

El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas

JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO

Pontificia Universidad Católica del Perú

jarodrig@pucp.edu.pe

Desde 1672 hasta 1747 se documenta en Lima un significativo conjunto de representaciones teatrales «a la italiana» (es decir, montajes que hacen uso de recursos escénicos espectaculares), vinculadas siempre a celebraciones de carácter imperial. A partir de un corpus de quince obras teatrales, se estudian en este trabajo algunas de las condiciones de recepción y los medios materiales que permitieron este particular desarrollo del teatro en la sede del virreinato del Perú: el contexto y los fines de estas representaciones, el lugar donde se levantaba el escenario, el público al que se dirigían y los medios escénicos que se emplearon.

Palabras clave: teatro colonial, cultura cortesana, escenificación, representaciones en Lima, recepción teatral

Desde 1672 y por lo menos hasta mediados del siglo XVIII, el palacio virreinal de Lima se convirtió en el espacio propicio para que, en distintas festividades, se efectuaran espectaculares montajes de teatro que seguían los parámetros de los de la corte madrileña. La aparición y la evolución en esta ciudad, a lo largo de varias décadas, de estas prácticas escénicas cortesanas, que se desarrollaron paralelamente a las del teatro comercial en el corral de comedias, obedecen, en mi opinión, a condiciones políticas propias del virreinato peruano, las cuales he tratado de mostrar en un trabajo más amplio.¹

El lugar político que el teatro palaciego adquirió en Lima se sostuvo sobre unos medios materiales y unas prácticas de escenificación que permitían transmitir el complejo aparato de signos que lo componían. Mi objetivo en esta ocasión es indagar sobre tales condiciones a lo largo del período en el cual puede documentarse la existencia de este tipo de representación en el palacio virreinal de la ciudad, es decir, entre 1672 (fecha del primer montaje de una pieza teatral empleando los recursos espectaculares característicos del teatro cortesano europeo) hasta 1747, en que (hasta donde he podido testimoniar) continúa vigente. Mi objetivo consistirá, por lo tanto, en establecer cinco aspectos fundamentales del desarrollo de las prácticas escénicas del teatro cortesano en el palacio virreinal de Lima: 1) identificar el repertorio de piezas que fueron representadas; 2) precisar el contexto y las finalidades para las que sirvieron;

¹ Rodríguez Garrido, José Antonio. «Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)». Ph. D. Dissertation. Princeton: Princeton University, 2003. En síntesis, puede decirse que la introducción en Lima, en 1672, del teatro espectacular de corte durante el gobierno del conde de Lemos —aparición tardía respecto de Madrid, pero la más temprana en América— obedeció al propósito de robustecer los signos de la autoridad del virrey como representante del monarca en un momento en que distintos sectores de la sociedad colonial pugnaban por la afirmación de un poder local. Sin embargo, justamente ese origen asociado a fines y programas políticos ocasionó que, en las décadas posteriores, el teatro espectacular de corte fuera visto como un 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.

3) determinar el lugar donde se ubicaba el escenario a la italiana que permitía los despliegues espectaculares que eran característicos de este tipo de teatro; 4) en relación con esto último, reconocer el público —o los públicos— al que estas representaciones estuvieron dirigidas; y 5) precisar los medios escénicos (maquinarias, iluminación, decorados y bastidores) con los que dicho teatro contó para su realización.

EL CORPUS

El corpus sobre el que se sustenta este trabajo está compuesto por un conjunto de doce representaciones de piezas dramáticas que pueden documentarse recurriendo a relaciones de fiestas, noticias procedentes de diarios o los propios manuscritos teatrales. En el siguiente cuadro se presentan y ordenan cronológicamente dichas representaciones:

Año	Autor y título
1672	A. Martínez de Meneses, P. Rosete Niño y J. de Cáncer, <i>El arca de Noé</i>
1689	L. de las Llamosas, <i>También se vengan los dioses</i>
1701	P. Calderón de la Barca, <i>La púrpura de la rosa</i>
1702	P. Calderón de la Barca, <i>Fineza contra fineza</i>
1707	P. Calderón de la Barca, <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>
1708	Marqués de Castell dos Rius, <i>El mejor escudo de Perseo</i>
1711	P. de Peralta Barnuevo, <i>Triunfos de amor y poder (o Isis y Júpiter)</i>
1711	A. de Salazar y Torres, <i>También se ama en el abismo</i>
1720	P. de Peralta Barnuevo, <i>Afectos vencen finezas</i>
1724	A. de Salazar y Torres, <i>Los juegos olímpicos</i>
1724	P. Calderón de la Barca, <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i>
1725	A. de Salazar y Torres, <i>Tetis y Peleo</i>
1725	A. de Zamora, <i>Amar es saber vencer y el arte contra el poder</i>
1727	P. de Peralta Barnuevo, <i>La Rodoguna</i> ²
1747	P. Calderón de la Barca, <i>Ni Amor se libra de amor</i>

² La fecha que aquí atribuyo a la representación de *La Rodoguna* discrepa de las que han sido sugeridas hasta el momento. He sustentado mi propuesta en Rodríguez Garrido, José Antonio. «La fecha de composición de *La Rodoguna* de Pedro de Peralta y su significado político». En Pascual Buxó, José (ed.). *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 375-399.

Respecto de esta lista, es necesario establecer algunas precisiones. En primer lugar, este conjunto no constituye la totalidad de las piezas teatrales representadas en el interior del palacio virreinal en el período que corre de 1672 a 1747, sino que recoge solo aquellas obras acerca de las cuales existe indicación de que correspondieron a montajes espectaculares sobre un escenario *a la italiana*, es decir, aquellas obras de gran despliegue que requerían de escenografías en perspectiva construidas mediante tramoyas y bastidores, y que, asimismo, se servían de iluminación artificial y de complejos aparatos para lograr efectos especiales. Este conjunto se distingue, por lo tanto, de los testimonios sobre escenificaciones corrientes de comedias dentro del palacio de Lima, que se remontan por lo menos a la década de 1630 y que, entre las fechas que aquí consigno (1672 a 1747), se documentan igualmente de manera constante.³ La mayor parte de estas representaciones, a semejanza de las practicadas allí desde 1630, requería de un escenario muy simple, que debía probablemente limitarse a ocupar una de las paredes extremas de algún salón del palacio y a emplear las puertas laterales de este para las entradas y salidas de los actores, y su repertorio procedía seguramente de aquel del que disponía la compañía que servía al corral de comedias de la ciudad. En tal sentido, se trataba de las habituales representaciones *particulares*, igualmente frecuentes en los salones palaciegos de Madrid. En cambio, el conjunto de espectáculos teatrales en los que aquí me detengo requería de un escenario muy complejo que solo se conoce en Lima a partir de 1672.

Por otra parte, la lista que presento está limitada obviamente por la documentación con que contamos. Muchos de los vacíos temporales

³ Entre 1630 y 1670, la práctica es bastante aleatoria y parece obedecer puramente al propósito de brindar entretenimiento al gobernante y su corte. Sin embargo, a partir de la década de 1670, tras la llegada del conde de Lemos como virrey del Perú, una de las novedades que se introduce es la de, siguiendo el modelo de la corte madrileña, asociar la escenificación de una comedia en el palacio con una celebración imperial, tal como la conmemoración de los años o el onomástico del rey y la reina, así como de los de su representante en el virreinato. Trato del asunto con mayor detalle en Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», pp. 24-27 y 32-33, a partir de la información proporcionada por Suardo, Juan Antonio. *Diario de Lima (1629-1639)*. Edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Universidad Católica del Perú, 1936.

podrían obedecer tan solo a la falta de testimonios para esos años. En verdad, el único indicador seguro de la continuidad de representaciones teatrales en el palacio lo ofrecen los *Diarios* publicados en Lima entre 1700 y 1711, y de allí que sea este el período en que es posible documentar el mayor número de piezas representadas en el palacio limeño, tanto en su modalidad de comedias *particulares* como en la de teatro de espectáculo.⁴ Con todo, las noticias son suficientemente precisas —tal como se verá más adelante— para concluir que Lima gozó durante varias décadas de un escenario adecuado para los despliegues espectaculares que imitaban a los de las cortes europeas y, en particular, a los del Palacio del Retiro de Madrid.

