

EL TEATRO COMO INSTRUMENTO DE REAFIRMACIÓN AMERICANA EN LA BEATIFICACIÓN DE ROSA DE LIMA (MÉXICO, 1671): RECEPCIÓN Y PRÁCTICA DEL MODELO CORTESANO

Dalia Hernández Reyes
Seminario de Cultura Literaria Novohispana
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

En 1668, Isabel Flores de Oliva, mejor conocida y recordada como Rosa de Lima, fue beatificada por Clemente IX; al año siguiente nombrada “patrona universal y principal de toda la América y dominios de España”, y en seguida canonizada en 1671 por Clemente X. El reconocimiento de santidad propició una notable hagiografía que constituyó la principal fuente de sus representaciones iconográficas y reelaboraciones literarias, así como inspiración de numerosos sermones en torno de su vida y milagros. Esta considerable producción artística y textual —a la que deben sumarse las relaciones festivas que dan cuenta del acontecimiento— se encaminaba a exaltar, en primera instancia, el triunfo de Rosa de Santa María. Sin embargo, estos sucesos trascendieron muy pronto su intrínseco sentido religioso.

En efecto —como ha señalado Ramón Mujica—, la beatificación y la canonización de Rosa tuvieron amplias repercusiones en el marco de las reivindicaciones criollas, pues se convertiría en el estandarte no sólo de una nueva religiosidad indiana al ser la primera santa americana, sino que su culto incidiría en la configuración del llamado patriotismo criollo, particularmente hacia finales del XVII y durante la primera mitad del siglo siguiente, tanto en el virreinato de la Nueva Castilla como en el de Nueva España.¹ En este sentido, son varios los estudios que pretenden desentrañar los mecanismos mediante los cuales este cúmulo de manifestaciones artísticas y textuales fue construyendo un intrincado discurso ideológico que conjugaba elementos diversos como la mitología y la emblemática, el pasado prehispánico, la interpretación providencialista del descubrimiento de América (que justificaba además la misión conquistadora y evangelizadora de las Indias), las ideas de renovación o refundación de la Iglesia católica o la evocación de las apariciones guadalupanas como prefiguración de la futura santa limeña. Este discurso ideológico, si bien avalaba la política de la casa de Austria —cuya legitimación como *la monarquía católica* se reforzaba con este tipo de victorias religiosas—, perseguía sobre todo reivindicar “la dignidad del criollo, del mestizo y del indio. Si algo demostraba la virgen indiana era que el criollo estaba capacitado para la santidad y que el Nuevo Mundo era tierra de santos” (Mujica, *Rosa limensis* 263), y, por estas mismas cualidades, el criollo exigía el reconocimiento de su presencia, pertenencia y participación en el imperio hispánico.²

Las solemnes festividades fueron —como he señalado— momento propicio para que los poetas de uno y otro lado del Atlántico esforzaran sus alientos en panegíricos a Rosa, particularmente en villancicos y poemas de certamen, así como en piezas dramáticas. Aunque la mayor parte de la producción teatral no se conservó, diversas fuentes ofrecen testimonio de su factura y representación. Entre las primeras composiciones —elaboradas en 1669— se cuenta “una comedia de la vida de la santa peruana y sus milagros” de desconocido autor limeño, representada “con muchas tramoyas” ante el virrey conde de Lemos el 13 de noviembre en el teatro de Lima (Lohmann 265). El mismo año comenzó su *Santa Rosa del Perú* Agustín Moreto (la última de sus obras), pero sólo alcanzó a escribir las dos primeras jornadas, pues fallecería en el mes de octubre; de la jornada faltante se encargaría el dramaturgo Pedro Francisco Lanini Sagredo. La comedia, sin embargo, se publicó hasta 1671 y al parecer se escenificó en las festividades madrileñas por la canonización.³ El 30 de octubre de 1670, como prolongación de la celebración peruana, “acudieron al Corral el vicesoberano, Los Oidores y la esposa del primero, acompañada de sus damas, con el propósito de oír otra comedia hagiográfica escrita en Lima sobre Santa Rosa y dedicada por su autor, el culto Licenciado Juan de Urdaide, al Conde de Lemos” (Lohmann 272). Varios años después (en 1679), como ecos de la fama rosariana, se estrenaría en Nápoles una ópera de Giuseppe Gastaldo, la *Vita di Santa Rosa*. Nuevamente en el Perú, en los últimos años de siglo XVII (1692), se conoce que “el jesuita P. Nicolás de Torres y Oliva, del Colegio de San Pablo de Lima, encubierto bajo los pseudónimos de ‘Ismenio Pastorcillo’ y ‘Luis Calixto de Torres’, compuso y dio a la imprenta dos piezas dramáticas sobre la vida de Santa Rosa, que fueron mandadas recoger, pues se publicaron sin licencia de la Orden” (Lohmann 308).⁴

Por supuesto, las festividades novohispanas no fueron ajenas al espectáculo teatral. En la beatificación celebrada en la ciudad de México en 1671, el capitán-poeta Alonso Ramírez de Vargas desarrolló la vida de Rosa en dos comedias representadas en el patio del Convento de Santo Domingo, con un despliegue de recursos escenotécnicos hasta entonces no vistos en el virreinato y que pueden ser tenidos por característicos del teatro cortesano. Considerando los antecedentes contextuales indicados, se entiende la relevancia y lustre que las principales instancias civiles y religiosas novohispanas (en particular la Orden de Santo Domingo) otorgaron a la beatificación. Asimismo, atendiendo las especificidades de la comedia hagiográfica o de santos, se explica su presencia en la fiesta. Sin embargo, lo que no ha sido suficientemente esclarecido es, por un lado, las razones de tanto empeño en la fastuosidad de su puesta en escena, y, por otro, los modelos teatrales y escenográficos que este montaje siguió y las innovaciones que supuso para el teatro novohispano. A estos cometidos se encamina el presente trabajo.

I. Los festejos novohispanos

Informa Antonio de Robles en una escueta nota de su *Diario de sucesos notables* que en el mes de septiembre de 1668 arribó una flota al puerto de Veracruz y entre las noticias se daba a conocer que “en 12 de febrero beatificó S. S. a la madre Rosa de Santa María” (64). Sin embargo, los festejos se verificaron entre 1670 y 1671;⁵ la solemnidad principal tendría que esperar (por razones que no se mencionan) hasta el primer día de marzo de 1671, cuando se hicieron oficialmente públicas la bula papal y la “patente del generalísimo de Santo Domingo Fr. Juan Bautista de Marinis” con un paseo a caballo que salió del convento de Santo Domingo (Robles 109).

