

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 17, Núm. 29

abril-septiembre 2026

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Crítica al colonialismo interno en una nueva adaptación escénica de *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega

José Humberto Trejo Calzada*

** El Colegio de México, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2028-1965>

e-mail: jhtrejo@colmex.mx

Recibido: 23 de septiembre de 2025

Aceptado: 16 de diciembre de 2025

Doi: 10.25009/it.v17i29.2837

Crítica al colonialismo interno en una nueva adaptación escénica de *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega

Resumen

¿Nuevo Mundo? es una adaptación teatral de *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, presentada en México en 2022, como resultado de la beca Jóvenes Creadores, en la especialidad de Dirección de Escena. El montaje examinó discursos históricos de dominación aún vigentes y de colonialismo interno a través de la metateatralidad, explorando roles de poder y opresión, marcados por el color de piel y clase social. Se repasan interpretaciones de diferentes investigadores sobre la obra de Lope de Vega, para dar cuenta del proceso de laboratorio que derivó en la adaptación y se concluye con los hallazgos que dejó en cada intérprete el proceso de creación colectivo.

Palabras clave: Siglo de Oro; teatro clásico; investigación artística; racismo; clasismo.

The Critique of Internal Colonialism in a New Adaptation of *The Famous Comedy of the Discovery of the New World as Discovered by Christopher Columbus*, by Lope de Vega

Abstract

¿Nuevo Mundo? is a theatrical adaptation of *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* by Lope de Vega, was presented in Mexico in 2022 as a result of a national grant for young creators in the field of stage direction. The production examined historical discourses of domination that remain operative today and forms of internal colonialism through metatheatricality, exploring roles of power and oppression marked by skin color and social class. This article discusses interpretations by various scholars of Lope de Vega's work, documents the laboratory process that led to the adaptation, and concludes with the insights that the collective creative process left on each performer.

Keywords: Spanish Golden Age; classical theatre; arts-based research; racism; classism.

Crítica al colonialismo interno en una nueva adaptación escénica de *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega

Introducción

El propósito del presente trabajo es identificar las aportaciones críticas de la obra teatral *¿Nuevo Mundo?*, adaptación reciente de *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, escrita por Lope de Vega en el llamado Siglo de Oro español. El artículo busca responder la siguiente pregunta: ¿Cómo se pueden reinterpretar obras clásicas que, según un sector de la crítica actual, legitimaron en su momento discursos de dominación? La respuesta buscó entender, desde el presente, la reproducción de prácticas que han normalizado el colonialismo en la sociedad, a partir de los testimonios y las experiencias de quienes participaron en la puesta en escena. De la obra lopesca se eligieron tres escenas correspondientes a cada acto –se respetó la versificación original– para representar la trama del viaje al Continente americano de Cristóbal Colón. Alrededor de esas escenas, el elenco improvisó situaciones diferentes donde el espectador pudiera ser testigo del proceso de ensayos, recurriendo a la metateatralidad: el teatro dentro del teatro.



Imagen 1. Carteles de la obra *¿Nuevo Mundo?* Centro Cultural El Hormiguero, 2023. CDMX, México. Archivo personal.

La adaptación y dirección del texto estuvo a cargo de Humberto Trejo,¹ artista e investigador teatral radicado en la capital, quien fue acreedor a la beca Jóvenes Creadores² en 2021, en la especialidad de Dirección de Escena, con el fin de llevar a cabo un proceso de exploración y ensayos durante un año que derivó en el montaje de *¿Nuevo Mundo?*, estrenado el 3 de noviembre de 2022 en el Festival de Teatro Clásico y Novohispano “Teatro Guadalupano”, realizado en el Centro Histórico de Guanajuato. Un mes después, la obra dio una función en el Salón 1 de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Después, el proyecto presentó una temporada de seis funciones en el Centro Cultural El Hormiguero del 15 de julio al 29 de agosto de 2023 (ver Imagen 1). El equipo de trabajo reunió a artistas que colaboraron juntos por primera vez, no se trató de una compañía con un repertorio pre-

¹ Egresado de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, de la Especialidad en Literatura Mexicana de la UAM y del Diplomado de Guion del CCC. Actualmente, cursa la Maestría en Estudios de Género de El Colegio de México.

² El apoyo es otorgado anualmente por la Secretaría de Cultura.

vio. Así, el elenco estuvo conformado por Arlett Anani,³ Saúl Otero⁴ y Mario Medina;⁵ en la asistencia de dirección participaron Diana Jiménez⁶ y Daniel Rosete;⁷ el crédito de diseño escénico es para Shanti Adari⁸ y la teatróloga fue Violeta de la Aurora Ahumada.⁹ Desde el inicio, la formulación del montaje estuvo acompañada de las asesorías impartidas por la académica Inari Sosa Aranda,¹⁰ quien participó como coautora de la investigación titulada “Towards Hemispheric Conversations in the Americas: Internal Colonialism and Efforts to Decolonise the Self in Abya Yala” de Gámez et al. (2024), principal fuente teórica del presente artículo.

El proceso de escenificación consideró debates sociales sobre la cultura de la cancelación –que se detallan en el segundo apartado–, lo que llevó a una situación paradójica: por un lado, en el equipo existía el deseo de abordar temas dolorosos relacionados a las prácticas de discriminación racial que algunas personas del elenco habían atravesado, tanto en su formación actoral a nivel superior como en la cotidianidad de la sociedad mexicana; por otro, se evitó utilizar el escenario como patíbulo de escarnio y señalamientos personales, contra docentes o directores de teatro que habían ejercido actitudes violentas, pues se partió de la premisa de respetar la ficción y la privacidad de los intérpretes en el resultado final.

La estructura de este artículo parte de lo que Borgdorff (2010) denomina investigación artística basada en la práctica, elaborada por las personas creadoras a partir de los hallazgos emanados de su proceso de trabajo artístico y constituida por tres elementos: el análisis del objeto de estudio, es decir, el texto dramático; el proceso de creación y producción; la recepción del público (p. 32). Por tanto, el presente trabajo se organiza siguiendo el orden de la tríada anterior, con el fin de identificar los cambios realizados a la obra lopesca que respondieron tanto al contexto social como a las necesidades e intereses del equipo creativo.