LA FINALIDAD DE LAS REPRESENTACIONES

El primer punto que abordaré es el del contexto y el motivo de la representación de este tipo de teatro en el palacio virreinal de Lima. En España y, en general, en las grandes cortes europeas, tales espectáculos sirvieron fundamentalmente como reflejo de la magnanimidad del poderoso, aunque, a partir de ello, se ha analizado de qué manera actuaron también como espejo instructivo para él.⁵ En el caso de Lima, hay que reconocer que, en virtud de su propia adscripción al ámbito palaciego y a la presencia dominante del virrey en el auditorio, también se cumplió esta finalidad. El teatro espectacular en Lima sirvió, en efecto, como representación del

⁴ *Diarios y memorias de los sucesos principales y noticias más sobresalientes en esta ciudad de Lima, corte del Perú*. Lima: Joseph de Contreras y Alvarado, 1700-1711 (en adelante mencionado como *Diario de Lima, 1700-1711*). Actualmente preparo, junto con Paul Firbas y miembros del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanoamericanos (GRIETCOH), una edición de este importantísimo documento, lo que permitirá un conocimiento muy directo de la vida colonial en el Perú a inicios del siglo XVIII y de los medios y las estrategias de difusión de noticias dentro del virreinato. La investigación se efectúa con el apoyo de la Dirección Académica de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁵ Para el caso de España remito a los libros de Neumeister, Sebastián. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Editio Reichenberger, 2000; y Greer, Margaret Rich. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderon de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

poder, ya fuera como signo que cubría la ausencia de la figura del rey o que reflejaba la de su representante en el virreinato. Aun así su función no fue del todo equivalente a su correspondiente madrileño. Las condiciones y los objetivos con que surge en 1672 establecen, de alguna manera, un modelo propio que determinaría su futuro desarrollo.

El primer montaje de esta naturaleza ocurre la noche del 12 de febrero de 1672 y obedece a una iniciativa del propio virrey, el conde de Lemos. Él es quien dispone efectuar este novedoso espectáculo como culminación de las fiestas por la consagración del nuevo templo de la Virgen de Desamparados, un proyecto en el cual el mismo virrey había participado activamente y que estaba muy asociado a las acciones religiosas de su confesor, el sacerdote jesuita Francisco del Castillo. Para ello elige la escenificación de *El arca de Noé*, comedia de Pedro Rosete Niño, Antonio de Meneses y Jerónimo Cáncer, que incluía una prefiguración mariana apropiada para el objeto del festejo limeño.⁶ En tal sentido, en su nacimiento, el teatro espectacular en el palacio no obedeció propiamente a una circunstancia cortesana (como podían ser, por ejemplo, en Madrid, los años del rey), sino que formó parte de un ciclo festivo que involucró a toda la ciudad. De hecho, esta representación fue la culminación de un conjunto de actividades que incluyeron ceremonias religiosas y procesiones que estuvieron acompañadas por el despliegue de artefactos efímeros contruidos por los diferentes sectores de la ciudad, como los gremios, la universidad y las órdenes religiosas.

El interés y el impulso que puso el conde de Lemos en celebrar la consagración de la iglesia de Desamparados formaban parte, en mi opinión, de un proyecto por robustecer la imagen del virrey como gobernante

⁶ Estudio el caso por extenso en Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», cap. 1. También se ocupó de él Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, pp. 277-278. Lohmann identificó la obra representada en Lima con la comedia de Rosete Niño, Meneses y Cáncer. Se estrenó la puesta en escena el 11 de febrero de 1672 y se dieron otras ocho representaciones hasta el 2 de marzo. Está testimoniada por Joseph de Mugaburu y José de Buendía. Véanse Mugaburu, Joseph de y Francisco de Mugaburu. *Diario de Lima, 1640-1694*. Lima: Consejo Provincial, 1935, pp. 144-145; y Buendía, José de. *Vida del venerable P. Francisco Castillo*. Madrid: Antonio Román, 1693, pp. 278-294.

virtuoso que se regía por los principios de la devoción y la piedad. Por eso, su concepción misma sobre la recepción del espectáculo que —a instancias suyas y financiado por él— habría de cerrar los festejos distaba en parte de la finalidad original de este tipo de teatro. Se trataba, según deja consignado el padre José de Buendía (el biógrafo del confesor del virrey), de un modo de «festejar a los ciudadanos, por premiar con alguna demostración el empeñado afecto con que se mostraron no menos devotos de Nuestra Señora, que amantes de su Excelencia».⁷ Esta declaración contrasta con la habitual descripción de los espectáculos teatrales montados en la corte madrileña como «festejos hechos a Su Majestad». Aquí, por el contrario, es el propio virrey quien pretende halagar y persuadir a la ciudad mediante la escenificación de un tipo de espectáculo hasta entonces desconocido en Lima.

La orientación que el conde de Lemos imprime al teatro espectacular en la sede del virreinato peruano se conserva, pero también se redefine en los años posteriores. Desde entonces, este tipo de práctica se percibe como un poderoso instrumento para impresionar a todos los habitantes de la ciudad, particularmente en lo que concierne a cimentar la imagen del poderoso. Si —como he advertido— el conde de Lemos empleó el teatro como parte de su intento de afirmar su imagen como gobernante, décadas después, en los años críticos que corresponden al cambio de dinastía y a la prolongada Guerra de Sucesión en torno al trono español, los montajes espectaculares, en muchas ocasiones dirigidos nuevamente por el virrey de turno, estarán orientados también a consolidar la figura del gobernante, aunque entonces se trate de la del propio rey. Así, a lo largo de la primera década del siglo XVIII, el teatro espectacular servirá de vehículo para afirmar la idea de una transmisión natural y legítima del poder del último Austria al primer príncipe Borbón. Ejemplos de ello son montajes como los de *La púrpura de la rosa* en 1701, para celebrar el primer cumpleaños de Felipe V como rey de España;⁸ el de *La fiera, el*

⁷ Buendía, *Vida del venerable P. Francisco Castillo*, p. 301.

⁸ La escenificación de *La púrpura de la rosa* de Calderón en Lima está documentada por la existencia del manuscrito musical que sirvió para la representación y que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional del Perú y, sobre todo, por las noticias del *Diario*

rayo y la piedra en 1707, como parte de las fiestas por el triunfo de Felipe V en la batalla de Almansa el año anterior;⁹ el de *El mejor escudo de Perseo* en 1708, como festejo por el nacimiento del príncipe Luis Fernando, primer vástago de la nueva dinastía, que luego reinaría por un corto