Esta fiesta, organizada y encabezada por fray Alonso de la Barrera, provincial de la dominica Provincia de Santiago de México, en coordinación con el ayuntamiento de la ciudad y con el apoyo del virrey marqués de Mancera, se apegó al ceremonial establecido: pregón de la bula papal en medio de un paseo por las calles; publicación de un certamen poético y celebración del octavario con procesión; repique de campanas; sermones, y sorprendentes espectáculos de pirotecnia. Los detalles de esta celebración han sido transmitidos a través del impreso intitulado *Solemne, plausible, festiva pompa, magnífica, ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa María*, de Antonio de Morales Pastrana.⁶

De acuerdo con el relato de Morales Pastrana, los actos celebratorios dieron comienzo el sábado 11 de abril —casi mes y medio después del pregón, “por interposición de la cuaresma”— con un cortejo-procesión de la imagen de la beata, acompañada por otra de Santo Domingo, desde el Convento de Santo Domingo a la Catedral Metropolitana. La octava tuvo lugar del 12 al 19 de abril y cada día después de la misa se tenían listas diversas invenciones de fuegos artificiales, cuya notoriedad es referida con insistencia por Morales Pastrana.⁷ Después de la octava, núcleo de la solemnidad religiosa, los festejos se prolongarían unos días más. Así, el 27 de abril tuvo lugar un certamen poético y su premiación en la capilla mayor de la iglesia del Convento de Santo Domingo. Sin embargo, no serían el gran “concurso de la gente por balcones, ventanas, azoteas y calles”, las calles adornadas “vistosamente [...] de tapicerías costosas y exquisitas”, los versos de los “ingenios mexicanos”, los nueve cuadros de la vida de la beata que ostentaba un elaborado altar de Santo Domingo o los “vistosos lumineros [que] aspiraban de exhalaciones a estrellas de primera magnitud” (20, 24, 31), los componentes festivos que quedarían grabados en la memoria de los asistentes.⁸ La parte del programa que provocó mayor admiración fue la representación de unas comedias sobre la vida de Rosa de Lima en el patio principal del Convento de Santo Domingo el 25 de abril.

II. La comedias: género y autoría⁹

No debe extrañar que en una solemnidad como la reseñada los poderes eclesiásticos —tan reacios al espectáculo dramático— aprobaran obras teatrales; por el contrario, era frecuente que en fiestas de beatificación y canonización el programa celebratorio incluyera —muchas veces como parte central y culminante— la puesta en escena de piezas de variada extensión: loas, autos, diálogos, coloquios, comedias e incluso entremeses y sainetes.¹⁰ Entre las comedias destaca un subgénero: el de las llamadas comedias de

santos o hagiográficas, de clara finalidad exaltatoria y propagandística, y que —en opinión de varios críticos— funcionaba como síntesis de los contenidos religiosos de la celebración y como compendio didáctico de la vida del santo.¹¹

Esta modalidad dramática se caracterizaba por emplear distintas máquinas escénicas¹² que permitieran manifestar y “reproducir plásticamente [la] ascensión al cielo, aparición de ángeles y demonios, apoteosis final, etc.” (Caro Baroja ctd. en Granja 17-18); es decir, los hechos portentosos, sobrenaturales de los protagonistas, aspecto que determina al teatro hagiográfico (Arellano; Garasa; Gallego). Y desde el punto de vista del desarrollo dramático de la vida santa, en este subgénero existen dos posibilidades: 1) “trazar una biografía, somera, pero ‘total’ del santo protagonista”, y 2) mostrar sólo los pasajes más relevantes (Sirera, “Las comedias de santos” 213- 214). Esta estructura se basaba en las hagiografías autorizadas de los protagonistas y recogía los principales episodios de tres momentos básicos: nacimiento y niñez, adolescencia y vida adulta y muerte, correlacionados a su vez con las etapas determinantes del proceso de todo héroe hagiográfico: 1) revelación divina; 2) proceso de perfeccionamiento, y 3) santidad probada.

En la Nueva España constan numerosas piezas a lo divino; por ejemplo, las presentadas en la beatificación de Ignacio de Loyola, Francisco de Borja, Estanislao de Kostka y Fernando III, o las de la canonización de Francisco de Borja o de San Juan de Dios.¹³ De los textos, sin embargo, no ha quedado más testimonio que la noticia de su escenificación o, a veces, el nombre de su autor. Es el caso de estas comedias: no se conocen los textos, pero a cambio se cuenta con una minuciosa descripción de las características de su puesta en escena. Morales Pastrana registra la representación de comedias. No especifica cuántas, pero lo más probable es que fueran dos, y en este sentido se apegarían a la primera opción estructural enunciada líneas antes, en tanto se trataba de mostrar en el tablado la vida completa de la beata.¹⁴ La fuente del argumento fue con probabilidad la vida de Rosa intitulada *La estrella del occidente, la Rosa de Lima...*, del dominico Pedro del Castillo, pues, según declara el autor en la dedicatoria, la escritura de su libro estuvo determinada por la noticia de la beatificación, e informaba, además, que era una traducción ampliada de la versión latina —es decir, la *Vita mirabilis* de Leonardo Hansen— difundida desde Roma por tal motivo (s. f.).

Las breves líneas que Morales Pastrana dedica al autor de las obras bastan para tener una idea de la importancia que este personaje tenía en los círculos literarios de la capital novohispana: “dispuso las comedias el ingeniosísimo don Alonso Ramírez de Vargas, alumno de las musas, sujeto digno de mayores encomios, como de mejores premios. Calificaránle los moldes cuando las permita a la luz común” (48-49). En efecto, el capitán Ramírez de Vargas obtuvo con sus poemas premios en diversos certámenes, compuso villancicos y publicó descripciones de arcos triunfales y relaciones de fiestas; cabe mencionar como corroboración de su fama que Sor Juana Inés de la Cruz le dedicó un soneto sumamente elogioso. De su actividad como dramaturgo dio también testimonio el polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, quien en su *Triunfo parténico* alude al *Mayor triunfo de Diana*, auto mariano de la autoría de Ramírez de Vargas, que no se imprime —indica Sigüenza— porque “esperamos gustosísimos la edición de todas las grandes obras de don Alonso” (48). La esperada publicación de la obra dramática, empero, nunca llegó, aunque debió alcanzar la misma calidad alabada por sus contemporáneos. Otro nombre vinculado a la representación de las comedias ofrece Morales Pastrana: el de Antonio Sarmiento Figueredo, “hijo en fin de la imperial villa de Madrid”, quien tuvo a su cargo “la inventiva y fábrica del teatro” (49). Así pues, la paternidad de las obras dramáticas es indiscutible; por su parte, el madrileño Antonio Sarmiento¹⁵ se encargó de la idea o diseño y de la construcción del teatro efímero, una función cercana tanto al autor de comedias como al ingeniero teatral.

III. El teatro efímero

Si acerca de los textos dramáticos sólo podemos hacer conjeturas, sobre el espacio de la representación, por el contrario, contamos con amplia información a través del impreso firmado por Morales Pastrana. El sábado 25 de abril, en el patio principal del Convento de Santo Domingo, “lució vistosamente grande y ostentosamente majestuoso el magnífico panteón o teatro en que se representaron las

comedias de la vida de Santa Rosa” [44]. De acuerdo con la documentación conservada, el teatro vinculado a la festividad religiosa se escenificaba en plataformas o tablados (casi siempre sin cubierta o techo) cuadrados o rectangulares con cierta elevación sobre el suelo, y por lo que toca al aspecto escénico se apuntan telas o tapices, y a veces lienzos pintados, así como el empleo de tramoyas y apariencias, aunque éstas no son suficientemente descritas; en otras palabras, un escenario muy sencillo con posibilidades de ciertos efectos espectaculares. De tal suerte que no es de extrañar el verdadero pasmo causado por este *anfiteatro*, como también es nombrado. No en vano resaltaba Morales Pastrana que “restó los esmeros el arte en su estructura y lo primoroso en los adornos el ingenio” (44).

