humano. Tualpa y sus tropas indias, aliviadas al haber sobrevivido a su primer encuentro con la explosión de un arcabuz, dan las gracias:

Por esta piedad a el Sol,  
en su primer arrebol,  
vn hombre sacrificuemos,  
el primero que en la guerra  
de Tumbes del enemigo  
cautiuremos (fol. 5R).

Calderón relaciona el sacrificio humano específicamente con la voluntad del personaje de Idolatría en *La aurora en Copacabana*. En un momento brillante, ésta canta despacio (cada cinco versos) su anhelo:

Obligarme

.....

Desea

.....

Humana

.....

Vida

.....

El sacrificio

.....

sea (p. 133).

Los indios, aterrados, creyendo que la voz es la del Dios-Sol la recogen en su canto. Más tarde Idolatría proyecta una ceremonia, que espera "no quite a mi adoración / lo horroroso y lo sangriento / de mis sacrificios" (p. 173). El jefe Guáscar debe sacrificar a Guacolda, una virgen vestal, pero ésta no oculta su repugnancia e Inga, el emperador, la reprende:

¿Qué podrás dezirme, quando  
apostatamente fácil  
contra el Sol has cometido  
el más sacrílego vltfrage? (p. 185).

La inversión de lenguaje que constituye la refundición del sentido de "apostatamente" y "sacrílego" fortalecen ésta y otras escenas en el repertorio. De este modo no pasan inadvertidas por los espectadores de la comedia, siendo un abuso tan manifiesto de terminología, y se acusa, por ejemplo, a San Luis Beltrán de "blasfemia" al negar el poder creador del sol (Aguilar, p. 89).

Cuando, por intervención divina, se estropea la ceremonia en la pieza citada de Calderón, Idolatría encuentra que su voz no puede ser oída, así que se halla impotente. Sus conductas usuales de comunicación se han bloqueado:

No es posible  
que en mis ídolos hable  
siendo para mí dos vezes  
bronce el bronce y jaspe el jaspe;  
con que en más estatua que ellos  
todos mis sentidos yazen (p. 190).

Ésta es la confirmación más tajante del papel que desempeñan los ídolos en transmitir el engaño enredados por el pecado de la idolatría, que es la mayor invención del Diablo. La representación de los indios en el teatro áureo debe interpretarse, en gran parte, en términos de esta maquinación, lo cual está demostrado si volvemos a la lista inicial del repertorio de Zugasti. De los dramas ubicados

en el Nuevo Mundo con indios en la escena éstos tienen una presencia diabólica, ya sea en persona ("Diablo") o por personaje o concepto diabólico, en los siguientes:

Aguilar o Moreto	<i>Fray Luis Bertrán</i>	Diablo
Anónimo	<i>La Araucana</i> (auto)	Rengo
Gaspar de Ávila	<i>El gobernador prudente</i>	Diablo
Calderón	<i>La aurora en Copacabana</i>	Idolatría
Carvajal / Hurtado	<i>Las Cortes de la Muerte</i> (auto)	Diablo
Andrés de Claramonte	<i>El nuevo rey Gallinato</i>	Idolatría
Gutiérrez de Luna	<i>Coloquio de los cuatro reyes</i>	Hongol
Tirso de Molina	<i>Amazonas en las Indias</i>	Martesia / Menalipe
Alonso Remón	<i>El Español entre... naciones Parte 10</i>	Diablo
F. de la Torre y Sevil	<i>(San Luis Bertrán o) La batalla de los dos</i>	Diablo
Ricardo de Turia	<i>La belligera española</i>	Eponamón
Lope de Vega	<i>Arauco domado</i>	Diablo
Lope de Vega	<i>El Nuevo Mundo</i>	Diablo
Lope de Vega	<i>El Brasil restituído</i>	Heregía
Zárate / Enriquez Gómez	<i>La Conquista de México</i>	Diablo

Hay otras cuatro piezas también situadas en el Nuevo Mundo con intervención india, sin presencia diabólica, pero en las que los indígenas sí actúan bajo la influencia directa de la idolatría:

Luis de Belmonte <i>et al.</i>	<i>Algunas hazañas</i>
F. González de Bustos	<i>Los españoles en Chile</i>
Tirso de Molina	<i>La lealtad contra la envidia</i>
Vélez de Guevara	<i>Las palabras a los reyes</i>

En estas cuatro ya hemos visto, por ejemplo, que en *Algunas hazañas* se presenta la ceremonia blasfema e idólatra del cáliz de sangre. Igualmente, en *La lealtad*, otra figura india, Piurisa, del tipo representado por Idolatría, fomenta el contraataque de los indios acobardados así: "¿Vosotros al Sol eterno / llamaréis progenitor / y a la Luna vuestra madre [?]" (Tirso de Molina, IV, p. 128). Y estas condiciones descritas arriba están igualmente vigentes en *Las Palabras a los reyes*, obra en la que el *status* de los indios como idólatras es un hecho reconocido: el jefe indio, Abataliba, responde a Francisco Pizarro con una afirmación de idolatría que conduce a la derrota final de los indios (Vélez de Guevara, fol. 15V). (El significado trascendente de este evento lo trataré más abajo). También *Los españoles en Chile* de González de Bustos, nos revela a un Caupolicán desilusionado, renunciando a su deidad solar (aquí llamado Apolo) en estos términos:

[...] no es nuestro dios,  
 quien nuestra fama borra;  
 no es nuestro Dios,  
 aunque esse globo corra.  
 quien con viles ensayos  
 solo a España calienta con sus rayos,  
 caiga su estatua al suelo.  
 no deis ofrenda a su tonãte ambulo,

todo el respeto se cõvierte en ira,  
su deidad y su culto son mentira (fol. 18R).

Es decir, es imprescindible tomar en cuenta tanto la intervenci3n del Diab-  
blo o la presencia de lo diab3lico, como la influencia directa de la idolatría en  
todas estas piezas.

Dos obras más, ambas hagiográficas, se sitúan en las Indias sin presencia  
india, pero sí incluyen una presencia diab3lica:

Cervantes	<i>El rufián dichoso</i> (segunda jornada)	Demonios
Moreto / Lanini	<i>Santa Rosa del Perú</i>	Diablo

S3lo estos tres dramas del Nuevo Mundo carecen de presencia del Diablo  
o tema id3latra, pero es de notar que en ninguno de ellos intervienen los indios:

Andrés de Baeza	<i>Más la amistad que la sangre</i>
Juan Antonio Correa	<i>Pérdida y restauración de la Bahía</i>
Pérez de Montalbán	<i>La monja alférez</i>

Todo lo cual nos deja con una obra situada en España con presencia de  
indios en la escena, pero sin presencia diab3lica: *El valeroso espa3ol* de Ávila.  
(Pero nótese que la funci3n dramática de los indios en esta pieza es la de recibir el  
bautismo, es decir, salir del estado de id3latras con el que se han estereotipado).

Se puede afirmar que, con el repertorio tal como ha sido establecido por  
Zugasti, el teatro del Nuevo Mundo muestra la más prolífica presencia del Diablo  
de todos los subgéneros. Otras muchas manifestaciones de las obras del *Enemigo  
Malo* podrían ser citadas si se prolongara este estudio: la posesi3n corporal del  
indio<sup>7</sup>, la voracidad sexual satánica de las brujas indias<sup>8</sup> o de las mujeres indígenas  
en general<sup>9</sup>. (Por supuesto, los dramaturgos no tardaron en explotar el t3pico del  
Nuevo Mundo como refugio de lascivia y libido desenfrenadas)<sup>10</sup>. También val-

---

<sup>7</sup> Para un ejemplo de posesi3n corporal, véase el personaje de Tucapel en la tercera jorna-  
da de *La Aurora*, que actúa bajo la influencia directa de Idolatría (p. 209) y luego recupera  
su albedrío y pide el bautismo (p. 234).

<sup>8</sup> Como vemos en el primer acto de *Amazonas en las Indias*, las sacerdotisas Martesia y  
Menalipe persiguen descaradamente a los espa3oles.