de Lima (1700-1711), 10 de octubre-19 de diciembre de 1701 (sobre el estreno el 19 de diciembre) y fines de diciembre de 1701-mediados de febrero de 1702 (sobre otras seis representaciones entre el 2 de diciembre de 1701 y el 6 de enero de 1702). Este importante dato permaneció prácticamente ignorado por los investigadores sobre el tema hasta que lo difundí en «Teatro y poder», pp. 234-243. La representación limeña de *La púrpura de la rosa* ha dado pie a diversos trabajos desde que Robert Stevenson llamara la atención sobre la existencia de la partitura de Torrejón y Velasco compuesta para la ocasión. Véanse Stevenson, Robert. «Opera Beginnings in the New World». *Music Quarterly*. 45 (1959), pp. 8-25, y «La primera ópera del Nuevo Mundo». *Americas*. 16 (1964), pp. 33-35; Cardona, Ángele. «Desde la púrpura de la rosa Calderón/Hidalgo (?) 1660; Calderón/Torrejón y Velasco, 1701». En Arellano, Ignacio (ed.). *Las Indias (Américas) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*. Kassel: Editio Reichenberger, Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 73-89; Rodríguez Garrido, José Antonio. «Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca». En Reverte Bernal, C. y M. de Los Reyes Peña (eds.). *América y el teatro español del Siglo de Oro (Actas del II Congreso Iberoamericano de Teatro)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, pp. 289-303, y «Teatro y poder», cap. 3; y Stein, Louise K. «“La música de dos orbes”: A Context for the First Opera of the Americas». *The Opera Quarterly*. 22/3-4 (2008), pp. 433-458. Existen tres ediciones de la partitura acompañadas de sus correspondientes estudios: Torrejón y Velasco, Tomás de y Pedro Calderón de la Barca. *La púrpura de la rosa*. Edición de Robert Stevenson. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976; Calderón de la Barca, Pedro y Tomás de Torrejón y Velasco. *La púrpura de la rosa*. Edición de Ángele Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (este último el editor musical). Kassel: Editio Reichenberger, 1990; y Torrejón y Velasco, Tomás de y Juan Hidalgo. *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada, ópera en un acto*. Texto de Pedro Calderón de la Barca con Loa de autor anónimo para Lima, 1701. Edición de Louise K. Stein. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

⁹ Dan noticia de la representación en Lima de esta obra, el 8 de marzo de 1707, la *Breve relación de las reales fiestas con que la muy noble y leal ciudad de Lima corte del Perú celebró la noticia de los felizes progressos que el año pasado de 1706 consiguieron las armas de nuestro católico monarca Filipo Quinto (que Dios guarde) contra el ejército de los aliados*. Lima: Joseph de Contreras, 1707; y el *Diario de Lima (1700-1711)*, noviembre de 1702-enero de 1703. Véanse al respecto Williams, Jerry M. «Enlightened Lima: A Tribute to Philip V, Calderón, and the Return of the Siglo de Oro». *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. 13/1-2 (1990), pp. 90-109; y Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», pp. 248-254.

período como Luis I;¹⁰ o, por último, el de *Triunfos de amor y poder*, en celebración por el triunfo de Felipe V en la batalla de Villaviciosa, con que se sella la Guerra de Sucesión.¹¹

¹⁰ El *Diario de Lima (1700-1711)*, fines de agosto-23 de octubre de 1708, informa sobre la puesta en escena de *El mejor escudo de Perseo* del marqués de Castell dos Rius el 17 de septiembre de 1708 (y en otras siete ocasiones). También se refiere a ella Pedro de Peralta Barnuevo en su poema épico *Lima fundada*. En Odriozola, Manuel de (comp.). *Colección de documentos literarios del Perú*. Lima: Establecimiento de Tipografía y Encuadernación de Aurelio Alfaro, 1863, p. 171. Se imprimió la loa de la obra en Lima, pero se desconoce actualmente el paradero del único ejemplar del que se tuvo noticia, cuya portada reprodujo Moncloa y Covarrubias, Manuel. *El teatro en Lima. Apuntes históricos (con motivo de la inauguración del Teatro Municipal)*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1909, p. 21, quien citó además algunos versos. Véase Lohmann Villena, *El arte dramático*, pp. 325-327. El texto de la comedia del marqués de Castell dos Rius, en su versión originalmente escrita en 1694 para Lisboa, durante los años en que él ejerció allí los cargos de enviado extraordinario y luego embajador ante la corte portuguesa, se conserva actualmente en la biblioteca de la Hispanic Society. Sobre su reutilización en el nuevo contexto limeño de 1708, véase Rodríguez Garrido, José Antonio. «Una pieza recuperada del teatro colonial peruano: historia del texto de *El mejor escudo de Perseo* del Marqués de Castell dos Rius». En Arellano, Ignacio y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 1999, pp. 351-373.

¹¹ El *Diario de Lima (1700-1711)*, 16 de noviembre-fines de diciembre de 1711, se refiere al estreno de esta obra bajo el título de *Isis y Júpiter* el 3 de diciembre de 1711. Le suceden otras ocho representaciones. El propio autor da una reseña amplia de la escenificación en Peralta Barnuevo, Pedro de. *Imagen política del gobierno de Diego Ladrón de Guevara* (véase la edición de Jerry Williams en su *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty: a Critical Edition of Four Selected Texts*. Tempe: Arizona State University, 1996, pp. 48-57). Existen dos manuscritos de los textos teatrales de Peralta, uno en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (que incluye las tres comedias del autor con sus correspondientes piezas breves) y otro en la British Library de Londres (que solo contiene *Triunfos de amor y poder* y *La Rodoguna*, pero añade el baile *El Mercurio galante*, no presente en la copia de Santander). Fueron editados por Irving Leonard en Peralta Barnuevo, Pedro de. *Obras dramáticas, con un apéndice de poemas inéditos*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1937. Preparo una nueva edición de estas obras. Sobre *Triunfos de amor y poder*, pueden consultarse los estudios de Williams, Jerry M. «Peralta Barnuevo and the Influence of Calderon's Operatic Legacy to Viceroyal Peru». *Bulletin of the Comediantes*. 58/1 (2006), pp. 245-262; y Rodríguez Garrido, José Antonio. «Ópera, tragedia, comedia: el teatro de Pedro de Peralta como práctica de poder». En Arellano, Ignacio y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 241-258.

Este vínculo entre teatro espectacular y constitución del poder quedará consagrado en la práctica de celebrar la coronación y proclamación de un nuevo monarca con un festejo teatral, tal como ocurrirá entre 1724 y 1725 con la llegada al trono de Luis I, en que se observa una intensa actividad de teatro en el palacio,¹² y en 1747 por el ascenso de Fernando VI, la última escenificación de este tipo que podemos documentar.¹³ Tal identificación del teatro espectacular palaciego con la afirmación de la autoridad hará que pronto los grupos locales lo reconozcan como una forma del lenguaje del poder y se esmeren por participar activamente en su organización y en su contenido. Así lo revelan ya en 1689 la comedia *También se vengan los dioses* del entonces joven escritor criollo Lorenzo de las Llamosas, redactada para celebrar el nacimiento de un hijo del virrey conde de la Monclova en Lima,¹⁴ y, posteriormente, en las tres primeras

¹² El festejo teatral principal en la proclamación en Lima de Luis I corresponde a *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora, pero fue precedido de una serie de representaciones teatrales en palacio. Documenta todo ello ampliamente la relación de la fiesta escrita por Jerónimo Fernández de Castro en su *Elisio peruano* (Lima: Francisco Sobrino, 1725, pp. 97-107). Véanse al respecto Williams, Jerry. «Peralta Barnuevo's Loa para la comedia: The Tragic Reign of Luis I». *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*. 23/1 (2001), pp. 7-25, y Rodríguez Garrido, José Antonio. «Mutaciones de teatro: la representación en Lima de *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora en las fiestas por la coronación de Luis I (1725)». En Pascual Buxó, José (ed.). *La producción simbólica en la América colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 371-402.

¹³ La proclamación de Fernando VI da pie al montaje de *Ni Amor se libra de amor* de Calderón, documentado en la relación festiva correspondiente, titulada *El día de Lima* (Lima, 1748, pp. 223-233).