Se trataba, pues, de una efímera construcción de forma pentagonal con dos cuerpos, sobre una base o plataforma formada por una estructura de vigas dispuestas en cuadrícula y con piso de tablones; la fachada compuesta por cuatro lienzos en perspectiva mostraba una composición arquitectónica de orden jónico, y sobre el tímpano de la cornisa mostraba “dos alados clarineros, que descifraban la fama de la Santa en jeroglífico que salía por la boca de las bocinas” (46), es decir, especie de embocadura simbólica que permaneció a la vista durante toda la representación y que daba cuenta de la fama universal de la beata. Arriba de este frontispicio de carácter emblemático se “formó otra fachada hasta el remate del techo con cuatro lienzos pintados en perspectiva” (45).

El teatro medía de altura total 39 pies, esto es, poco más de 11 m distribuidos de la siguiente manera: basamento de 97 cm de altura, primer y segundo cuerpos con 5 m respectivamente; todo “cubriéndose con tanto primor” de madera escopleada en cuarterones, “que no tuvo resquicio por dónde se comunicase la luz del sol” (45).¹⁶ El tablado propiamente dicho se diseñó de tal manera para que desde la cabecera o proscenio se elevara la superficie gradualmente en proporción de un pie hasta el foro, y “no se impidiese la vista del fondo”; es decir, en la parte frontal el escenario tenía una elevación de tres pies y medio (97 cm) sobre el nivel del suelo y en el fondo alcanzaba una altura de 4 pies y medio (1.25 m). Este modelo de espacio escénico es semejante al que Antonio Palomino —recogiendo propuestas previas planteadas por los escenógrafos y tratadistas italianos de pintura y de perspectiva— recomendaba en el tomo segundo (*Práctica de la pintura*) de *El museo pictórico y escala óptica* para la elaboración y disposición del tablado:

lo primero que en este caso debe considerar el artífice (si estuviere a su arbitrio) es la disposición del tablado, el cual ha de tener de frente cinco pies o seis palmos, como lo muestra la fig. I., lám. 13, en línea *c, d*, y lo demás hasta 8 ha de tener de elevación u desnivel, como lo muestra la línea *c, b*. (128)

También en el *Paradossi per praticare la prospettiva...* (1672) de Giulio Troili se aprecia parecida disposición del tablado, además de la distribución de los bastidores y de los lienzos que hacían fondo al escenario.¹⁷ En el hueco del segundo cuerpo del teatro o —en palabras del relator— “cóncavo deste panteón”, “se formó un telar de vigas de diez y ocho pies de alto, y encima se formaron otros telares con sus palometas para los tornos, y motones por donde corrían los contrapesos” (45), esto es, el área correspondiente al cuarto de máquinas. Sobre el escenario propiamente dicho: “formose [...] un cielo plano de bastidores” (46). Con esta solución (introducida en España en las primeras décadas del siglo XVII por los primeros escenógrafos italianos en la corte, en teatros asimismo efímeros y portátiles, y luego trasladada a los territorios ultramarinos¹⁸) se buscaba:

concentrar la atención óptica sobre la perspectiva de la escena enmarcándola por todos lados como si se tratara de una pintura; en segundo lugar, la de crear una separación drástica entre el espacio destinado al público y el ocupado por los actores a fin de crear un cesura entre el mundo real y el mundo mágico de las escenas; en tercer lugar, para ocultar al público la maquinaria utilizada para las mutaciones (cambios de decorados) y los trucos, provocando mejor la reacción de sorpresa. (Rodríguez G. de Ceballos 42)

Delante de este teatro se erigió otro cuerpo en forma de “ochavo medio corolario, con dos cuerpos de tablados, dejando de hueco al patio de la mosquetería cincuenta y siete pies de latitud y sesenta de longitud, e que cabían dos mil personas, y en aposentos bastantísimo número”; las graderías o tablados se

adornaron “con todo lucimiento para que sus excelencias viesen las comedias, [así como] la Real Audiencia y los demás tribunales” (47). Desde el punto de vista constructivo, se desprende la proyección de un teatro que sigue el modelo cortesano, no sólo en lo correspondiente a la concentración de la vista en una escena acotada, cuyo fin es causar asombro a través de mutaciones escenográficas súbitas, de vuelos, descensos y apariciones logradas por medio de máquinas; sino también en la disposición del espacio ocupado por los espectadores, con sitio especial para el virrey: el medio ochavo de la planta pretendía imitar la forma de herradura de la sala de los teatros a la italiana. Aunque se sabe de diversas representaciones novohispanas para las cuales se construyeron teatros o escenarios *ex profeso*, acompañadas por ciertos efectos escénicos (a veces complejos) y adornadas con pinturas (algunas en perspectiva), un teatro de esta naturaleza constituía un hecho insólito en tierras novohispanas, y, hasta donde he podido documentar, se trataría del primer intento de escenificación al modo cortesano en la América virreinal.¹⁹

IV. Tramoya y perspectiva escenográfica

Si el teatro causó tanta admiración, no podía ser menos con los elementos escenográficos. Especialmente por la combinación de tramoya o maquinaria escénica con perspectiva aplicada a las numerosas telas pintadas.²⁰ No está de más recordar la deuda que el teatro cortesano tiene con la perspectiva escenográfica, cuyas diversas técnicas pueden rastrearse en los tratados de arquitectura, de pintura, de escenografía y maquinaria teatral e, incluso en los de geometría del Renacimiento y Barroco, siempre con la finalidad de obtener un efecto más realista en lo figurado (Navarro 335-352). Recuérdese tan sólo que Palomino condensa la dificultad e importancia de la adecuada aplicación de la perspectiva al decorado teatral en estos términos: “la disposición y delineación de los teatros, es un empeño de suma dificultad; porque haber de hacer una perspectiva, que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipada en muchos, colocados en diferentes distancias, ¡es verdaderamente arduísimo empeño!” (128).

En la propuesta del madrileño Antonio Sarmiento Figueredo, en colaboración quizá con Ramírez de Vargas, para los decorados escénicos, llama la atención, en primer lugar, que el estilo jónico del teatro se fingiera cubriendo casi en su totalidad el armazón de madera por lienzos en perspectiva. Para darnos una idea de sus dimensiones y la cantidad de tela pintada, téngase presente que requirió “toda la pintura de este teatro setecientas y sesenta y cuatro varas” (47), poco más de 555 m. En segundo, es interesante el tipo de solución técnica que se da a las mutaciones, un tipo de *scena* a medio camino entre la *versatilis* y la *ductilis*.²¹ Y en tercero, destaca la iluminación artificial y el uso del telón de embocadura.

Apegándose a las convenciones del subgénero hagiográfico, es de suponer que los telares contruidos en el techo del teatro acogerían el entramado de varas, hilos, tornos, poleas, etc., que posibilitarían los movimientos verticales (ascensos y descensos), y los horizontales (vuelos de un lado a otro del escenario) de los personajes alegóricos y sobrenaturales característicos en este tipo de obras. Pero también servirían, junto con mecanismos ubicados por debajo del escenario (que quizá contara con un escotillón), para el cambio de bastidores con pintura en perspectiva que completaban varios cambios de escena.