<sup>9</sup> Entre varios ejemplos, Tacuana en el tercer acto de *El Nuevo Mundo* y Tucapela en *Las  
palabras* (Acto II).

<sup>10</sup> Un ejemplo por excelencia de este recurso se encuentra en *El espa3ol entre todas las  
naciones* de Rem3n. En la primera parte tanto los indios como los negros (cimarrones o  
esclavos escapados) se enamoran locamente de los blancos como hecho reconocido. Esta  
obra se parece en muchos aspectos de su argumento a *El nuevo rey Gallinato*. En ésta se  
explota el tema de la sexualidad, incluida la aberrante, seguramente hasta su máximo  
punto permisible, no sólo por el mero travestismo sino también por la descripci3n de los  
besos intercambiados por dos mujeres (Claramonte, p. 211). En contraste, resulta signifi-  
cativo notar, a propósito de la homosexualidad, que no hay ninguna referencia en todo el  
repertorio a la sodomía, práctica nefanda y supuestamente muy repartida entre los indios

dría la pena investigar la indumentaria del Diablo, sus representantes y los ídolos que aquí se han mencionado<sup>11</sup>. Y queda por investigar el tema fundamental de la salvación de los indios, bien de manera feliz, como es el caso de conversiones promovidas por milagros, bien por vía macabra, como es la aparición de Caupolicán empalado pero reconciliado con Cristo (cuyo destino comparte)<sup>12</sup>.

Al mencionar de paso estos tópicos y temas, quiero inferir que el Diablo no sólo domina el repertorio por sus muchas apariciones en la escena y por el papel clave de la idolatría, sino que hay otros aspectos de la temática que le atañen y que merecen ser estudiados.

Si se acepta la casi omnipresencia del Diablo y lo diabólico en el repertorio, que aquí se plantea, nos toca preguntar por qué los dramaturgos se empeñaron tanto en representar a los indios como criaturas *del Malo*, entregados a la práctica de su máximo engaño: la idolatría. Para una posible respuesta volvamos a la noción de Bate, ya citada, de mediación de ideologías a través del arte: "works of art are deeply implicated in the power structures of their time [...] one of the ways in which power functions is by creating *and then demonising* aliens, Others, outsiders, inferiors". Quiero destacar tanto el concepto del ejercicio del poder como el de endemoniar. Tenemos un ejemplo por excelencia que se acaba de comentar en *Las palabras a los reyes*, en el que la interdependencia de estas dos ideas resulta palmaria: Francisco Pizarro, antes de la batalla final contra los Incas, arenga a los indios con un resumen de la "Ley de Dios verdadera" (fol. 15R), es decir, de la Creación, Adán y Eva y la Caída, la Redención por Jesucristo y el repartimiento de los territorios del Nuevo Mundo por los Papas a los príncipes cristianos. Es nada menos que una versión de la notoria autorización religiosa-imperial de esclavizar poblaciones y apoderarse de sus territorios y bienes: el Requirimiento. La respuesta de Abataliba a tal hecho es, por tanto, crucial:

Espanol, yo no conozco  
a tu Rey, todas estas tierras...  
Yo no se como San Pedro  
a tu Rey darselas pueda...  
En lo que toca, que vn Dios  
vuestro crio el cielo y tierra.

---

según los españoles y bien documentada en las crónicas (véase Ricardo Herren, *La conquista erótica de las Indias*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 134, *passim*).

<sup>11</sup> Flecniakoska lamenta la falta de acotaciones que pudieran dar una mejor idea del aspecto físico de la figura del Diablo en las tablas. Sin embargo, hace una tentativa de bosquejo general: "Satan est toujours de noir habillé, quelle que soit la coupe de ses habits. Ce qui varie sont les broderies qui peuvent représenter des têtes de mort, des flammes ou des serpents" (1964, p. 33). El repertorio del Nuevo Mundo puede añadir más datos en torno a este tópico; por ejemplo, hay una acotación sabrosísima en *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila que reza así: *Abrese la peña, y baje el demonio con tunicela y manto encarnado, cubierto de soles dorados y uno en la frente* (p. 43), lo que indica que el negro quizá fuera el color de preferencia pero no obligatorio. La tesis ya citada de mi colega Luis González Fernández, *The Devil and the Comedia*, contiene un estudio acerca de este tema.