¹⁴ La comedia de Llamosas se ha transmitido por un manuscrito que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid. Fue publicada con muchas mutilaciones por Rubén Vargas Ugarte en Llamosas, Lorenzo de las. *Obras*. Lima: Studium, 1950; y de manera más completa por César A. Debarbieri en Llamosas, Lorenzo de las. *Obra completa y apéndice*. Lima, 2000. Miguel Zugasti, por su parte, ha editado y anotado la loa de esta comedia: ver «Un teatro virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas». En *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*. Pamplona: EUNSA, 1997, pp. 553-589. Trabajos críticos sobre esta obra, con posiciones en parte discrepantes, son los de Hernández Araico, Susana. «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)». En Pascual Buxó, José (ed.). *La cultura literaria en la América virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp.

décadas del siglo XVIII, de un modo muy destacado, las tres comedias del polifacético sabio limeño Pedro de Peralta Barnuevo.¹⁵

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

Las condiciones que acabo de precisar, y que sitúan estas representaciones palaciegas dentro del contexto más amplio de la fiesta barroca, explican tanto la elección del lugar para su escenificación como el público para el que fueron destinadas. Ambos aspectos quedan prácticamente definidos desde aquel montaje de 1672 efectuado a instancias del conde de Lemos. De un lado, el palacio virreinal era el símbolo arquitectónico principal de la autoridad en la ciudad, y el solo hecho de que alojara estos grandes espectáculos teatrales proyectaba sobre ellos el principio de poder al que pretendían servir; pero, al mismo tiempo, la apertura hacia toda la ciudad exigía un espacio de grandes dimensiones que pudiera dar cabida a un público numeroso. La primera solución estuvo en el empleo de uno de los patios del palacio para este fin, específicamente el segundo de ellos, según se precisa en algunos de los testimonios, y que solía ser el más amplio en las construcciones de la época.

A pesar del empleo del patio, no hay que pensar que se tratara de un aprovechamiento que siguiera el modelo del corral de comedias, al menos en lo que al escenario se refiere. Como se verá más adelante,

317-336; «La teatralidad de las fiestas barrocas del peruano Lorenzo de las Llamosas». En Campbell, Y. (ed.). *El escritor y la escena. Vol. 6*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 135-147; «Reivindicación de la loa a *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas, una joya virreinal». En Pascual Buxó, *La producción simbólica*, pp. 333-356; y Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», cap. 2.

¹⁵ Sobre el teatro de Peralta, además de lo ya señalado en la nota 11 respecto de su primera comedia, véanse Leonard, Irving. «An Early Peruvian Adaptation of Corneille's *Rodogune*». *Hispanic Review*. 5/2 (1937), pp. 172-176; Riva-Agüero, José de la. «Pedro de Peralta y las influencias francesas en sus obras». En *Obras completas II. Estudios de literatura peruana: Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, pp. 165-220; y Rodríguez Garrido, «La fecha de composición de *La Rodoguna*» y «Sueño y tragedia en *La Rodoguna* de Peralta». En Rose, Sonia V., Peer Schmidt y Gregor Weber (eds.). *Sueños en la América colonial*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en prensa).

todas las noticias dan testimonio inequívoco de que las representaciones se llevaban a cabo de noche y de que se servían de efectos especiales de iluminación artificial, así como del despliegue de bastidores, telones y decorados, característico del teatro cortesano. No hay ninguna indicación de que este patio contara con una estructura estable para un escenario que admitiera estos desarrollos. Hay que concluir, por tanto, que se trataba de un escenario portátil, que una vez concluidas las funciones podía desmontarse, es decir, de un escenario semejante al que se instaló en múltiples ocasiones en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, al menos desde la década de 1640,¹⁶ el cual permitió a la corte disfrutar de espectáculos teatrales *a la italiana*, independientemente del teatro estable de gran maquinaria que se construyó dentro del Palacio del Retiro.¹⁷ En abono de esta conclusión, contamos con la manera como el *Diario de Lima (1700-1711)* se refiere al montaje del 17 de septiembre de 1708 de *El mejor escudo de Perseo*: «en majestuoso teatro levantado de propósito en el segundo patio de palacio».¹⁸

Este escenario desarmable usado en Lima debía de contar, sin embargo, con mayores posibilidades que aquellas de las que dispuso el del Salón Dorado.¹⁹ Cuando el diarista Joseph de Mugaburu se refiere a los despliegues a que dio lugar *El arca de Noé* y afirma que fueron «como

¹⁶ Ver la introducción de John E. Varey y N. D. Shergold a su edición de Vélez de Guevara, Juan. *Los celos hacen estrellas*. Londres: Támesis Books, 1970, p. lxi.

¹⁷ Sobre las posibilidades de despliegue espectacular que permitía el teatro portátil del Salón Dorado, véase Flórez Asensio, María Asunción. «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2004, pp. 53-57. Puede confrontarse con lo relativo al coliseo del Buen Retiro en *ib.*, pp. 69-76.

¹⁸ *Diario de Lima (1700-1711)*, fines de agosto-23 de octubre de 1708. El subrayado es mío.

¹⁹ Al menos para la representación de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara en el Salón Dorado del Alcázar, Shergold y Varey (en su edición, p. lxxxv) comprueban que el escenario no tenía allí más de dos peldaños bajos de elevación. En general, sobre las posibilidades de despliegue escénico que admitía este teatro, dice Varey: «Clearly this theatre could not be as elaborate or as flexible as the specially-built Coliseo of the Buen Retiro, but it did have a proscenium arch, three sets of perspective flats, and provision for stage effects» (Vélez de Guevara, *Los celos*, p. lvi).

se hacen en el Retiro de Madrid»,²⁰ no quiere ser meramente ponderativo, sino que nos da el referente al cual quería imitar el naciente teatro espectacular en Lima. De hecho, a partir de la observación sobre las exigencias escénicas de algunas de las obras allí representadas es claro que la elevación del escenario debía de ser la suficiente como para permitir el uso del escotillón y la salida por debajo del escenario, tal como lo exige la entrada de Angelio, el demonio, en *El arca de Noé*, o incluso la colocación de alguna maquinaria en el subsuelo, como podría desprenderse de la escena en que Atlas se convierte en el enorme gigante que sostiene el mundo al final de *El mejor escudo de Perseo*, una escena que parece remedar la de la loa de Calderón para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, compuesta para el Retiro.²¹

El uso del patio para este tipo de representaciones se documenta a lo largo de la primera etapa: *El arca de Noé* (1672), *La púrpura de la rosa* (1701), *La fiera, el rayo y la piedra* (1707) y *El mejor escudo de Perseo* (1708).²² Sus dimensiones debían de ser grandes, pues la noticia relativa a esta última obra describe dicho patio como «capaz para gran número de asientos de graduación de personas, y jerarquías diversas».²³ En 1710, sin embargo, para una reposición de esta misma pieza al final del gobierno de su autor, el marqués de Castell dos Rius (esta vez desprovista del gran marco festivo en el cual fue originalmente escenificada dos años atrás), el escenario se traslada a «un salón de palacio».²⁴

²⁰ Mugaburu, *Diario*, p. 145.

²¹ El dibujo de esta espectacular escena de la obra de Calderón tal como fue montada en el Coliseo del Retiro de Madrid, con el texto correspondiente de la loa, se incluyó en el manuscrito que fue elaborado para enviar a Viena. Aparece reproducido en Calderón de la Barca, Pedro. *Andrómeda y Perseo*. Edición de Rafael Maestre. Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994, pp. 41-48.

²² Los testimonios se consignan correspondientemente en Mugaburu, *Diario*, p. 145; *Diario de Lima (1700-1711)*, 20 de octubre-19 de diciembre de 1701; ib., mediados de febrero-fines de abril de 1707; e ib., fines de agosto-23 de octubre de 1708.

²³ Ib. Añade la noticia: «Representose esta noche a su Excelencia, la Real Audiencia, tribunales y señoras, con diferente reparación y con lugares destinados sobre almohadas de terciopelo carmesí, quedando sobrada capacidad a numerosísimo concurso de hombres y mujeres: tal es la espaciosa amplitud del coliseo».

²⁴ Ib., mediados de febrero-principios de abril de 1710.