La primera parte del artículo aborda la trama y el contexto histórico del libreto original, así como estudios que lo han interpretado desde el punto de vista literario, identi-

³ Egresada de la Licenciatura en Actuación de Casa del Teatro A.C.

⁴ Egresado de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

⁵ Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM.

⁶ Egresada de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM.

⁷ Egresado de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

⁸ Egresado de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

⁹ Egresada de la Licenciatura en Actuación de Casa del Teatro A.C.

¹⁰ Egresada de la Licenciatura en Biología y de la Maestría en Ciencias Biológicas de la UNAM y, actualmente, cursa el Doctorado en Geografía Humana por la *University of British Columbia*.

ficando argumentos a favor y en contra de la postura de Lope de Vega. La segunda parte describe el proceso de adaptación que Humberto Trejo realizó a lo largo de 2022, junto con el equipo de trabajo, a partir de conceptos como el colonialismo interno y la blanquitud, los cuales permitieron construir un vínculo para traspasar la frontera temporal, geográfica y cultural de la comedia lopesca hacia nuestro entorno teatral mexicano. Finalmente, las conclusiones se componen de los hallazgos personales del elenco después de la temporada.

1. *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Colón*

A continuación, se analiza *La famosa comedia...* escrita por Lope de Vega, en el Siglo de Oro. Se trata de la primera obra de teatro localizada que representa el acontecimiento histórico de 1492. Es factible que la obra lopesca haya sido escrita entre 1598 y 1603, pero representada hasta 1614,¹¹ debido a que, en ese año, apareció publicada en la *Parte IV* de sus *Comedias* (Aracil-Varón, 2025, p. 155).

Las fechas coinciden con el reinado de Felipe III, quien impulsó el teatro cortesano y flexibilizó las normas de censura para evitar los cierres frecuentes de los corrales de comedia, pues la Corona se beneficiaba indirectamente de los ingresos recaudados. Asimismo, según Macgowan y Melnitz (1997), “Felipe III importó comediantes italianos, así como comedias y recursos escénicos, y su reina, que era muy aficionada al teatro, lo indujo a instalar un teatro en el Alcázar de Madrid” (p. 105). Tal impulso fomentó la creación de nuevos recintos teatrales con maquinaria escénica compleja y montajes con mayor énfasis en la espectacularidad; por ejemplo, el uso de poleas que suben y bajan objetos del escenario, indicación que puede leerse en las didascalias finales de la obra lopesca, por lo que es plausible situar *La famosa comedia...* en la comedia palaciega.

1.1 *Resumen de la trama*

La obra se compone de 2,977 versos y tres jornadas. Algunos personajes se basan en la realidad histórica, como el propio Colón, su hermano Bartolomé, el rey Fernando, la reina

¹¹ Conviene aclarar que en las investigaciones consultadas sobre la obra no se ha encontrado información precisa sobre el recinto donde se presentó, las condiciones de la puesta en escena o el tiempo de duración en cartelera. Los especialistas han optado por sugerir ciertos datos a partir de fuentes, algunas indirectas, o bien, indicios del ambiente teatral del Siglo de Oro.

Isabel, el fray Buyl y Alonso Pinzón. La obra relata el primero de los cuatro viajes que realizó el genovés a nuestro continente, al cual arribó el 12 de octubre de 1492; específicamente, a la isla Guanahaní, renombrada como San Salvador que, actualmente, forma parte de la nación insular Las Bahamas en el Caribe.

En la jornada primera, Colón y su hermano buscan financiamiento para su viaje, pero se enfrentan al rechazo de los reyes de Inglaterra y Portugal. La acción se interrumpe con una subtrama sobre Mahomed, sultán de Granada –en el contexto de la Reconquista que culminó en 1492–, a quien los Reyes Católicos le perdonan la vida tras ser derrotado. Después, Colón tiene un sueño profético: un juicio entre el Demonio de la Idolatría –la supuesta deidad que rige el Nuevo Mundo– y la Religión Católica, ambas alegorías disputan el control de las Indias. Finalmente, los reyes españoles apoyan la expedición del genovés, motivados por su deseo de expandir la fe y, al mismo tiempo, obtener oro para la recuperación de España tras la guerra contra los moros (Vega, s.f.).

La jornada segunda comienza con un motín en el barco de Colón: los marineros, desesperados por navegar desde hace varios meses, intentan arrojar a su capitán al mar, pero vislumbran la costa de una ínsula justo a tiempo. La acción se traslada al interior de la isla, donde los caciques Dulcanquellín y Tapirazú compiten por el amor de Tacuana, relación que conforma el triángulo amoroso típico de las comedias del Siglo de Oro. Los nobles indígenas se enfrentan en duelo, aunque la pelea es interrumpida por el ruido de los españoles desembarcando en la costa (Vega, s.f.).

La jornada tercera ocurre meses después del arribo de los europeos a las Indias. Colón ha regresado a España para informar a los reyes acerca del descubrimiento, dejando a su tripulación a cargo. Los españoles en la ínsula parecen dividirse en dos: por una parte, fray Buyl y sus seguidores promueven la evangelización pacífica; por otra, existen hombres violentos contra la población indígena, como Terrazas, quien intenta agredir sexualmente a Tacuana. Esta acción enfurece a Dulcanquellín y, en respuesta, el cacique organiza un levantamiento contra los colonizadores. Durante la batalla, los pobladores originarios derriban la cruz de madera que habían colocado los extranjeros en la playa. El caos de la pelea se detiene cuando el símbolo –la cruz– se eleva milagrosamente, cual señal celestial; este evento une a todos los presentes bajo la fe católica (Vega, s.f.).