<sup>12</sup> Ruiz Ramón observa que en el auto *La Araucana* "Caupolicán en su palo es figura de Cristo en la cruz" (p. 139, n.75).

no se nada, solo se  
que al Sol se deue esta inmensa,  
fabrica del Orbe, y que el  
es quien todo lo alimenta (fol. 15V).

Al lector moderno esta respuesta incomprensiva le puede parecer algo conmovedora. Es imposible medir la reacción del espectador del siglo XVII, pero Vélez hace hincapié más bien en la ignorancia ("no conozco", "no se", "no se nada") de Abataliba que en su desafío o desprecio de la Fe. Sin embargo, sí constituye una reafirmación de idolatría y por tanto, una declaración de guerra. Se traba batalla, los Incas son derrotados y en la escena siguiente volvemos a la metrópoli, a la corte de Carlos V, pero al entregar el Perú a su rey, las palabras de Fernando Pizarro, hermano de Francisco, se refieren casi exclusivamente<sup>13</sup> al aspecto político-económico de la conquista, ofreciendo

[...] nuevas coronas y mundos  
a tus Cesareos laureles,  
en señal de la riqueza,  
y el rendimiento solene  
de aquellas prouincias ricas  
del metal del Sol luziente;  
despues de tantos despojos,  
de indios rendidos, del fertil  
fruto de climas tan nuevos,  
de los nuestros diferente:  
para tus Cesareas plantas,  
deste mundo de oro viene,  
que fue rescate del Inga;  
y en quatro millones puede  
apreciarse sin gran suma  
de plata, y perlas que vierte  
en nacares la mañana  
al Sur, que su llanto bebe  
crisolitos, y diamantes,  
de minas mas excelentes (fol. 16R).

Esta tensión entre la supuesta religiosidad del Requerimiento y la realidad de los estragos y despojos de la conquista contenía sus propias ironías. En su análisis del Requerimiento, compuesto por Martín Fernández de Enciso en 1513, Hanke nos recuerda el énfasis que se hizo en precedentes bíblicos para justificar cualquier acción en contra de los indígenas, por draconiana que resultara. Basándose en las matanzas llevadas a cabo por Josué en Canaán, la toma de territorios y la esclavización de sus habitantes, Enciso argumentó que fue, sobre todo, la condición de idólatras de los cananeos lo que justificó su proceder según la voluntad

---

<sup>13</sup> También llevó caciques indios para ser bautizados, pero es el único índice espiritual en una escena de triunfalismo imperial que contrasta con la que precede a la batalla.

de Dios. Las acciones del imperio español en el Nuevo Mundo eran, por tanto, meramente análogas a las ordenadas por Dios para otra Tierra Prometida <sup>14</sup>.

Claro está que los abusos de tal concepto no pasaban inadvertidos para los dramaturgos. Aunque la ironía de Vélez de Guevara es implícita, el tópico es explotado descaradamente por Lope: en *El Nuevo Mundo* confía la tarea de explicar los misterios de la Fe al rufián Terrazas. El indio Duquanquellín, beneficiario del dudoso sermón, mata a Terrazas por incitación directa del Demonio, cuyas observaciones acerca de los españoles ("codiciando oro [...] se hacen santos", en p. 41) no carecen de cierta razón.

De esta manera, el *topos* de la idolatría es lo que permite estas indagaciones por parte de Abataliba y el Demonio mismo sin que se desborde en un rechazo de los valores religiosos encarnados por las santísimas figuras de Colón y los Reyes Católicos, tal como están representados por Lope en *El Nuevo Mundo*.