Durante todos estos años, alguno de estos salones había continuado siendo espacio propicio para comedias de carácter más restringido, las llamadas *particulares*, que no requerían de despliegue espectacular. La noticia no nos dice nada sobre si las exigencias escénicas de la obra del marqués fueron reducidas para permitir el traslado, pero, en todo caso, se silencia por completo cualquier descripción propia del teatro de aparato. En cambio, tan solo un año después, el 3 de diciembre de 1711, la información es inequívoca al hacernos saber que la representación de *Triunfos de amor y poder* de Peralta —una obra cuyas necesidades de despliegue escénico están claramente precisadas por el manuscrito que la ha transmitido y cuyo desarrollo de mutaciones y vuelos es descrito en dos fuentes— tuvo lugar en el «salón del regocijo».²⁵ Apenas veinticuatro días después, en el mismo escenario y en el mismo salón, se efectúa el montaje de la obra de Salazar y Torres *También se ama en el abismo*.²⁶ Es obvio que estamos ante un traslado del escenario portátil al interior de una de las grandes salas del palacio, la misma que habrá de ser preferida para el montaje, la noche del 9 de febrero de 1725, de *Amar es saber vencer* de Zamora. Para entonces, la relación de la fiesta correspondiente (el *Elisio peruano*) señala que el palacio cuenta con un «gran salón» dispuesto para estos fines.²⁷

La nueva ubicación del teatro desarmable no disminuyó el efecto masivo que buscaban estas representaciones, pues la misma relación asevera que las dimensiones de la sala permitían albergar hasta novecientas personas.²⁸ Ello era posible gracias al ordenamiento y la distribución del público, que en buena medida nos deja conocer la descripción que ofrece el *Elisio peruano* para la primera función en que se representa *Amar es saber vencer*. Frente al escenario se dispone un semicírculo compuesto por los asientos destinados a los miembros de la Audiencia, la Contaduría Real y el Ayuntamiento, y cuyo centro ocupa la silla del virrey. El área del semicírculo es ocupada por un estrado destinado a las damas de la

²⁵ Ib., 16 de noviembre-fines de diciembre de 1711.

²⁶ Ib.

²⁷ Fernández de Castro, *Elisio peruano*, p. 98.

²⁸ Ib., p. 107.

ciudad, mientras que la parte posterior de la sala se destina al público común.²⁹ Para la función de *Los juegos olímpicos* de Salazar, llevada a cabo semanas antes (el 11 de diciembre de 1724), la misma relación ofrece también una descripción de la distribución del público, la cual guarda cierta afinidad con la seguida en la representación de la pieza de Zamora, con la salvedad de que para entonces se construyó una galería o luneta para las señoras.³⁰ Sin embargo, no se precisa dónde se llevó a cabo tal función (si en el patio o en el salón del palacio). Quizás el cambio en la ubicación de las damas obedeciera a la diferencia de lugar.

Con todo, a pesar de la preferencia por un gran salón del palacio como lugar para la representación entre 1710 y 1725, el patio no fue absolutamente olvidado, pues en 1747 vuelve a ser elegido para colocar allí el escenario donde habría de montarse *Ni Amor se libra de amor*.³¹ A pesar de ello, la disposición del público guarda estrecha semejanza con la ya observada en las funciones de 1725, aun cuando entonces la descripción remitía al interior de un salón del palacio:

Construyose de los portátiles asientos la figura de un semi-círculo, con fácil entrada, aspecto hermoso, y grata commodidad, para que nada perdiesen los ojos, ni los oídos, y dejando área suficiente a un decoroso estrado para las señoras, seguían las primera sillas, que habían de ocupar los señores ministros de la Audiencia, y demás tribunales, que acompañaban a Su Exc. cuyo asiento se colocó en el medio mismo al prospecto de la scena.³²

Probablemente fuera el fuerte terremoto que la ciudad había sufrido el año anterior y que causó deterioros mayores en los edificios de la ciudad, incluido el propio palacio, lo que obligara a preferir nuevamente el espacio abierto del patio.

Además de la ubicación más o menos regular del escenario portátil en el segundo patio o en un gran salón del palacio, hay noticias de que en ciertas oportunidades se dispuso también en otros lugares. La primera

²⁹ Ib., p. 100.

³⁰ Ib., p. 45.

³¹ *El día de Lima*, p. 223.

³² Ib., pp. 223-224.

de ellas, que corresponde al montaje de *Fineza contra fineza* de Calderón, resulta, sin embargo, problemática a causa de la peculiar condición escénica de este texto. Lo que sabemos sobre su representación en Lima es que se llevó a cabo el 19 de diciembre de 1702, en celebración por los años del rey Felipe V, en lo que el *Diario de Lima (1700-1711)* designa como el compás de palacio.³³ En el *Diccionario de Autoridades* se define el compás como el «espacio o ámbito enlosado, que regularmente suele haber ante las puertas de las iglesias, que comúnmente se llama atrio o lonja»,³⁴ lo cual podría sugerir que el escenario estuvo colocado en la parte exterior del palacio que daba a la plaza. No obstante, el uso de la palabra podría remitir también al primer patio dentro del edificio (normalmente de dimensiones más pequeñas), y, además, no parece que existiera un atrio exterior hacia la plaza en el antiguo palacio de los virreyes. En confirmación de que es a este patio interior al que se alude, viene la indicación, que proporciona la misma fuente, sobre el público de esta representación, compuesto del «gran concurso de lo más noble de la ciudad».³⁵ Ello hace pensar, por lo tanto, en un auditorio restringido y cerrado, y no en un espectáculo abierto completamente a la mirada pública desde la plaza.

Es significativo, sin embargo, el silencio respecto de despliegues espectaculares en este montaje. En verdad, en ninguna de las versiones transmitidas de esta obra se exigen tales cualidades escénicas y, a juzgar por la noticia del *Diario de Lima (1700-1711)*, no habría por qué suponer que en esta ciudad las circunstancias fueran distintas.³⁶ Por consiguiente,

³³ *Diario de Lima (1700-1711)*, noviembre de 1702-enero de 1703.

³⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, t. 2. Ver *compás* (segunda acepción).

³⁵ *Ib.*

³⁶ *Fineza contra fineza* fue estrenada el 22 de diciembre de 1671 en Viena en el Palacio Castiglioni, sede de la embajada española, para celebrar los años de la reina de España, Mariana de Austria, hermana del emperador Leopoldo I, quien a su vez estaba casado con la hija de Felipe IV, la emperatriz Margarita. Posteriormente fue representada en el Palacio Real de Madrid en varias oportunidades (Shergold, N. D. y John E. Varey.

parece más probable que no se haya levantado propiamente el escenario portátil con todos sus recursos escénicos para esta ocasión, sino quizás tan solo algunas estructuras básicas, más bien próximas al escenario del corral.

En cambio, el caso de la representación de *La estatua de Prometeo* de Calderón el 7 de febrero de 1709 es inequívoco. En esta fecha, como parte de los festejos por el nacimiento del príncipe Luis Fernando, el gremio de panaderos financió la representación de esta obra, para lo cual se dispuso «en la plaza teatro capaz y bien vestido para que toda la ciudad libremente gozase la representación de una comedia intitulada *La estatua de Prometeo*». ³⁷ La obra contó con las condiciones que eran características de los montajes de esta naturaleza: «muy costosas galas para los personajes, músicas bien acordes, mutaciones vistosas». ³⁸ El virrey contempló el espectáculo desde las galerías del palacio, acompañado de la Real Audiencia, los tribunales y las damas de la ciudad, ³⁹ mientras que el grueso de los habitantes se agolpó seguramente en torno del vistoso escenario. Se trata de un caso excepcional que marca la salida del escenario portátil fuera de los linderos del palacio para su colocación en la plaza pública de la ciudad. Este hecho, que ubica ocasionalmente al teatro de

Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España. Londres: Tamesis Books, 1982, pp. 243 y 248). La primera edición de la obra debe de ser la de Viena, seguramente próxima a su estreno allí en 1671 (Imprenta de Matheo Cosmerovio). Apareció luego en la *Cuarta parte* de comedias de Calderón (Madrid, 1672) y la reeditó posteriormente Vera Tassis (Madrid, 1682). Sobre el estreno en Viena de la obra, véanse Neumeister, Sebastián. «Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón». En Ruano de la Haza, J. M. (ed.). *La puesta en escena del teatro clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1995, pp. 255-267; y Reyes, Mercedes de los. «El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)». En Sabik, Kazimiers (ed.). *Théâtre, Musique et Arts Dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia: Université de Varsovie, 1997, pp. 115-141. He tratado más en extenso la representación limeña en Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», pp. 233-243.