1.2 Contexto de la obra

Wise (2015) señala que el tema de América “no despertó mucho interés entre los dramaturgos y espectadores del Siglo de Oro” (p. 122). La afirmación anterior podría explicar el hecho de que escasean las obras teatrales sobre el histórico viaje de Colón a lo largo de los

siglos XVI y XVII. Sin embargo, surge la pregunta: ¿Por qué Lope de Vega dramatizó un relato de tal importancia un siglo después de haber sucedido?

Lauer (1993) afirma que durante el Barroco Español se escribieron 26 textos dramáticos sobre el tema de América a lo largo del siglo XVII, pero sólo en *La famosa comedia...* apareció el personaje de Colón (p. 33). También resalta que las investigaciones sobre estas obras son reducidas: “Existen, por supuesto, razones por las que alguien podría desaprobador estos trabajos. La mayoría parecen ser abiertamente nacionalistas y quizá resulten ofensivos para públicos culturalmente sensibles”¹² [traducción propia] (Lauer, 1993, p. 33).

Kirschner (1993) explica que la obra lopesca surgió en la coyuntura del debate respecto a la conversión –forzada o pacífica– de los indígenas al catolicismo. La discusión trascendió las fronteras de España a partir de la publicación de la *Brevísima relación de la destrucción de las indias*,¹³ escrita por el fray Bartolomé de las Casas en 1552. Para 1600, circulaban 12 ediciones del libro en diferentes idiomas impulsadas por Francia y Holanda, reinos enemigos de España “que utilizaron el libro con propósitos políticos” (Díaz, 2022).

Castañeda (2010) coincide con Kirschner (1993) al considerar que el dramaturgo se posicionó con *La famosa comedia...* desde una visión lascasiana que se caracteriza por rechazar y denunciar la violencia hacia las poblaciones indígenas. En su *Brevísima...*, de las Casas hizo un llamado de atención para intentar frenar las atrocidades que trajo consigo la colonización y propuso evangelizar mediante el ejemplo, no por la fuerza: “Lope pone en escena un proyecto ideal de conquista pacífica, que es realizada mediante la fuerza persuasiva del amor cristiano” (Castañeda, 2010, pp. 36-37). El investigador agrega que el contexto se distinguió no sólo por el debate ético y religioso, sino por una crisis económica y demográfica donde se cuestionaba, en ese momento, tanto la legitimidad como los beneficios que trajo a posterior el proyecto de América para los españoles peninsulares, lo que exigía una reflexión del pasado.

Las reflexiones anteriores llevan a sugerir dos posibilidades por las cuales Lope escribió su texto en ese momento: a nivel regional, reescribir los relatos históricos con un tono épico de heroicidad en aras de fortalecer una identidad social construida alrededor de la religión católica; a nivel internacional, promover una representación armónica donde la violencia ejercida en el proceso de conquista se diluía ante la promesa de un bien

¹² “There are, of course, reason why one may frown on these works. Most of them appear to be blatantly nationalistic and perhaps offensive to culturally sensitive audiences”.

¹³ Para profundizar en la relevancia de la postura lascasiana véase su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* que puede consultarse en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevsima-relacion-de-la-destruccion-de-las-indias-0/html/847e3bed-827e-4ca7-bb80-fdcde7ac955e_18.html

espiritual mayor, frente a discursos de otros reinos amenazados por la creciente expansión del imperio español.

1.3 Interpretaciones de la obra

A continuación, se abordan investigaciones previas respecto al análisis del texto lopesco. Las investigaciones consultadas sostienen puntos de vista diferentes sobre las posibles interpretaciones de la obra. Por ejemplo, Soufas (1999) y Wise (2015) parecen verla como parte de una estrategia para evadir la responsabilidad de la Corona y legitimar un discurso de dominación; mientras que Castañeda (2010), Kirschner (1993) y Terradas (2009), consideran que Lope denuncia, veladamente, conductas abusivas en las que incurrieron algunos españoles en el proceso de colonización. Un punto medio lo encontramos en los argumentos de González-Barrera (2008), quien considera desacertadas las visiones que colocan a Lope en una corriente específica.

El primer argumento de quienes critican la obra, con ojos actuales, es que legitima un discurso de dominación política. Soufas (1999) reconoce que Lope intenta no mostrar una dicotomía simple entre buenos *versus* malos, ya que presenta personajes de ambas culturas honorables e inmorales. Pero critica tres elementos de la obra: 1) Los personajes alegóricos del sueño de Colón parecen quitar responsabilidad a los actos humanos de la Corona; 2) el hecho de que no aparezca Colón en la tercera jornada es una forma de evadir la violencia y el saqueo; 3) la última escena donde el navegante genovés visita a los reyes en compañía de “seis indios bozales medio desnudos, pintados, un paje con un plato de barras de oro y otro paje con papagayos y halcones” (Vega, s.f., p. 81). Se trata del único momento donde los personajes indígenas no hablan, por lo que pareciera que la obra cierra con una postura contradictoria sobre la subyugación de las culturas indígenas.

El segundo argumento actual contra la obra es la representación de los personajes indígenas, que resultaron ser estereotipos del teatro español: “Lope demuestra, sin embargo, que es imposible descifrar los códigos culturales del ‘otro’ sin arriesgar las suposiciones europeas más fundamentales” (Wise, 2015, p. 122). Asimismo, Wise (2015) insiste en que el texto no hace una representación completa y compleja de América; por ejemplo, cuando se describe a los reyes católicos el Nuevo Mundo, sólo se les enumera “una lista de productos materiales sin adjetivos ni comentario descriptivo alguno” (p. 133).

En cambio, Kirschner (1993) analiza tres dimensiones de la obra para identificar sus aportes: 1) Discurso económico: los bienes que se extraigan de las Indias servirán para compensar los gastos de la guerra de Reconquista de 1492; por tanto, la solución a la quie-

bra del Reino va de la mano con un acto en favor de la fe. 2) Discurso religioso: existe una divergencia entre los españoles que sólo desean saquear el oro –Terrazas– y los españoles que quieren poblar de almas el Reino de Dios –fray Buyl–, lo que lleva a la rebelión de los indígenas; en este punto, Lope castiga a los ambiciosos con la muerte y, además, “elude el centro de la controversia sobre si es válido o no imponer la evangelización a la fuerza, haciendo que la conversión sea por medio de la fe” (Kirschner, 1993, p. 51). 3) Discurso indígena: se construye a Duncalquellín y a Tapirazú con base en “los ideales y los atributos europeos del caballero valiente y generoso y los de la dama fiel y honrada [Tacuana]. Con ello está intentando mostrar la humanidad del ‘otro mundo’ y la semejanza de ese mundo nuevo con el propio” (Kirschner, 1993, p. 54).