Es en esta capacidad de la comedia para afirmarse y cuestionarse simultáneamente en lo que residen sus mayores potenciales dialécticos. Sin embargo, la justificación o interrogación de la sociedad que la dio a luz exige cierto espacio para colocar este discurso dentro de los límites que prevengan cualquier difusión nociva. En las obras planteadas, son los indios, en su *status* de *otros*, quienes lo avalan. Todos los indios son manipulados por el diablo y son idólatras, y esta calidad es el *sine qua non* de su representación en la escena. Todas sus acciones radican en el error en que viven, incluso las atrocidades, los gestos heroicos (que son muchos) y las protestas lascasianas que caracterizan su diálogo con los invasores. Por sarcástico que Lope nos parezca en el sermón de Terrazas, resulta significativo que sus duras acusaciones contra los españoles estén en boca del Demonio "vestido de indio" (p. 41).

Lo que nos ofrece el uso del Diablo en este subgénero es una visión más de cómo se concebían a sí mismos los españoles en términos de su discurso con este nuevo *Otro*. El espectador -el cristiano, el no-idólatra- se define por medio de su propia diferencia con respecto al *Otro* endemoniado al que ve en las tablas. La idolatría del *Otro* refuerza y justifica su reducción al imperio, pese a los abusos que la acompañan y que quedan satirizados por los dramaturgos.

La representación de los indios y su idolatría en estas obras es la manifestación de cómo funciona el poder a través del arte.

---

<sup>14</sup> Para una discusión de los orígenes y el contenido del Requerimiento véase Lewis Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, Boston, Little, Brown and Company, 1965, cap. III, pp. 31-36.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gaspar de, *San Luis Bertrán*, Valencia, Pedro Mey, 1608 (British Library, signatura C63a10).
- BATE, Jonathan, *Sunday Telegraph*, 27-IV-1997.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, et al., *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, en *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, Ribadeneyra, 1946 (BAE, vol. 20) pp. 487-508.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, Ezra S. Engling, ed., Londres, Tamesis Books, 1994.
- CASE, Thomas E., "The Devil and Humor in Lope's Comedias de Santos", *Bulletin of the Comediantes*, 39 (1987) pp. 47-62.
- CLARAMONTE Andrés de, *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*, María del Carmen Hernández Valcárcel, ed., en *Comedias de Andrés de Claramonte*, Murcia, Academia Alfonso el Sabio, 1983, pp. 175-286.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, "The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega", *Romanic Review*, 1 (1910) pp. 302-312 y 374-383.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, "Les rôles de Satan dans les autos de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 66 (1964) pp. 30-44.
- , "Las figuras de herejía y demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 52 (1976) pp. 203-22.
- GARASA, Delfín L., "Ángeles y demonios en el teatro de Lope de Vega", *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 25 (1960) pp. 233-267.
- MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, "New Spain's Inquisition for Indians from the Sixteenth to the Nineteenth Century", en Mary Elizabeth Perry y Anne J. Cruz, eds., *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1991, pp. 23-36.
- MORETO, Agustín, y LANINI Y SAGREDO, Pedro, *Santa Rosa del Perú, Parte treinta y seis. Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1671 (British Library, signatura 11725c15).

- PAGDEN, Anthony, *The Fall of Natural Man: the American Indian and Notions of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- PARKER, Alexander A., "The Devil in the Drama of Calderón", en Bruce W. Wardropper, ed., *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Nueva York, New York University Press, 1965, pp. 3-23.
- PEYNADO, *Pizarro en Copacabana y en su India triunfante España* (British Library, signatura Add 33484).
- TIRSO DE MOLINA, *La lealtad contra la envidia* (vol. III), *Amazonas en las Indias* (vol. IV), La "Trilogía de los Pizarros", Miguel Zugasti, ed., Trujillo (Cáceres)-Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarro, Reichenberger, 1993.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arauco domado por el excelentísimo Señor D. García Hurtado de Mendoza*, en Francisco Ruiz Ramón, ed., *América en el teatro clásico español*, Pamplona, EUNSA, 1993, pp. 75-140.
- , *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Jean Lemartinel y Charles Minguet, eds., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* (suelta conservada en la British Library, signatura 11728g6).
- ZUGASTI, Miguel, "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro", en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos y Marc Vitse, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. II, pp. 429-442.