³⁷ *Diario de Lima (1700-1711)*, fines de enero-principios de marzo de 1709.

³⁸ *Ib.*

³⁹ *Ib.*

origen cortesano en unas condiciones de recepción próximas a las del auto sacramental, es un indicio relevante del impacto que llegó a adquirir esta manifestación teatral en Lima. Los organizadores del festejo, el lugar de la representación y aun un sector importante del público no son aquellos que fueron característicos, en su origen, del teatro cortesano europeo. En su lugar, las nuevas condiciones de este caso revelan un espectáculo perfectamente incorporado a la fiesta barroca, con su dimensión de fenómeno público que abarca a toda la ciudad en pleno.

EL PÚBLICO

¿Qué público asistió a estos montajes? La respuesta a esta pregunta ha sido ya de alguna manera insinuada en las líneas precedentes. En todos los casos que vengo enumerando, el teatro espectacular en Lima forma parte de un ciclo festivo en el que participa toda la ciudad. Es más, aunque montajes como los de *El arca de Noé*, *La púrpura de la rosa* y *El mejor escudo de Perseo* fueron dispuestos y financiados por el virrey de turno, en los años posteriores se volvió habitual que los propios gremios —como se ha visto— eligieran como expresión de su participación en la fiesta organizar y sufragar una representación de teatro *a la italiana* en el interior del palacio.⁴⁰ En cualquier caso, la incorporación de toda la ciudad como público de estos espectáculos es posible por medio de una secuencia de funciones en las que, cuidadosamente distribuidos, los distintos sectores de la ciudad desfilan por varios días por el patio o el salón

⁴⁰ Ocurrió así a partir de 1707, a raíz del montaje de *La fiera, el rayo y la piedra*, durante un período en que habiendo fallecido el anterior virrey, el conde la Monclova, aún no llegaba a Lima su sucesor, el marqués de Castell dos Rius. Es entonces el gremio de plateros el que sufraga los gastos respectivos (véanse la *Breve relación de las reales fiestas*, 1707, y, al respecto, Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», pp. 253-254). En años posteriores, el financiamiento del montaje de una obra espectacular en el palacio se convierte en el modo de participación de diversos gremios en alguna gran ocasión festiva, sobre todo en la proclamación de un nuevo monarca. Además del caso de *La estatua de Prometeo* en 1709, mencionado líneas atrás, ocurre de manera muy significativa en el festejo por la llegada al trono de Luis I (véase Rodríguez Garrido, «Mutaciones de teatro», pp. 374-376, a partir de la información ofrecida por Fernández de Castro, *Elisio peruano*, pp. 45, 48 y 69).

del palacio para contemplar la vistosa representación. Esta distribución tiene un sentido muy distinto del de la práctica en Madrid de abrir el Coliseo del Retiro al público de la ciudad después de las funciones destinadas estrictamente al rey y la corte. Allí el público no cortesano podía acceder al espectáculo mediante el pago de una entrada, y la medida obedecía tanto al propósito de satisfacer la enorme expectativa de los habitantes de la villa por presenciar la elaborada puesta en escena, como al de compensar a los actores por las pérdidas económicas que ocasionaba la suspensión de las representaciones en el corral para permitir los ensayos y las funciones en palacio. En el caso de Lima, en cambio, se trataba de un calendario organizado de funciones que se concebían como parte del festejo público y que, por tanto, no contemplaban el pago de una entrada. En cuanto al ámbito de recepción y a su finalidad ideológica, el teatro espectacular en Lima debe, pues, ser analizado y concebido de la misma manera que las restantes manifestaciones públicas características de la fiesta barroca.

La pauta para ello la fija, una vez más, el festejo de 1672, organizado por el conde de Lemos. Para dicha ocasión se establece un calendario de nueve representaciones que habrá de permitir que el diarista Mugaburu afirme que la comedia *El arca de Noé* «la vieron toda la ciudad, que fueron pocos los que la dejaron de ver, eceto las monjas».⁴¹ En efecto, de acuerdo con la misma fuente, el virrey, su familia, los oidores, los miembros del cabildo eclesiástico y del cabildo de la ciudad, y los padres de la Compañía de Jesús asisten a la primera función el 11 de febrero; el domingo 14 de febrero acuden los frailes de Santo Domingo y San Francisco; al día siguiente, los de San Agustín, la Merced y San Juan de Dios; finalmente, entre ese día y el 2 de marzo, martes de carnestolendas en que se clausuran las representaciones, hay que suponer la asistencia de los restantes sectores sociales, incluido el pueblo.⁴² Este modelo se repite con algunas variantes para las funciones de los años posteriores. En 1701, para *La púrpura de la rosa*, después de la primera función, el 19

⁴¹ Mugaburu, *Diario*, p. 146.

⁴² *Ib.*, pp. 145-146.

de diciembre, presidida por el virrey conde de la Monclova, se suceden otras seis representaciones: la primera de ellas para el deán del cabildo catedralicio y el clero de la ciudad; la segunda para los caballeros de la ciudad; la tercera para los frailes de San Francisco y Santo Domingo; la cuarta para los de San Agustín, la Merced y San Juan de Dios; la siguiente para la universidad, los colegios mayores y el seminario; y la última «a toda la ciudad».⁴³ Descripciones semejantes, con ligeras variaciones, se ofrecen para las ocho funciones de *El mejor escudo de Perseo* en 1708, con la peculiaridad de que la última de ellas se destina «al numerosísimo gremio de mujeres blancas y pardas».⁴⁴ También ocho funciones se organizan para *Triunfos de amor y poder* en 1711.⁴⁵ Ese mismo año, *También se ama en el abismo* tiene que programarse una segunda y tercera vez «para satisfacer el deseo de todos».⁴⁶ En 1725, para el caso de *Amar es saber vencer*, el *Elisio peruano* habla también de «la distribución de los días» que habría de permitir el mejor orden para la participación de todos,⁴⁷ y aun para 1747 se establecen tres representaciones de *Ni Amor se libra de amor* con la misma finalidad.⁴⁸

LOS MEDIOS ESPECTACULARES

Voy a referirme, por último, al tipo de despliegue que permitía el escenario armado y rearmado constantemente en Lima para cada una de estas celebraciones. No me es posible establecer hasta el momento quiénes fueron los maestros que diseñaron los primeros escenarios con perspectivas y que dirigieron las maquinarias necesarias para su funcionamiento. Puede conjeturarse que, entre los miembros del séquito llegado a Lima con el conde de Lemos en 1667, debía de haber quienes manejaran estas técnicas. También es de suponer que, en los años posteriores, varios de

⁴³ *Diario de Lima (1700-1711)*, 20 de octubre-19 de diciembre de 1701 y fines de diciembre de 1701- mediados de febrero de 1702.

⁴⁴ *Ib.*, fines de agosto-23 de octubre de 1708.

⁴⁵ *Ib.*, 16 de noviembre-fines de diciembre de 1711.

⁴⁶ *Ib.*

⁴⁷ Fernández de Castro, *Elisio peruano*, p. 107.