Según explica Morales Pastrana, en la fachada del teatro había “un claro de treinta pies en medio, para la vista de los lienzos de perspectiva, que se movían en esta máquina hermosa, teniendo cinco por lado; y cada uno cuatro lados uniformes en latitud y longitud” (45). En otras palabras, se alude a las dimensiones de la embocadura del edificio que mediría 8.4 m de ancho, enmarcada lateralmente por elementos arquitectónicos —también pintados— de 1.68 x 4.2 m. Por este marco, los espectadores presenciarían las modificaciones escenográficas logradas con peculiares tramoyas cúbicas, es decir, hexaedros, cuyos lados visibles exhibían lienzos en perspectiva, lo cual equivalía a cuatro mutaciones completas de escena. Estos cubos —diez en total— se colocaron alrededor del espacio escénico.

Estos cubos o “cuadrángulos” recuerdan a los denominados *periaktoi* o *periactos* mencionados por Vitrubio en su *De architectura libri decem*: máquinas griegas giratorias en forma de prisma sobre cuyas caras se adosaban pinturas que conformaban los distintos ambientes o *scenae* que requería el contenido de una obra. Aunque la mayoría de los tratadistas se centran en la descripción de aparatos

triangulares, el jesuita francés Jean Le Dubreuil, en *La Perspective pratique par un Parisien de la Compagnie de Jésus* (libro III. París: 1642-1649), explica una tramoya cúbica que se desplaza sobre su propio eje y que combina para cerrar la perspectiva escénica lienzos móviles al fondo.²² Es un modelo muy semejante al ideado por Sarmiento Figueredo, pues la perspectiva lateral de los periactos se completaba con otro hexaedro más grande dispuesto al fondo del escenario, como “remate [con] otros cuatro lienzos partidos, que hacían punto a la línea visual”. Los artefactos escénicos “se movían en círculo sobre guijo²³ en el plan, y palometa²⁴ en la cabeza con mucha suavidad (aunque fuese violenta la mutación por cuarenta y dos personas) cuando lo pedía el paso de la comedia”. El número de personas necesarias para mover estos diez cubos da idea de sus dimensiones, y para completarla baste señalar que entre cubo y cubo había “tan proporcionada distancia en el hueco, que entraban dos personas sin embarazarse la una a la otra”, además de que “ocuparon doscientas y cuarenta varas de lienzo [poco más de 200 m] los diez cuadrángulos” (45). Según indiqué, las tramoyas cúbicas permitieron cuatro cambios escenográficos:

En el primero formó un vistoso templo, y en él una hermosa capilla de veinte columnas dóricas; y en el altar la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario. Corrió los colores en el segundo, delineando un jardín adornado de frondosas plantas, y matizado de hermosísimas flores, de quien pudo blasonar Amaltea haber adornado su copia. En medio una fuente que ocasionó a la sed satisfacciones de su ardor. En el tercero, una sala con el aparatoso menaje de una casa. En el último, abreviado un océano, tan al vivo copado de espuma, como a los ojos patente el lastimero destrozo de una nao a lo horrible de una tormenta. (46)

Tres de estas escenografías aluden —si bien con ciertas modificaciones— a los tres tipos de escena clásica reconstruidos y dibujados en el Renacimiento por Serlio (*Segundo libro de la perspectiva*, París, 1545) a partir de su interpretación de Vitrubio (Navarro; Rodríguez G. de Ceballos). Aunque debe recordarse que estas concepciones clásicas de la escena, ya habían sufrido diversas actualizaciones hacia finales del siglo XVI, principalmente por escenógrafos italianos, pues no se adecuaban a las necesidades argumentales y espectaculares del nuevo teatro.

Así, el templo —versión divina del palacio de los grandes señores, reyes y príncipes— correspondería a la escena trágica; la escena interior de una vivienda era análoga de la escena cómica: ámbito urbano que exhibía casas de particulares; y la vista de jardín, a la escena satírica o bucólica: espacio boscoso y rústico con piedras, árboles y fuentes.²⁵ La perspectiva del océano con probabilidad tiene un doble origen complementario: por un lado, del discurso e iconografía religiosos de la época; por otro, de la hagiografía e iconografía de Rosa. A su vez, estas mutaciones tendrían que estar vinculadas a ciertos pasajes de la vida rosariana.²⁶

Ciertamente es posible encontrar algunas hipotéticas asociaciones entre decorado escénico y texto dramático a partir de sus hagiografías. De tal suerte que la imagen de la iglesia con la capilla del Rosario remite, por un lado, a la gran devoción y cercanía que Rosa tuvo hacia esta advocación mariana que cargaba al Cristo niño, y, por otro, a la constante intromisión del elemento sobrenatural —apariciones de esta Virgen— en la vida de Rosa: por ejemplo, cuando estaba por tomar el hábito de agustina, pasó primero por la capilla del Rosario, y quedó ante la imagen inmovilizada en señal de desaprobación de la Virgen. Luego, durante su toma de hábito como terciaria dominica, por intercesión de la Virgen del Rosario, Rosa levitó cuando la propia Virgen le prodigaba caricias, como dándole anuencia por esa decisión.

El escenario de jardín (idealización barroca de la escena satírica) simbolizaba ya en la iconografía y discurso religiosos el huerto sagrado, ámbito de las esposas de Cristo. En el caso de Rosa, tiene aún mayor importancia, no sólo en alusión a su calidad de reina de las flores, y por lo tanto primera entre las esposas de Cristo, sino porque su apartamiento voluntario de la vida secular la confinó al espacio del jardín familiar, donde pudo perfeccionar la comunicación divina al grado de lograr una particular comunión con el mundo natural: flores, plantas y animales establecían sorprendente diálogo con ella y la acompañaban en su alabanza de Dios, es decir, se trata de una especie de nuevo paraíso.

Por su parte, la escenografía del mar turbulento con una barca destrozada estaría, en primer lugar, relacionada con los pasajes de la llamada oscuridad interior, episodios en los cuales se probaba la fortaleza

espiritual de la santa con sentimientos y revelaciones de terrible desolación. En la hagiografía de Rosa es frecuente que estos eventos sean relatados en términos marinos: “caos y mar sin suelo de penas”, “no la dejase despeñar y anegar en este hondísimo abismo”, “las tormentas en que peligraba” (Hansen 132, 133, 134). Además la iconografía religiosa simbolizó en el mar proceloso los embates de la vida mundana hacia los santos, y en la nave a quienes los padecían. No se olvide también que la imagen del mar ya estaba codificada en la escenografía teatral y significaba: “nuestras tribulaciones y nuestra navegación a través de los escollos, la tempestad y la bonanza” (Sabik 88). En segundo, la nave y el ancla aparecen en la iconografía y las vidas de Rosa para significar uno de sus milagros: en 1615, ante la inminencia de un ataque a Lima por parte de piratas holandeses, Rosa convoca a las mujeres a unirse en oración en la iglesia del Rosario, para pedir por la salvación de la ciudad. En cuanto se supo del posible desembarco, Rosa alentó a sus seguidoras al martirio por Cristo, y subió al altar dispuesta a dar su vida en defensa de la eucaristía. Sorpresivamente, murió el capitán de la flota holandesa, y ésta se retiró sin atacar. El hecho fue considerado un milagro, y desde entonces se tiene a Rosa como defensora de Lima, simbolizada en el ancla, y por extensión de la religión católica ante la ofensiva del protestantismo, significado en la nave holandesa (Hansen 241-244).²⁷

El conjunto de la casa lujosa se emplearía como contrapunto del desprecio que tempranamente mostró la santa hacia las joyas, los vestidos finos y el cuidado del aspecto físico, pues, por el contrario, se cortaba el cabello como castigo o lo amarraba a un clavo para no poder dormir, a más de que progresivamente aumentaba los ayunos y rigores corporales.