Kirschner (1993) explica que la intención de Lope es denunciar el abuso. Sin embargo, al igual que Soufas (1999), la investigadora considera ambigua la escena final que muestra a Colón junto a los reyes católicos acompañados de los seis indios bozales:

Este adjetivo [bozal], por lo tanto, va ligado por su valor connotativo a los campos semánticos de «esclavo» y de «salvaje» y alude, aunque indirectamente, al potencial económico que puede existir en el indio de considerársele como mercadería humana para explotar. Más importante aún, la representación de los indios en hábito de desnudez (o media desnudez, para ser más exactos), en contraste con el traje de camino de Colón, implica la presunta falta de humanidad de los primeros [...]. El exotismo del Nuevo Mundo, la novedad de esa «otredad» diferenciadora se explicita con los cuerpos pintados de los indios y los pájaros «peregrinos» [...]. El botín tentador que va a asegurar la continuación del proceso histórico del desarrollo de la conquista está ya expuesto en ese «plato de barras de oro» llevado de manos de un paje (Kirschner, 1993, p. 57).

Castañeda (2010) considera que esta ambigüedad es puesta de manera consciente por Lope –como parte de su crítica al imperio español– para revelar que los verdaderos motivos de la Conquista de América estuvieron disfrazados –y disculpados– por la evangelización. Otro ejemplo que da para respaldar lo anterior es el sueño de Colón, donde el protagonista encuentra los argumentos necesarios para justificar una ideología que configure “la intersección misma del discurso religioso y el discurso económico” (Castañeda, 2010, p. 43). Así, el investigador considera que la obra de Lope no busca reproducir un discurso legitimador, sino que “reflexiona críticamente sobre los mitos propagados por el estado” (p. 45) y sostiene que el Fénix de los Ingenios colocó elementos contradictorios a propósito para evidenciar la falta de claridad de la Corona en su actuar, recurriendo, incluso, a un tono irónico. Por ende, el milagroso final es interpre-

tado como un falso final; un supuesto desenlace feliz de un conflicto que seguía presente cuando Lope escribió la obra.

Una lectura más pragmática y neutral la encontramos en González-Barrera (2008), quien considera un error juzgar la obra por algo más de lo que fue en su momento: “En nuestra opinión, sería un error juzgar [...la obra] más allá de lo que [es], teatro comercial barroco, pues situar a Lope dentro de una corriente progresista o conservadora respecto a América lo vemos como un anacronismo huero” (p. 166).

Finalmente, el equipo creativo de la obra se inclinó por la interpretación de Terradas (2009), quien considera que la innovación de Lope consistió en igualar el mundo celestial con el terrenal, justificar la ambición por el oro a través del deseo de salvar almas y vincular ambos planos como realidades interconectadas, de manera que, en la ficción, “La psicología del más ambicioso de los conquistadores [Colón] es también la psicología [del] Dios [español]” (p. 21). Para Terradas (2009), los mayores objetos de deseo en la obra son el oro, en el plano terrenal, y las almas, en el plano celestial; alma y oro tienen una relación equivalente. Esta última idea fue el eje medular en la adaptación de *¿Nuevo Mundo?*

2. Proceso de creación y adaptación de *¿Nuevo Mundo?*

Una vez contrastados diversos puntos de vista sobre la obra, el equipo de trabajo de *¿Nuevo Mundo?* optó por abstraer de la obra aquellos elementos que, a pesar de la frontera cultural, territorial y temporal, continúan perpetuándose para justificar la dominación de unas personas sobre otras, reproduciendo un modelo de colonialismo interno, categoría que se revisará en el siguiente apartado. Sin embargo, antes, conviene hacer un paréntesis para explicar los debates a favor y en contra de llevar a escena textos considerados clásicos –cuyos autores pertenecen incuestionablemente al canon literario–, pero desde posturas que podrían parecer inadecuadas, polémicas, ofensivas o reprochables bajo nuestros enfoques y marcos analíticos actuales.

Conjuntamente, se consideraron los debates sobre la llamada cultura de la cancelación que estaban presentes en la etapa en que inició la producción del montaje –2021–. Burgos y Hernández (2021) consideran que la práctica de cancelación social “Radica en activar las redes sociales para rechazar de manera abierta y tajante actos que inciten a la injusticia social, la intolerancia, el odio y el resentimiento” (p. 144). Uno de los momentos representativos de la cultura de la cancelación surgió el 7 de julio de 2020, fecha en que se publicó en la revista estadounidense *Harper’s Magazine* (2020) una carta firmada por 153 intelectuales en contra de esta práctica. *A Letter on Justice and Open Debate* denunciaba un clima de intolerancia en el libre intercambio de ideas mediante acciones como censurar puntos

de vista diferentes, despedir escritores o prohibir libros en las escuelas; en cambio, se defendía el derecho al debate y la réplica: “La manera de derrotar las malas ideas es mediante la exposición, el argumento y la persuasión, no intentando silenciarlas...”¹⁴ [traducción propia] (Harper’s Magazine).

En el caso del teatro, un ejemplo más cercano se aprecia en el manifiesto que escribió la actriz Juliet Stevenson en la revista británica *The Times*, el 16 de enero de 2022, donde argumentaba por qué debían dejar de representarse las obras shakesperianas *El mercader de Venecia* y *La fierecilla domada*, pues, a su parecer, promueven discursos antisemitas y misóginos, respectivamente. Posteriormente, en febrero de 2024, la investigadora Dympna Callaghan (2023) publicó un artículo que respondía a la postura de Stevenson y concluía que esas obras reflejaban valores de su tiempo, por lo que podían escenificarse desde una postura crítica; además, consideraba que “Shakespeare no tiene como propósito indicarnos qué pensar”¹⁵ [traducción propia] (p. 11). Tras hacer un balance de las posturas a favor y en contra de cancelar a los clásicos, surgió en nuestro equipo la pregunta: ¿qué criterios considerar para la adaptación crítica del texto lopesco?