⁴⁸ *El día de Lima*, pp. 232-233.

los maestros de obras del palacio, como fray Cristóbal Caballero, que tuvieron a su cargo la construcción de artefactos efímeros —como los túmulos reales— durante el gobierno del conde de la Monclova, participaron igualmente en la elaboración de los diseños teatrales. Sin embargo, por el momento, hay que reconocer que todo lo concerniente a pintores escenógrafos y maestros tramoyistas en Lima está aún por investigar.

De otro lado, no ha sobrevivido ninguno de los diseños que debieron de elaborarse para las distintas escenografías de estas obras, ni existe dibujo alguno que dé cuenta de ellas. Con lo que contamos, gracias a algunas relaciones festivas, es con descripciones a veces bastante detalladas de los cambios de escenarios y de los efectos de maquinarias desplegadas a lo largo de los espectáculos. Asimismo, los manuscritos de las obras teatrales escritas en Lima, tales como *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas y las tres comedias de Pedro de Peralta, pensadas sin duda para las posibilidades del escenario que allí existía, nos dan indicadores bastante seguros de cuanto en él era posible. Sin entrar aquí en una relación pormenorizada de cada una de ellas, solo dejaré señaladas algunas cualidades.

En primer lugar, en cuanto a maquinarias, las distintas relaciones y lo que se observa en los manuscritos se refieren insistentemente al empleo de máquinas para vuelos. El recurso se exige de manera recurrente en la comedia de Lorenzo de las Llamosas, escrita en Lima en 1689, *También se vengan los dioses*. Allí se piden tanto ascensos y descensos en dirección vertical como vuelos en línea horizontal a lo ancho del escenario (así lo ejecutan la Veneración en la loa que da inicio al espectáculo y Cupido en la jornada I, tras el verso 555). En algunos casos, la solidez de la máquina se debía poner a prueba al exigir que un personaje llevara por los aires a otro, tal como ocurre cuando Cupido trae desde lo alto a Coronis (tras el verso 1306 de la jornada I y tras el 2630 de la jornada II) o cuando aquel y su madre Venus salvan a la misma Coronis de las iras de Apolo arrebatándola del escenario (tras el verso 2423 de la jornada II).⁴⁹

⁴⁹ Sobre las exigencias escénicas de la comedia de Llamosas, véanse Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», pp. 73-77; y Hernández Araico, «La teatralidad». La numeración de

En Peralta, el recurso es menos espectacular, pero no está ausente. Ocurre sobre todo en *Triunfos de amor y poder*, específicamente en relación con el personaje de Cupido, cuyos vuelos son particularmente descritos en las acotaciones del manuscrito de la British Library: «Aparece Cupido atravesando a vuelo el teatro» (acotación tras el verso 175), y «Vase por una tramoya Cupido» (acotación tras el verso 970).⁵⁰

Del mismo modo, los efectos que permitían la iluminación artificial del escenario se insinúan en varias noticias. En 1711, por ejemplo, a propósito de la representación de *También se ama en el abismo* se dice que se «inundó de luces el foro»;⁵¹ y en las fiestas por la proclamación de Luis I, entre 1724 y 1725, se alude a la «costosa iluminación» que demandó el montaje de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón.⁵² La información principal sobre las posibilidades de luminotecnia del escenario palaciego de Lima procede, sin embargo, de los manuscritos de las obras teatrales escritas en esta ciudad. *También se vengan los dioses* exige, ya en 1689, que el efecto de terremoto se logre no solo mediante recursos sonoros, sino además por medio del oscurecimiento paulatino del escenario: «suena terremoto y vase oscureciendo el teatro» (tras el

los versos en la comedia de Llamosas, a la que aquí remito, es la establecida por Miguel Zugasti en la edición que prepara de esta obra. Para una descripción de las máquinas que se requerían para los vuelos de los actores, véanse Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII». En Egido, A (ed.). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, p. 56, quien sigue básicamente el tratado de Nicola Sabatini; y Flórez Asensio, «Teatro musical», p. 76.

⁵⁰ En *La Rodoguna* (comedia basada en *Rodogune* de Corneille), Peralta añade una escena consistente en la representación del sueño de la reina Cleopatra, lo que le permite, por única vez a lo largo de la obra, lucir las maquinarias para vuelos con que contaba el teatro: «aparece en el aire Nicanor, con traje antiguo y manto o ropa de levantar blanca; y a sus dos lados, Cloto (una de las Parcas), con una espada desnuda en la mano, y Megera (una de las Furias), ceñida de áspides con una hacha encendida en la mano, ambas vestidas de negro. Y asimismo al uno y otro lado del teatro, en el aire, los Sueños adornados de traje obscuro y con alas negras y bonetes con plumas de varios colores». Estudio de la incorporación y el sentido de esta escena de *La Rodoguna* en Rodríguez Garrido, «Sueño y tragedia».

⁵¹ *Diario de Lima (1700-1711)*, 16 de noviembre-fines de diciembre de 1711.

⁵² Fernández de Castro, *Elisio peruano*, p. 48.

verso 1420). Al inicio de la jornada siguiente, el escenario se mantiene parcialmente oscurecido hasta que, con la aparición de Apolo, «se irá poniendo lucido y de gala el teatro, desapareciendo la noche con que acabó la primera jornada» (tras el verso 1543). Tales efectos, bien descritos en los tratados de escenotecnia de la época, se lograban mediante un sistema de cilindros de latón sostenidos por cuerdas que se manejaban mediante poleas y que permitían, según cubrieran cada una de las luces, graduar la intensidad de la iluminación.⁵³ Años después, se observan en el teatro de Peralta las mismas exigencias. En *Triunfos de amor y poder* (1711), los efectos de luz y ruido desempeñan una función importante en la historia de Júpiter e Isis. Así, al final de la primera jornada, «obscúrese el teatro con lluvia y ruido de tempestad» (acotación después del verso 732), y poco después, el final del ambiente tempestuoso se mostrará aclarando paulatinamente el teatro a la vez que Iris aparece cantando (tras el verso 796). También en algún momento de *Afectos vencen finezas* (1720) se demanda ambientación nocturna mediante «mutación de jardín que se obscurece» (tras el verso 3068). Todo ello comprueba un manejo habitual y bastante experto de los recursos de iluminación del escenario.

Uno de los aspectos más enfatizados en las noticias y relaciones es el despliegue sucesivo de mutaciones escénicas, que se lograba tanto por los cambios de los bastidores laterales como del telón de fondo, los que en conjunto creaban la ilusión de perspectiva en el escenario. Aunque no es posible establecer las dimensiones precisas del escenario que permitía tal efecto, un detalle que puede dar indicios de ello es la apertura del punto o foro tanto en varias escenas de la comedia de Llamosas como de las obras de Peralta. En el primer caso, solo se reconocen tres mutaciones completas del escenario (pasaje con cabañas, galería de columnas con templo, arboleda con albergues) a lo largo de las dos jornadas que componen la obra. Ello haría pensar que, al menos para entonces, el escenario solo disponía de rieles para tres juegos de bastidores. Sin embargo, el punto donde confluye la perspectiva en el telón de fondo se abre continuamente para revelar

⁵³ Véase al respecto Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya», pp. 54-55, quien reseña la información contenida en el tratado de Sabatini.

un escenario posterior. Así ocurre, por ejemplo, en la loa para mostrar el trono del Natalicio, y lo mismo en la jornada I, donde el decorado de cabañas se desplaza en el fondo para dejar ver el mar en tempestad, o, más adelante, cuando la escenografía de templo se abre igualmente para descubrir el altar de Apolo. También en la jornada II, la apertura del punto permite ver primero un jardín y luego el altar de Venus.