Otras tramoyas con apariencias en estas comedias fueron la de nube con un arco iris que baja por un hueco formado entre el cielo o techo superior.²⁸ Y en lo alto del segundo cuerpo del teatro, encima de la fachada principal, se distribuyeron otros cuatro enormes lienzos: los de los extremos estaban fijos, pero los centrales se montaron sobre bisagras, a manera de ventana abatible, y permitieron —en el momento apoteósico— el descubrimiento de un “hermoso remedo de la gloria, donde se miraba Rosa triunfante entre resplandores” (47).

Para intensificar el tono piadoso y maravilloso de las comedias se utilizó la iluminación artificial propia de los teatros cortesanos: por dentro del escenario, sobre la cornisa interior de la embocadura y diseminadas entre las tramoyas, ya fuera suspendidas desde los telares superiores o colocadas estratégicamente por el tablado, se colocaron “trescientos vidrios de aceite, cien cazolejas, cien velas y doce hachas de cuatro pabilos”. Mientras que el exterior del teatro quedó iluminado desde el frontispicio por “cinco arañas de plata con ciento y veinte bujías, y cuatro hachas de blandones grandes de plata” (47).

La puesta en escena inició a las cinco de la tarde con una loa representada por dos personajes alegóricos frente al telón de embocadura que figuraba “velos de nácar”, esto es, se simulaba el amanecer con tela nacarada e luz artificial. Primero apareció —sobre tramoya de nube negra— la Noche, con “capuces, toda vestida de tela negra y plata” (47). Conforme descendía al tablado, iba “avisando en métrica armonía” la llegada del Día, y éste, al compás del canto, entraba al escenario “entre celajes de plata”, es decir, en otra tramoya de nube. Portaba el Día un traje resplandeciente, “desperdiciando luces, adornado de tela blanca y oro” (48); mientras bajaba al escenario, “celebra[ba] la venida del Sol en suaves asonancias” (48), y a su voz respondía el fingido canto de unas aves, que “le usurpó en esta ocasión el arte” (48). Al final de la loa, ascendió el Día en su nube, y conforme abandonaba el escenario, se elevaba el telón de embocadura para mostrar el adorno escenográfico.

Concluye Morales Pastrana con un significativo elogio al asombroso diseño del teatro efímero, que superaba en todos los sentidos las maravillas de la Antigüedad:

Enmudezcan a su vista, de la inculca Menfis, las milagrosas pirámides. Olvide ociosas jactancias la soberbia Babilonia en sus muros. Calle opiniones de singular, en su Coloso, Rodas. Oculte lucidas aclamaciones en su antorcha Faros. No logre admiraciones de grande, de Jove olímpico, el Templo. No admita presunciones de único, de Artemisa, el Mausoleo. Y de hoy más cese lo raro de la estructura efesia en Diana. Y al ver lo magnífico de este Panteón:

Unam pro cunctis fama loquator opus.

Blasone cierto, sin detrimento de desvanecido, haber granjeado singularidad entre las maravillas del orbe. (48)

De tal suerte que, si “solicitó prodigios la América para acreditarse grande, sólo éste [el teatro] pudo conseguir para aclamarse admirable y decir segura: *Et si quid miri videt in orbe novo*” (48).

Tanto Leonardo Hansen como Jacinto de Parra, en sus respectivos libros, consideraron desde Europa, que la beatificación representaba el culmen de los esfuerzos evangelizadores del imperio español en el Nuevo Mundo con intermediación dominica.²⁹ Desde América, ciñéndose al ceremonial establecido y ordenado desde la metrópoli, el virreinato novohispano asumió el discurso imperialista de la beatificación de Rosa de Lima: una victoria de la monarquía y su Patronato Regio; pero simultáneamente la realzó como un logro peruano (por ser su lugar de origen), y la transformó en una auténtica conquista religiosa y política de la América india (por ser criolla). El triunfo espiritual de Rosa sería interpretado entonces como triunfo político criollo, y en los testimonios escritos de las festividades se reflejará este trasunto ideológico. En esta dimensión política, los promotores de la fiesta reseñada recurrirán al género dramático, a través de dos de sus principales manifestaciones dotadas de una notable carga ideológica. Por un lado, la comedia de santos proveía —desde el punto de vista formal— los cauces adecuados para la dramatización y exaltación de la vida de la beata, reforzadas por la ejecución de los milagros que ratificaban su condición divina. Por otro, el teatro de corte (género surgido expresamente para alabanza y solaz de príncipes y monarcas, vinculado a los acontecimientos de la familia real y sucesos políticos de la monarquía), contaba —en el nivel escénico— con un considerable arsenal de recursos que pretendía en la fastuosidad de la puesta en escena una impresionante imagen del poder real: en términos simbólicos, a mayor ostentación y grandiosidad teatral, mayor poderío político.

En los virreinos de la América hispánica, el modelo teatral cortesano estaría sometido a procesos de adaptación que —si bien mantienen su original significación como alegoría del poder, ya fuera en la figura del monarca ausente o en la del virrey como su representante— favorecerán “un modelo propio que determinaría su propio desarrollo” (Rodríguez Garrido 120). De tal suerte que se convertirá en “instrumento propicio para que los grupos locales (particularmente los sectores de elite, tales como la nobleza y los intelectuales criollos), ya fuera mediante su participación en la organización del festejo teatral o incluso por medio de la escritura misma del texto dramático, lo emplearan como instrumento para proponer una participación simbólica en el poder imperial” (116).

La propuesta dramática de Alonso Ramírez de Vargas y su realización escenográfica por Antonio Sarmiento Figueredo significan la primera muestra de la recepción y práctica del modelo cortesano en los virreinos y su uso en la negociación simbólica de los grupos criollos con el poder monárquico. No en vano, Antonio de Morales Pastrana, después de alabar a todos los implicados en la celebración novohispana (Rosa, como la homenajead; la imperial ciudad de México, como el espacio festivo; la “guzmana familia”, por tal hija; la ciudad de Lima, por lugar de nacimiento), concluye su *Solemne, plausible, festiva pompa. Magnífica, ostentosa celebridad*, con un contundente panegírico de diáfana reivindicación americanista: “Y tú, América ilustre, jémulo de tus glorias vive el orbe!; logra eternos aplausos, que el cúmulo de los que mereces enmudece mi lengua al repetirlos, cuando más deseosa de publicarlos” (52).

Obras citadas

Aparicio Maydeu, Javier. “Preliminares para una definición de la comedia religiosa en el siglo XVII.” *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII*. Ed. Juan Villegas. Vol. 3. Irvine, California: University of California, Irvine, 1994. 169-176. Impreso.