2.1 Proceso de adaptación: colonialismo interno y blanquitud

Sin entrar en debates sobre los siglos que separan la obra lopesca con la actualidad, consideramos que existe un pensamiento colonialista que se ha interiorizado en las prácticas sociales de nuestra cotidianidad mexicana. En el caso del teatro, la figura del director es la que se ha posicionado en la cima del universo creativo; él tiene la última decisión respecto a la escenificación de una obra. Si bien dicho espacio de poder como autor –es decir, la máxima autoridad de la puesta en escena– se disputó durante el siglo xx entre dramaturgos, escenógrafos y directores, desde nuestras vivencias, el director se ha configurado como la persona que tiene la última palabra sobre lo que acontece en la escena, considerando, además, que en la capital de México las principales instituciones de actuación a nivel superior fueron fundadas por directores, confiriéndoles, en algunos casos, roles de maestros, guías y hasta gurús del elenco.

En esta visión jerárquica, identificamos ciertas prácticas de opresión que rebasan los argumentos creativos y dejan ver prejuicios respecto a la clase social, al género y a la etnia, que reflejan, en algunos casos, actitudes colonialistas. Pero, ¿a qué nos referimos

¹⁴ “The way to defeat bad ideas is by exposure, argument, and persuasion, not by trying to silence...”

¹⁵ “Shakespeare is not in the business of telling us what to think”.

con este concepto? Tradicionalmente, el colonialismo se materializaba en los asentamientos que una cultura dominante construía en un territorio ya habitado y daba como resultado el desplazamiento, despojo de tierras e invasión extranjera, lo que llevaba a la eliminación física o borramiento cultural de las comunidades originarias (Gámez *et al.*, 2024, p. 4).

Ahora bien, el colonialismo interno surge como una propuesta para explicar las estrategias de movilidad social de grupos oprimidos en estados independientes, que los llevan a prácticas que reproducen el discurso de los opresores, “naturalizando formas de violencia entre los desposeídos, las poblaciones racializadas, las personas atravesadas por el género y aquellos considerados ‘incivilizados’ o ‘inferiores’”¹⁶ [traducción propia] (Gámez *et al.*, 2024, p. 4). A diferencia del colonialismo tradicional –que se manifiesta exteriormente en políticas de desplazamiento, violencia contra minorías étnicas y raciales, etcétera–, es difícil visibilizar el interno porque opera mediante el ocultamiento, la complicidad o la normalización de actitudes de segregación implícitas.

El colonialismo interno¹⁷ ayuda a explicar por qué, en ocasiones, cuando una persona que ha sido marginada llega a ocupar espacios de poder actúa de manera dominante, violenta e impositiva, y expresa prejuicios racistas y/o clasistas hacia los demás, replicando la opresión de la que fue objeto. En esos casos, lo que prevalece es una estructura vertical –casi imperceptible– que ha predominado a lo largo de siglos y tiene como uno de sus principales mandatos la aspiración de la blanquitud, un ideal por el que vale la pena luchar. Las consideraciones de Gámez *et al.* (2024) sobre la internalización del colonialismo estuvieron presentes como concepto de dirección, desde la propuesta de dirección y durante los ensayos.

La blanquitud sirve como diferenciador físico y cultural de “los otros”; no sólo conforma un modelo de belleza hegemónico, también un tipo de vida donde las personas tie-

¹⁶ “naturalising forms of violence among the dispossessed, racialised, gendered, and those deemed ‘uncivilised’ or ‘inferior’”.

¹⁷ Aunque la categoría colonialismo interno propuesta por Gámez *et al.* (2024) resultó la más adecuada para las reflexiones de este artículo, cabe destacar que otras concepciones teóricas han sido propuestas para pensar las estructuras de poder colonial que se mantienen vigentes en nuestras sociedades. Situada en el propio ámbito artístico, Mignolo (2010) explica cómo la modernidad construyó un relato salvacionista que justificaba la deshumanización que trajo consigo la colonialidad. Por otra parte, Quijano (1992; 2014) propone el concepto de colonialidad del poder como eje central de las estructuras políticas, económicas y sociales en América Latina. Para el autor, el fin del colonialismo como control político fue sustituido por una estructura que colonizó los imaginarios, las culturas y las epistemologías no eurocéntricas. Uno de los sostenes principales de esta colonialidad, según Quijano (2014), es la idea de la raza como “construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial” (p. 777).

nen el tiempo de ir al gimnasio para mantenerse en forma, seguir regímenes alimenticios para verse delgadas, consumir productos que denoten alto poder adquisitivo e, incluso, hablar de cierta manera para ocultar acentos que puedan provocar discriminación: “En tanto rasgo colonial, la sociedad mexicana contemporánea se organiza alrededor de imaginarios raciales que regulan los privilegios, el poder y el acceso a los recursos [...] estos imaginarios raciales perniciosos se esconden detrás del mito del ‘mestizaje’, el cual representa a la sociedad mexicana como racialmente homogénea y armónica”¹⁸ [traducción propia] (Gámez *et al.*, 2024, p.10). Tal reflexión fue clave para escribir la frase “el dinero te blanquea”, *leitmotiv* que se repite en cada uno de los tres actos de *¿Nuevo Mundo?* y, a su vez, hace eco del diálogo de Colón cuando responde a la pregunta del Rey Fernando sobre qué necesita para llevar a cabo su viaje: “Señor, dineros, que el dinero en todo / es el maestro, el norte, la derrota, / el camino, el ingenio, industria y fuerza, / el fundamento y el mayor amigo” (Vega, s.f., p. 27).