- Arellano, Ignacio. "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina." *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos 413. Madrid: Gredos 1999. 238-263. Impreso.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Tamesis Serie D. Reproducciones en Facsimil 1. London: Tamesis Books, 1968. Impreso.
- Castells, Ricardo. "Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo." *Criticón* 73 (1998): 157-169. Impreso.
- Castillo, Moisés R. *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*. Purdue Studies in Romance Literature 48. West Lafayette, Indiana: Purdue University, 2009. Impreso.
- Castillo, Pedro del. *La estrella del occidente, la Rosa de Lima, que de lo regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de la Santa Rosa de Santa María, del sagrado instituto de la Tercera Orden y hábito de nuestro gran padre y patriarca Santo Domingo de Guzmán*. México: Bartolomé de Gama, 1670. Impreso.
- Farré, Judith. "Poéticas del espacio en las relaciones de festejos novohispanos: la beatificación de Santa Rosa de Lima." *Teorías poéticas en la literatura colonial*. Ed. José Pascual Buxó. Estudios de Cultura Literaria Novohispana 28. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 283-301. Impreso.
- Gallego Roca, Miguel. "Efectos escénicos en las comedias de Lope de Vega sobre la vida de San Isidro: tramoya y poesía." *Criticón* 45 (1989): 113-130. Impreso.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Santos en escena: estudio sobre el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Bahía Blanca: Eudeba, 1960.
- Granja, Agustín de la. *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía. Propuesta 6*. Granada: Universidad de Granada, 1982. Impreso.
- Hansen, Leonardo. *La bienaventurada Rosa peruana de S. María de la tercera orden de Santo Domingo. Su admirable vida y preciosa muerte*. Restituida del latino idioma [...] por el M. R. padre maestro Fr. Jacinto de Parra. Madrid: Imprenta de Melchor Sánchez, 1668. Impreso.
- Hernández Reyes, Dalia. "Comedias a lo divino: el teatro en las celebraciones religiosas novohispanas en tiempos de Carlos II." *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. Judith Farré Vidal. Biblioteca Indiana, 8. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2007. 147-171. Impreso.
- Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato. Monografías 3*. Madrid: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945. Impreso.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México*. Edición facsimilar de la de 1909. Vol. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Impreso.
- Mohler, Frank. *The Development of Scenic Spectacle. A Site Devoted to the Study of Renaissance and Baroque Theatrical Spectacle*. North Carolina: Appalachian State University, 2007. Web. 30 de nov. 2012. <<http://spectacle.appstate.edu/>>.
- Morales Pastrana, Antonio de. *Solemne, plausible, festiva pompa. Magnífica, ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa rosa de Santa María. Dedicada al ilustrísimo y reverendísimo señor maestro y doctor don fray Luis de Cifuentes Sotomayor, obispo de Mérida, del Consejo de su majestad*. México: Francisco Rodríguez Lupercio, 1671. Impreso.
- Moreto, Agustín, y Pedro Lanini y Sagredo. *Santa Rosa del Perú. Association for Hispanic Classical Theater*. Eds. Matthew Stroud and Laura Vidler. 6 sept. 2011. Web. 30 de noviembre, 2012. <<http://www.comedias.org>>. ["Texto basado en el texto de *Santa Rosa del Perú* aparecido en *Parte treinta y seis [de] comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1676) con el apoyo de la edición de 1671. El texto fue preparado en forma electrónica en 1999 por

- Ricardo Castells, y luego fue pasado al HTML por Vern Williamsen en 2000. La edición de 1676 hace claro que la obra fue la última escrita por Moreto, y dejado sin terminar por él. Parece que Lanini y Sagredo escribió la jornada final”].
- Mujica Pinilla, Ramón. “Épica americana e Imperio Español: el poema ilustrado del Conde de la Granja.” *Goya* 327 (2009): 162-176. Impreso.
- . *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica-Instituto Francés de Estudios Andinos, 2005. Impreso.
- Navarro de Zuñillaga, Javier. “Perspectiva teatral.” *Imágenes de la perspectiva*. Prefacio Antonio Fernández Alba. Madrid: Siruela, 1996. 335-385. Impreso.
- Palomino Velasco, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura...* Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724. Impreso.
- Robles, Antonio. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Ed. y pról. Antonio Castro Leal. Vol. 1. Colección de Escritores Mexicanos 30. México: Porrúa, 1972. Impreso.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina et al. *Ars theatrica. Siglos de Oro. Parnaseo. Ciber Paseo por la literatura*. Universidad de Valencia. Web. 30 de nov. 2012. <<http://parnaseo.uv.es/ars.htm>>.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII.” *La escenografía del teatro barroco*. Ed. Aurora Egido. Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989. 33-60. Impreso.
- Rodríguez Garrido, José Antonio. “El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas.” *Histórica* 32.1 (2008): 115-143. Impreso.
- Sabik, Kazimierz. *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 1994. Impreso.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima, inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana, en el bienio que como su rector la gobernó el doctor don Juan de Narváez...* México: Juan de Ribera, 1683. Impreso.
- Sirera, Joseph Lluís. “Las ‘comedias de santos’ en los autores valencianos. Notas para su estudio.” *Teatro y prácticas escénicas II. La comedia*. Coord. José Canet Vallès. Londres: Tàmesis, 1986. Impreso.
- . “Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico.” *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. Valencia: Universidad de Valencia, 1991. 55-76. Impreso.
- Vargas Lugo, Elisa. “Iconografía de Santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España.” *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. 105-120. Impreso.
- . “Las fiestas de la beatificación de Santa Rosa de Lima.” *El arte efímero en el mundo hispánico*. Eds. Marta Foncerrada de Molina et al. Estudios de Arte y Estética 17. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. 87-105. Impreso.
- Vélez, Elio. “Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial. Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía (siglos XVII-XVIII).” *Lexis* 32.1-2 (2007): 357-389. Impreso.

Notas

¹ De acuerdo con los datos proporcionados por Mujica, en el Perú las devociones rosarianas se manifestarían hacia finales del siglo XVI, más tempranamente que en Nueva España. Hacia finales del XVII, la mayor parte de los impresos novohispanos (ya sean vidas, relaciones festivas o sermones) dedicados a Rosa dejan entrever el orgullo criollo por su consagración, que será resignificada en triunfo no sólo del Perú sino de toda la América hispana (*Rosa limensis passim*).

De este tenor son, por ejemplo, los preliminares legales *De la estrella del Occidente Rosa de Lima* de Pedro del Castillo. En la “Aprobación”, Nicolás de Prado considera que la “Vida y milagros de la bienaventurada Rosa, que nacida en nuestra América, y renacida en la gloria, de pequeños arroyos creció a tan alta mar de glorias, que convertida en sol y luna, llena de gracias, traspuso en el cielo un plantel de rosas y fijó en la tierra un firmamento de estrellas” (en Pedro Castillo s. f.); por su parte, en otra “Aprobación”, Matías de Santillán asienta: “sólo digo es mi sentir se dé a la estampa el escrito, para que toda la América se dé festivos parabienes de que su abundante tierra dio sazonado fruto [...], y para que los católicos con su lectura copien virtudes y perfecciones para mejorarse en la vida” (en Pedro del Castillo s. f.). En todas las citas y títulos de textos antiguos modernizo ortografía y puntuación.

² Al respecto pueden consultarse los trabajos de Mujica (*Rosa limensis*, “Épica americana”), Vargas Lugo (“Iconografía de Santa Rosa”) y Vélez.

³ De acuerdo con Castells, esta pieza en colaboración “conmemora la beatificación de la mística y terciaria dominica Rosa de Santa María [...], y su representación [en 1671] formaría parte de los festejos religiosos que se celebran en España y Perú en honor a la nueva patrona de América y Filipinas” (157).

⁴ Existen otras noticias acerca del teatro rosariano, pero no he podido corroborarlas: Barrera y Leirado enlista en la sección primera del Índice de títulos de obras anónimas una intitulada *Rosa de Santa María*, distinta de la comedia de Moreto-Lanini (579); por su parte, Moisés Castillo cita *La mejor rosa de Lima* como comedia barroca anónima (26). Desconozco esta pieza, aunque por el título y porque Castillo la considera por su tema “comedia americana” es factible que verse sobre la santa.

⁵ De ello quedó constancia en los impresos de Pedro de Arjona (*Rosa mística del vergel florido de la religiosísima familia de predicadores: cultivada a la sombra de los lirios de su gloriosísimo patriarca Santo Domingo de Guzmán*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1670) y Manuel Escalante Colombres (*Beatificación de la Virgen gloriosa Rosa de Santa María. Celebrada, en el Convento sagrado de religiosas de Santa Catarina de Sena, de esta imperial ciudad mexicana, el domingo primero de la octava, día 30 de agosto de 1671*. México: Francisco Rodríguez Lupercio, 1672). Pero, sin duda, la fiesta que se podría considerar oficial fue la organizada en la capital novohispana en el Convento de de Santo Domingo.

⁶ Antonio de Morales Pastrana era “natural de México, oficial de la contaduría de la media anata, de la aduana y del tribunal de cuentas. Agente fiscal y oficial mayor del gobierno del Virrey Conde de Paredes. Fue perito en las letras humanas, y no mal instruido en las divinas” (Beristáin de Souza *apud* Medina 433). A los impresos rosarianos ya indicados, debe agregarse *La estrella del occidente, la Rosa de Lima, que de lo regío del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de la Santa Rosa de Santa María*, de Pedro del Castillo (1670), pues en la dedicatoria Castillo declara que su libro es una versión “en nuestro vulgar español extendida; para que todos gocen de su mano lo que faltaba a los pequeñuelos, que eran las claras noticias de esta Rosa, que muchos desean; principalmente sus hijas de V. P., las religiosas del monasterio de nuestra madre Santa Catarina de Sena, que ansiosas de gozar esta presea, me la pidieron con singulares afectos” (s. f.). La relación festiva de Morales Pastrana carece de foliación, por lo cual he asignado una paginación a partir de la portada. La página de las citas de este impreso se indica siempre entre corchetes.

⁷ Y como ejemplo valga esta cita: “Unió el arte en una pila de fuego las naturalezas contrapuestas de dos poderosos elementos. ¡Oh, rara providencia! Pero que mucho, si por obsequiar a Rosa sabrá la voracidad del fuego ceder las violencias de su ardor al agua, y ésta cambiar lo fluido de sus cristales a aquél [...] Tan propio era el murmurio que formaba la corriente de las chispas, que afirmó el oído (aunque con desengaños de superior sentido) ser copioso raudal de líquidos aljófares. No se echó menos el día, pues cada invención flamígera sustituía las luces del dorado planeta ausente, si no es ya que, providente, trasladó al suelo su esfera y transplantó la tierra en la región [...] Porque de los que lucharon en vistosa palestra era tan agradable la luz que de los penachos continuamente despedía, que causaba a los ojos nueva admiración su resplandor”. [31-32]

⁸ La fiesta religiosa narrada y descrita por Morales Pastrana ha sido ya objeto de sendos estudios de Elisa Vargas Lugo (“Las fiestas de la beatificación”) y Judith Farré. Ambas autoras, desde enfoques distintos, coinciden, sin embargo, en que la celebración y el relato que de ella hizo Morales Pastrana pretendían mostrar una imagen de Rosa revestida de ejemplaridad americana para todo el mundo católico.

⁹ En un trabajo anterior, abordé el tema del teatro hagiográfico en la Nueva España (véase Hernández). En las siguientes páginas, retomo y amplío algunas consideraciones ahí expuestas relativas a las comedias sobre Rosa de Lima y su representación.

¹⁰ Por lo común, los argumentos de estas piezas dramáticas eran piadosos, según correspondía a la ocasión. No obstante, también se documentan algunas tramas que se inspiraban en la historia o en la mitología clásica, adecuando en este caso el mito al sentido devoto de la fiesta (véase Hernández).

¹¹ La comedia hagiográfica barroca —de raíces medievales— tuvo, bajo el espíritu contrarreformista, amplio desarrollo en los territorios de la monarquía hispánica. Inicialmente, se trataba de teatro por encargo y de ocasión promovido por las ciudades y sus cabildos o por las cofradías y órdenes religiosas. No obstante, poco a poco fueron ganando terreno en el gusto del público y después se representarían en los teatros comerciales, al margen de fechas y celebraciones religiosas (Sirera, “Los santos en sus comedias” 60; Garasa), hasta convertirse en parte del repertorio de las compañías teatrales. De hecho, casi todos los dramaturgos peninsulares dedicaron alguna de sus comedias a poner en acción una vida santa o piadosa, como Cervantes, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Moreto, Vélez de Guevara o Calderón, entre otros. En la Nueva España practicaron este subgénero, Juan de Cigorondo, Matías de Bocanegra y otros jesuitas cuyos nombres se desconocen, Juan Ortiz de Torres, Luis de Sandoval Zapata, Francisco de Acevedo y Cayetano Cabrera y Quintero, por citar algunos.

¹² De aquí que también sea denominada como *comedia de aparato*, designación que alterna asimismo con las de *comedia a lo divino* o *comedia divina*. Acerca de los diferentes términos utilizados para designar este tipo de teatro y el uso de cierta maquinaria o tramoya escénica como elemento definidor del mismo, puede consultarse Aparicio.

¹³ En cuanto a su factura y representación, la comedia de santos no se circunscribió solamente a las celebraciones de bienaventuranza o santificación, pues los testimonios demuestran su realización generalizada en festividades religiosas de todo tipo: dedicaciones de templos, calendario litúrgico, recibimiento y onomástico de funcionarios eclesiásticos, ceremonias por el juramento y defensa de dogmas religiosos, etc. (Hernández).

¹⁴ Algo parecido sucedió en la beatificación de Francisco de Borja: en las festividades organizadas por el cabildo civil, se encargó inicialmente una comedia sobre la vida del futuro santo que sería actuada por profesionales, pero declaraban los comisarios de la fiesta que la vida del santo no cabía en una sola pieza, por lo cual se requería de otra.

¹⁵ Desconozco la ocupación que desempeñó este personaje en Madrid y su vinculación con el teatro, del cual demuestra tener un amplio conocimiento. Asimismo, no he podido averiguar cuáles fueron las circunstancias de su llegada a Nueva España, si permaneció en ella y si colaboró en otros montajes.

¹⁶ Morales Pastrana se refiere, al parecer, a lo que hoy modernamente se conoce como aforamiento del escenario.

¹⁷ Una reproducción de esta propuesta en Navarro.

¹⁸ Acerca del teatro de corte en Lima como una práctica —de alguna manera— regular, de las obras representadas, de su adecuación al contexto limeño, de las ocasiones que lo propiciaron, así como de sus cualidades espectaculares, debe consultarse el trabajo de Rodríguez Garrido (2008).