En la presente adaptación, el oro representa la promesa de éxito económico que hacen los/las tres directores/as al elenco en cada acto o “mundo”. Las figuras de los directores manipulan al elenco, los explotan y los llevan al límite, rebasando los límites personales y éticos de cada intérprete a cambio de un dinero que nunca llegará.

2.2 Estructura metateatral: el engaño barroco

Independientemente de la postura a la cual se incline el lector/espectador sobre la obra original de Lope, reconocemos que existe un cierto grado de ironía en la perspectiva del dramaturgo respecto al oro y la codicia, misma que parece eclipsarse por la solemnidad de los reiterados discursos religiosos: “En suma, en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, se exalta el triunfo de la fe sobre la avaricia [...] Por un lado, denuncia la conducta codiciosa de muchos de sus compatriotas, pero por otro lava sus culpas” (González-Barre-ra, 2008, pp. 158-159).

Esta ambigüedad la interpretamos también como una suerte de virtud dialéctica, propia del Barroco Español y, más aún, de la poética lopesca, como bien señaló en su *Arte nuevo de hacer comedias...*, conocido por desarrollar la idea de un nuevo género dramático como resultado de la hibridación entre la tragedia y la comedia: la tragicomedia. Ahí mismo, el dramaturgo recomienda engañar al espectador para “suspenderlo”, sorprenderlo

¹⁸ “As a colonial feature, modern Mexican society is structured around racial imaginaries that mediate privileges, power, and access to resources [...] pernicious racial imaginaries hide behind the myth of ‘mestizaje’, which portrays Mexican society as racially homogenous and harmonious”

y mantenerlo atento: “engañe siempre el gusto y, donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete” (Vega, 2002, pp. 302-304).

En la adaptación de *¿Nuevo Mundo?* se retomó la sugerencia lopesca del engaño como un elemento clave para crear escenas estructuradas con base en la metateatralidad, definida como la teatralización de “una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor [lo cual] desmitifica y desmantela la ilusión dramática” (Maestro, 2004, p. 501). Así, la metateatralidad construye distintos grados de realidad en la ficción teatral.

El metateatro permite develar la ilusión de la ficción, no sólo de la escena, sino de las propias convenciones sociales que nos colocan en espacios de poder según la relación que tenemos con otros; asimismo, desenmascara las estructuras jerárquicas que no son visibles en la cotidianidad y en las cuales nos acostumbramos a vivir sin cuestionar. De esta manera, se genera un vínculo no sólo con la poética de Lope, sino con la tradición misma del pensamiento Barroco, la cual, de acuerdo a Maestro (2004), fue una de las primeras corrientes en introducir el recurso del teatro dentro del teatro:

El artista del Barroco desconfía de las apariencias. Esta desconfianza en el mundo de los sentidos, unida a una experiencia inevitable de desengaños, induce al hombre del Barroco a discutir la percepción habitual de los hechos reales [...] El metateatro potencia formalmente la percepción del concepto barroco del *theatrum mundi*. Subraya de este modo la posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política... (pp. 601-602)

En el marco de la ficción, el propósito de estrenar la obra que los personajes ensayan durante la representación nunca logra cumplirse, pues las discusiones de parte del elenco y el/la directora/a sobre los puntos de vista opuestos acerca de cómo debería adaptarse y montarse la obra lopesca y sus resonancias con la realidad, terminaron por imposibilitar la conclusión del proyecto. La metaficción permitió hacer a los espectadores testigos de tales debates sostenidos por los personajes de la obra. Así, el formato escénico de la metaficción permitió presentar al público diferentes posturas respecto al texto original sin imponer ninguna.

Los personajes de la adaptación fueron Stephen, Cristóbal y Xóchitl. Para acentuar el discurso sobre el racismo, se cargaron de significado las características físicas de cada intérprete, sobre todo lo que respecta al tono de piel: un actor de tez blanca para Stephen, un actor de tez apiñonada para Cristóbal y una actriz morena para Xóchitl. Los marcadores de clase social se denotaban con una estructura piramidal –repetida en cada acto– que marcaba las relaciones jerárquicas entre los tres personajes, pero con diferentes posiciones: un director/a consagrado/a, un actor o actriz de renombre y un/a estudiante de actuación (ver Imagen 2).



Imagen 2. Esquema dramático de las relaciones de poder en *¿Nuevo Mundo?* Elaboración propia.

La incomodidad de algunos personajes/intérpretes genera un debate sobre la representación en el arte. En cada mundo, la misma situación se repite, pero con un elenco diferente, jugando con la perspectiva de los roles de poder, ya que los rasgos físicos y culturales de cada uno de los actores/actrices producen lecturas y validaciones diferentes, incluso si tienen argumentos parecidos.

El primer acto presenta una versión estilizada y clásica del texto de Lope, dirigida por Stephen, con vestuario y música del Siglo de Oro, y títeres para representar personajes ausentes. La obra, producida por un ficticio Instituto de Teatro, busca ganar un festival teatral en España. Cristóbal, actor experimentado, interpreta a Colón y la Religión; mientras que Xóchitl, recién egresada, interpreta al Demonio de la Idolatría. Durante el ensayo, Xóchitl cuestiona el enfoque de su personaje, descubriendo que Stephen planea fingir que ella es una no-actriz indígena para impactar al público con esa “revelación” con la que cerrará la obra el festival. Desilusionada, Xóchitl renuncia, a pesar de que prometía ser el proyecto ideal para crecer artísticamente (ver Imagen 3).

En el segundo acto, Cristóbal, ahora director, mantiene un romance con Stephen, un joven a quien conoció en una aplicación de citas y le prometió convertirlo en actor asignándole un personaje secundario en la obra de Lope. La relación está marcada por juegos de poder y tensión sexual. Xóchitl, actriz famosa, llega al ensayo para interpretar a Colón en la escena del motín de la jornada segunda; Stephen actúa como uno de los marineros. Desde el inicio, Xóchitl ridiculiza a Stephen por su clase social, acento, apariencia y refe-



Imagen 3. Fotografía de la obra *¿Nuevo Mundo?*, 2023, Centro Cultural El Hormiguero. CDMX, México. Fotografía del autor.

rentes culturales. La tensión explota durante el ensayo, llevando a Stephen a renunciar al proyecto (ver Imagen 4).