¹⁹ Rodríguez Garrido establece como fecha inaugural del teatro cortesano en Lima el mes de febrero de 1672, cuando el virrey conde Lemos, “dispone efectuar este novedoso espectáculo como culminación de las fiestas por la consagración del nuevo templo de la Virgen de los Desamparados” (120). La comedia elegida fue *El arca de Noé*. Si consideramos que a partir de este año, el teatro cortesano se practicaría con cierta constancia, se puede aceptar la afirmación de que su introducción en Lima resulta, a la luz de los testimonios, “tardía respecto de Madrid, pero la más temprana en América” (116). No obstante, todo indica —a partir de la relación de Morales Pastrana— que el primer ensayo de un montaje en América con la espectacularidad de los practicados en los coliseos reales de las cortes europeas, en particular de la madrileña, le corresponde a la capital novohispana, con casi un año de antelación respecto de la peruana. El hecho de que este tipo de representaciones no haya tenido análoga continuidad a la limeña, es un asunto que todavía queda por esclarecer.

²⁰ Por diversos testimonios de la época, sabemos que, como parte del decorado escénico, se recurrió en Nueva España a “vistosos doceles y colgaduras”, a “ricas alfombras” y a lienzos pintados, de cuyas descripciones se deduce la aplicación de la perspectiva. En las fuentes que dan cuenta del espectáculo teatral, no son raras frases de este tipo: “varios lienzos de no vulgar pincel, que dispuestos todos en un cuerpo representaban la ciudad de Sevilla, sus muros, sus edificios, campanas y caudaloso río”; “adornando su frontispicio seis agigantados lienzos, en que diestro pincel mintió un magnífico palacio en perspectiva con tan bien tiradas líneas, que dieron bien en qué entretenerse a la admiración” (*apud* Hernández 157, 159, 160). Pero ninguna de las evidencias refiere una escenificación de gran

alcance espectacular que conjugara de tal manera tramoya, efectos visuales y sonoros, música y perspectiva escenográfica.

²¹ Sobre la evolución de los mecanismos técnicos de las mutaciones y la caracterización de la *scena versatilis* y *ductilis*, véase Rodríguez G. de Ceballos.

²² Una reconstrucción animada de esta maquinaria cúbica basada en el tratado de Le Dubreuil puede verse en el sitio *The Development of Scenic Spectacle. A Site Devoted to the Study of Renaissance and Baroque Theatrical Spectacle* (Mohler). En el mismo sitio hay distintas reconstrucciones de periaktoi.

²³ También conocido como *gorrón*: “Espiga en que termina el extremo inferior de un árbol vertical o de otra pieza análoga, para servirle de apoyo y facilitar su rotación” (DRAE).

²⁴ O *palomilla*: “amazón triangular para sostener algo” (DRAE).

²⁵ Compárense las siguientes enumeraciones serlianas de los elementos constitutivos de las escenas clásicas con las de los lienzos empleados en los cubos y se verá la notable paridad. Según Serlio, la escena trágica muestra las casas de “grandes personajes [...]: Señores, Duques, o grandes Príncipes, también de Reyes, y por tanto [...] en tales aparatos no se hará edificio que no tenga algo de noble”. En cambio, las viviendas de la escena cómica “deben ser de personajes privados”, mientras que en la satírica se compone de “árboles, piedras, colinas, montañas, hierbas, flores, y fuentes [y] algunas cabañas rústicas” (*apud* Navarro 338).

²⁶ Entre los pasajes que probablemente se representaron (deducidos de la vida de Pedro del Castillo y de Hansen) propongo: transformación de su rostro en una rosa; la temprana inclinación de Rosa por su apartamiento del siglo y su infantil voto de castidad; afición a Santa Catalina de Sena; el aumento progresivo de sus ayunos y mortificaciones corporales; desposorio con Cristo en traje de maestro cantero, teniendo por madrina a la Virgen; oración mental y diálogos espirituales; visiones y tentaciones; visita continua de Cristo, María y Catalina de Sena; comunicación con el ángel de la guarda; consuelos de la Virgen de la Capilla del Rosario; revelaciones divinas; última enfermedad; muerte y exequias; apariciones y milagros. Varios de estos episodios son asimismo dramatizados o aludidos en la *Santa Rosa del Perú* de Moreto-Lanini.

²⁷ En un estudio reciente, Mujica publicó una serie de grabados que ilustran la versión manuscrita del poema épico del Conde de la Granja (*Vida de Santa Rosa*), preparado en 1697 en Lima para su publicación. El copista e ilustrador del manuscrito fue “*D. Jacob di Taboadj*”, cuya firma se aprecia en varios de los dibujos. Uno de los dibujos presenta en la parte inferior, “un amenazante galeón que parece esconderse detrás de las columnas del Templo de Santo Domingo de Lima” (“Épica americana” 167). El galeón simboliza —en la historia del poema— el triunfo de Rosa sobre la venganza de Luzbel, que amenazaba con provocar el “retorno del Inca [...], la invasión de los piratas holandeses y la de los ingleses al puerto del Callao” (168).

²⁸ Una solución semejante a la que se aprecia en los bocetos escenográficos de Jusep Bayuca y Juan Bautista Gomar para la representación valenciana (1690) de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón. Dichos bocetos pueden consultarse la sección de documentación visual del sitio *Ars theatraica. Siglos de Oro* (Evangelina Rodríguez *et al.*).

²⁹ En una “Carta del doctor don José Meyares” a Jacinto de Parra, traductor de Hansen, se reitera esta idea: “prodigiosos se ostentan los soberanos resplandores del español planeta [...] Universales como las del Sol sus influencias, pues aun en los más remotos climas y en todo el orbe resplandecen sus luces. Hasta en las Indias influyen alientos de su actividad ardiente sagrados planteles de virtud, hermosas Rosas de perfección” (en Hansen s. f.). Incluso en el decreto de Clemente IX se afirma que: “de buena gana complacemos los votos y deseos piadosos de los Reyes Católicos y otros fieles cristianos, con los cuales se promueve en el mundo la veneración de las siervas de Dios; [por ello,] nos, inclinados benignamente a las súplicas, ruegos e instancias de nuestro muy amado hijo en Cristo, Carlos, rey católico de las Españas, y de nuestra muy amada hija en Cristo, Mariana, reina viuda, su madre, y de todo el Orden de Santo Domingo [...], concedemos que de hoy en adelante a la Sierva de Dios Rosa de Santa María se le nombre de beata” (en Hansen s. f.). Incluso en el ámbito del teatro, la *Comedia de Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Lanini, ha sido analizada como uno más de los refuerzos de ese discurso imperialista español: “Rosa de Santa María es un personaje complejo —y hasta cierto punto contradictorio— que se muestra sumisa a la Iglesia en los aspectos espirituales de su vida, pero al mismo tiempo se rebela en contra de la sociedad patriarcal en que vive justamente por los votos religiosos que ha profesado. Sin embargo, a pesar de esta rebeldía, la castidad y la perfección espiritual de la muchacha llegan a cobrar un claro sentido social y político en la obra, pues su defensa de la fe católica en el Perú

virreinal se convierte en el símbolo más visible del carácter religioso de la expansión colonial española en el Nuevo Mundo” (Castells 158).