En el tercer acto, Xóchitl es la directora, quien al principio se muestra como una artista comprensiva con sus actores, pero, bajo los preceptos del teatro ritual y el “actor sagrado” de Jerzy Grotowski, violenta a sus intérpretes para llevarlos a sus límites con el propósito de “romper sus resistencias” y trascender las barreras emocionales que los bloquean. La



Imagen 4. Fotografía de la obra *¿Nuevo Mundo?*, 2023, Centro Cultural El Hormiguero. CDMX, México. Fotografía del autor.

directora les pide repetir una y otra vez la misma escena hasta el cansancio: se trata del soliloquio de Duncalquellín de la jornada tercera, donde el líder indígena acepta renunciar a Ongol, Dios del Sol, y abrazar la fe católica debido al miedo de ser asesinado por los españoles (ver Imagen 5).

La obra termina con una ruptura de la ficción, cuando el elenco rompe la cuarta pared y compone una canción improvisada con las palabras o frases que el público propone a partir de la pregunta “Para usted, ¿cómo sería el Nuevo Mundo?”. Este cierre permite la participación del espectador y sumar su punto de vista a la escena.



Imagen 5. Fotografía de la obra *¿Nuevo Mundo?*, 2023, Centro Cultural El Hormiguero. CDMX, México. Fotografía del autor.

2.3 Recepción: críticas

De la primera versión del montaje,¹⁹ presentada en el Festival de Teatro Clásico y Novohispano “Teatro Guadalupano”, sobresale la reseña de Hernández Ortiz y González Ortiz (2024), docentes de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM que vieron la función del festival:

La adaptación de la obra [lopesca] resultó sumamente interesante: el juego de equívocos metateatrales puso sobre la escena interesantes momentos cómicos que contrastaban con los cuestionamientos de identidad frente a la conquista, descubrimiento o invención de América. Sin embargo, el montaje no intentaba imponer idea alguna: tanto la posible lectura anacrónica del texto como la reflexión de ideas y costumbres de la época en que fue escrita se hicieron presentes. Así también se notó cierta crítica al sector teatral en sus nociones más prejuiciosas sobre el uso efectivo de los métodos de actuación (Hernández y González, 2024, pp. 65-66).

¹⁹ Como se mencionó en la Introducción, la obra tuvo su primera salida al público el 3 de noviembre de 2022, en el marco del Festival de Teatro Clásico y Novohispano “Teatro Guadalupano” coordinado por la Universidad Autónoma de Guanajuato (UAG). El estreno de la obra fue en el Mesón de San Antonio, ubicado en el Centro Histórico de Guanajuato. La función contó con la presencia de aproximadamente 100 estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UAG, las licenciaturas en Literatura Dramática y Teatro, y Letras Hispánicas de la UNAM, así como docentes y directivos de ambas universidades.

Por su parte, Jiménez (2023) escribió en el blog *Voy al teatro* una crítica de la segunda versión que se presentó en el Centro Cultural El Hormiguero.²⁰ El activista por los derechos indígenas y egresado de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, destacó:

El uso del texto es acertado porque pone en escena la sátira a un supuesto nuevo mundo que fue “descubierto” por Colón y al saqueo disfrazado de encuentro que sufrieron lxs nativxs de Abya Yala (mal llamado continente “Americano”). Usar fragmentos de la dramaturgia de Lope de Vega (*Nuevo Mundo*) es un acierto que a su vez decanta en un paralelismo temporal entre la colonización como un suceso que cambió la historia humana y como un resultado que se replica de manera constante en todos los tropos sociales, incluyendo a la escena mexicana. Considero que *¿Nuevo Mundo?* no es sólo una crítica a los clichés de un teatro que aspira imitar a los modelos europeos, sino que también es una invitación a observar lo ridículo de nuestras violencias internalizadas (Jiménez, 2023).

Estas son algunas de las críticas que se pueden encontrar en internet y ejemplifican cómo fue recibida la adaptación que, al parecer, cumplió con el propósito de invitar a la audiencia a reflexionar sobre el colonialismo interno en el teatro y sus posibles ecos con otros ámbitos.²¹

3. Conclusiones

Los aportes que dejó la creación de esta pieza están relacionados con varias etapas del proceso creativo y del sentir individual y grupal, aspectos que, en conjunto, reflejaron una serie de tensiones sobre las relaciones de poder, las violencias estructurales, las formas de discriminación y la producción artística en nuestra experiencia teatral.

²⁰ Poco después, el 16 de diciembre del 2022, *¿Nuevo Mundo?* presentó una función cerrada en el Salón 1 de la Escuela Nacional de Arte Teatral para invitados y tutores del programa Jóvenes Creadores. Posteriormente, en 2023, el equipo continuó trabajando y realizando modificaciones con base en las retroalimentaciones obtenidas. Así, del 15 de julio al 19 de agosto de dicho año, la obra se reestrenó en el Centro Cultural El Hormiguero, ubicado en la capital mexicana, y tuvo una breve temporada que contó con un total de 250 asistentes.

²¹ Para acceder a más notas véanse: Asociación de Críticos y Periodistas teatrales (2023, junio 12), <http://bit.ly/3YID6BfACPT>; Ser Grande (2021), <https://bit.ly/4jtgfTN>; Culturas Veintidós (21 de julio de 2023), <https://www.facebook.com/share/v/1CPsXrUcdg/>.

El proceso de ensayos comenzó con la inquietud de cuestionar el racismo y la violencia sistemática del ámbito artístico en el que nos hemos desenvuelto, que considera a unas personas, posturas estéticas y/o conceptos de dirección, superiores a otros con base en argumentos de clase social, etnia, género y/o apariencia física. A partir de ahí se deconstruyó el texto *La famosa comedia...* en un laboratorio teatral que incluyó tanto a creativos como a intérpretes, en el cual se pudieron explorar diferentes roles de poder que se dan en el teatro y vivenciar, conscientemente, diferentes tipos de discriminación. El resultado fue un texto que tendió puentes con el pasado para purgar la violencia colonial que permea en los espacios de trabajo escénico.

Además, se exploró escénicamente una serie de cuestionamientos respecto a qué pasa cuando el rol de víctima que ocupa una persona se subvierte en un rol de victimario. El proceso de adaptación permitió ver que existen jerarquías de poder que propician la violencia y que, mientras estas estructuras permanezcan fijas e inquebrantables, no se podrán generar transformaciones profundas, ya que seguirán imperando dinámicas y lógicas de dominación, independientemente de que existan nuevos discursos que los articulen y legitimen.

La metateatralidad se erigió como el recurso adecuado para hacer visible al espectador los problemas de jerarquización que existen en un montaje teatral. Esta herramienta ayudó a que cada intérprete plasmara su postura y cuestionamiento sobre temas incómodos, pero necesarios, utilizando el espacio de la metaficción como una plataforma para ridiculizar a las distintas figuras que ejercen violencia en los espacios creativos, parodiando lo que cada participante ha vivido, sin nombrar directamente a los agresores reales, pues consideramos que eso hubiera roto por completo la convención de ficción y se hubiera tornado en una disputa personal.

En lo referente a la actuación se pudo observar el crecimiento de cada intérprete por el hecho de manejar en una misma obra diferentes estilos, como el verso, la prosa y el monólogo, así como interpretar a un mismo personaje en diferentes contextos socio-culturales. En este sentido, fue posible unir el teatro clásico con un teatro más contemporáneo donde se abordan representaciones poco visibles.

También resultan valiosos los aprendizajes obtenidos del proceso de escritura y del montaje, así como las experiencias de los actores. La constante reescritura de la adaptación y la falta de un texto completamente fijo permitía que existiera en cada función una sensación de riesgo disfrutable para los intérpretes, ya que dejaban un espacio a la improvisación, a la libertad y a la coescritura con el público. El montaje, por su parte, ayudó a reconocer que existen diferentes sistemas de poder y discriminación que operan juntos: el machismo, el racismo y el clasismo, tríada que genera dinámicas complejas que permiten, a una misma persona, ser opresor y vivirse oprimida con base en las relaciones que sostiene y en la manera en que es percibido por los demás.

Fuentes consultadas

- Aracil-Varón, Beatriz. (2025). 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*, 31, 150-185. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.518>
- Borgdorff, Henk. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON: Revista de Ciencias de la Danza-Universidad de Alcalá*, (13), 25-43.
- Burgos, Edixela y Hernández, Gustavo. (2021). La cultura de la cancelación: ¿autoritarismo de las comunidades de usuario? *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, (193), 143-155. <http://hdl.handle.net/10872/22593>
- Callaghan, Dympna. (2023). “My Tongue Will tell the anger of my heart”: Revisiting Female Speech and Silence in Shakespeare. *Actes des Congrès de la Société Française Shakespeare*, 41, 1-13. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.7723>
- Castañeda, Luis Hernán. (2010). So color de la religión: Resolución dramática, disidencia ideológica y crisis de legitimación imperial en “El nuevo mundo descubierto por Colón” de Lope de Vega. *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispano*, 25(49), 35-55.
- Díaz, Magdalena. (2022). *Bartolomé De Las Casas y la desinformación sobre la Conquista*. Universidad de Sevilla. <https://grupo.us.es/encrucijada/bartolome-de-las-casas-y-la-desinformacion-sobre-la-conquista/>
- Gámez, Daniel; Noroña, María; Rojas, Fernanda y Sosa, Inari. (2024) Towards Hemispheric Conversations in the Americas: Internal Colonialism and Efforts to Decolonise the Self in Abya Yala. *Antipode*, 57, 1-27. <https://doi.org/10.1111/anti.13110>
- González-Barrera, Juan. (2008). *Un viaje de ida y vuelta: América en las Comedias del primer Lope (1562-1598)*. Alicante: Centro de Estudios Ibero-americanos Mario Benedetti / Universidad de Alicante.
- Harper’s Magazine. (7 de julio de 2020). *A Letter on Justice and Open Debate*. <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>
- Hernández, Diego Gabriel y González, Margarita. (2024). Festival y Simposio de Teatro Clásico Español y Novohispano Teatro Guadalupano 2022. *A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades*, 1(1), 63-68. <https://doi.org/10.22201/ffyl.aesce-na.2023.1.2053>
- Jiménez, Antonio. (2023) Crítica ¿Nuevo Mundo? *Voy Al Teatro*. [Estado de México]. <https://voyalteatro.com/blog/896>
- Kirschner, Teresa. (1993). 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: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de*

- los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)* (pp. 45-58). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Lauer, Robert. (1993). The Iberian Encounter of America in the Spanish Theater of the Golden Age. *Pacific Coast Philology*, 28(1), 32-42. <https://doi.org/10.2307/1316421>
- Maestro, Jesús. (2004). Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral, *Bulletin of Spanish Studies*, 81(4-5), 599-611.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. (1997). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, Walter. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 13-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- Quijano, Aníbal. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Soufas, Teresa. (1999). Rhetorical Appropriation: Lope's New World Play and Canonicity. *Hispanic Review*, 67(3), 319-331. <https://doi.org/10.2307/474585>
- Terradas, José Carlos. (2009). El juicio divino en El Nuevo Mundo de Lope de Vega, estrategia religiosa de apropiación. *Bulletin of the Comediantes*, 61(2), 19-34. <https://doi.org/10.1353/boc.0.0025>
- Vega, Félix Lope de. (2002). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- Vega, Félix Lope de. (s.f.). *La Famosa Comedia del Nuevo Mundo Descubierto por Cristóbal Colón*. University of Ottawa. <https://aix1.uottawa.ca/~jmruano/nuevomundo.pdf>
- Wise, Carl. (2015). América desencuadrada en Lope de Vega: Texto y escritura en El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(2), 121-136. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.9>