Años después, el teatro de Peralta revela más libertad y mayores posibilidades en cuanto al despliegue de mutaciones. Su comedia *Triunfos de amor y poder* (1711) se construye sobre cambios permanentes de escenografías (cuatro y hasta cinco mutaciones por jornada), si bien estas pueden repetirse a lo largo del espectáculo. Con todo, se reconocen unos cinco escenarios distintos: bosque, mar, jardín, bosque (o monte) con río (que podría ser una variación parcial de la primera) y templo.⁵⁴ Ello revelaría un acondicionamiento mayor de rieles para los juegos de bastidores o, al menos, una gran destreza por parte de los operadores para sustituirlos y colocarlos durante el curso del espectáculo. Asimismo, la apertura del foro sigue siendo para entonces un recurso habitual. Lo exige Peralta sobre todo en sus loas. Así, en la de *Afectos vencen finezas* (1720), «descúbrese el foro y aparece en el mar el Amor sobre un carro tirado de caballos marinos, acompañado de España y la América, que le traen en medio» (acotación tras el verso 173). Asimismo, en 1725, en la loa que escribe Peralta para la comedia de Zamora *Amar es saber vencer*, el monte del Parnaso que ocupa el fondo del escenario se abre al final para mostrar el trono de Apolo.⁵⁵ En todos estos casos, tanto en la obra de Llamosas como en las de Peralta, se revela un escenario de cierta profundidad y, asimismo, que el decorado del fondo, en el que convergía

⁵⁴ Hacia el final del espectáculo, además, «aparece en el fondo el cielo, y en él Júpiter con Isis sobre un trono». La descripción hace pensar que el cambio no afecta a los bastidores, que seguirán mostrando la galería de columnas que acompañó al templo.

⁵⁵ La loa de Peralta para la pieza de Zamora, incluida originalmente en el *Elisio peruano* de Fernández de Castro, ha sido publicada modernamente por Leonard en Peralta Barnuevo, *Obras dramáticas*; y Williams, Jerry. «Peralta Barnuevo's Loa para la comedia». La representación del sueño de Cleopatra en *La Rodoguna* parecería requerir también de un medio semejante (véase nota 50).

la perspectiva, se dividía en dos e iba colocado sobre rieles que permitían que cada una de las partes se desplazara horizontalmente hacia los lados para provocar la apertura del punto.

Las noticias que transmite el *Diario de Lima (1700-1711)* sobre las representaciones palaciegas suelen enfatizar el efecto de variedad y sorpresa que producían estos cambios escénicos. Así, por ejemplo, respecto del montaje de *La púrpura de la rosa* (1701) se alude al «aparato de perspectivas, bastidores, tramoyas, y vuelos». ⁵⁶ De *El mejor escudo de Perseo* (1708) se recuerda que «a toda costa y galantería se dispusieron las mutaciones y perspectivas del teatro cómico, en que tener suspensos los sentidos y en amable prisión las horas». ⁵⁷ Se mencionan, asimismo, las «mutaciones vistosas» del montaje de *La estatua de Prometeo* (1709) ⁵⁸ y las «perspectivas y mutaciones bien regaladas» de *Triunfos de amor y poder* (1711). ⁵⁹ Acerca de *También se ama en el abismo* (1711) se enfatiza el efecto ilusorio sobre el espacio escénico que generaba el juego de perspectivas y se compara ponderativamente con los recursos semejantes desplegados en las cortes europeas: «las perspectivas dieron sitio dilatado en el más breve espacio a que las circunscribía su punto. Las mutaciones compitieron con las que dio España y pulió la Francia delante de sus reyes». Y, de igual modo, se resalta la variedad de los escenarios mostrados: «entre templos, bosques y jardines pareció esta vez bien el mismo infierno». ⁶⁰

Son, sin embargo, las relaciones específicas de las fiestas (cuando contamos con ellas) las que nos ofrecen la descripción más detallada de la sucesión de mutaciones a lo largo de un espectáculo teatral. El *Elisio peruano* se muestra particularmente atento en relación con los cambios de escenografía que se produjeron en las distintas representaciones a que dio ocasión la proclamación en Lima de Luis I entre 1724 y 1725. Tras rápidas menciones a los despliegues de este tipo que generan los montajes de obras tales como *Los juegos olímpicos* de Salazar y Torres,

⁵⁶ *Diario de Lima (1700-1711)*, 20 de octubre-19 de diciembre de 1701.

⁵⁷ *Ib.*, fines de agosto-23 de octubre de 1708.

⁵⁸ *Ib.*, fines de enero-principios de marzo de 1709.

⁵⁹ *Ib.*, 16 de noviembre-fines de diciembre de 1711.

⁶⁰ *Ib.*

Hado y divisa de Leonido y Marfisa de Calderón y *Tetis y Peleo* de Salazar, se describen con particular detalle los cambios escénicos que se sucedieron en la representación de *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* de Antonio de Zamora, pieza ejecutada por los criados y familiares del propio virrey marqués de Castelfuerte, con la que se puso fin al ciclo festivo. La relación ofrece, en primer lugar, la descripción detallada del telón jeroglífico que sirvió para cubrir la embocadura del escenario y mediante el cual se conectaba el contenido de la obra con el contexto de su representación en Lima.⁶¹ A ello sigue la minuciosa relación de las sucesivas mutaciones. En toda ella, predomina el esfuerzo del autor (Jerónimo Fernández de Castro, caballero del virrey) por destacar ponderativamente las posibilidades escénicas que ofrecía el teatro palaciego de Lima comparándolo no solo con el de las cortes europeas, sino incluso con el origen mismo de las prácticas teatrales occidentales:

pudiera hacer ventajas nuestro teatro a aquellos que Marco Scauro Edil y Cayo Curio, cada uno en su tiempo, mandaron fabricar, cuyas grandezas debieron dilatadas narraciones a Plinio; pues las perspectivas de este primoroso compendio de cuantas para el teatro recogió el filósofo Nemesio, ni fueron más céleb[r]es las pinturas que para las scenas trágicas de Schilo hizo Agatharcho, ni Claudio Pulchro ni Eudojo las ejecutaron más excelentes en los soberbios teatros de Roma; pues si aquellos (según el mismo Plinio) engañaban sencillas aves, aquí se vio suspenderse no vulgares entendimientos de hombres.⁶²

Para los fines de conocer la realización escénica de un texto teatral, la descripción que ofrece el *Elisio peruano* de los despliegues correspondientes a la loa constituye un inusual complemento del texto de Peralta escrito para esta ocasión y adosado a la misma relación. Allí, además del desarrollo escenográfico, se da cuenta de la riqueza de los trajes y la profusión de las joyas en los actores que representaban, todo lo cual nos deja conocer, mejor incluso que las acotaciones del propio texto de

⁶¹ He propuesto una reconstrucción de este telón y un análisis de su significado político en Rodríguez Garrido, «Mutaciones de teatro».

⁶² Fernández de Castro, *Elisio peruano*, p. 102. Hay un evidente anacoluto o un error en la transmisión del texto en las primeras líneas de la cita.

Peralta, la compleja producción de signos teatrales visuales de la puesta en escena. Por su parte, la descripción de las mutaciones ocurridas durante la comedia misma puede dar una imagen cabal del espectáculo en su dimensión escénica:

Concluida la loa, pareció la mutación de tiendas de campaña entre frondosa arboleda, y en el foro se descubría en lontananza la ciudad de Tebas (sitio en que se idea la comedia); siguióse a esta la de templo admirable de Temis, con el altar de el Simulacro tan noblemente decoroso que infundió veneraciones y respetos. En su lugar, sucedió otra de extensa vistosa galería de columnas y estatuas, y después se corrió la de salón adornado con rica colgadura y varias alhajas de gran magnificencia, bosque umbroso, jardín ameno, muralla y torreones tan bien fingidos, que pudieran engañar a los mismos que los manejaban; y por fin, fueron todas las scenas tan primorosas, la iluminación tan completa, los movimientos tan a tiempo, que no quedó qué desear a los que saben lo que son Retiro de Madrid y teatros de París y Italia.⁶³

Como se ve, los escenarios son los característicos del teatro espectacular cortesano: arboleda, templo, galería de columnas, salón, bosque, jardín... Lo interesante del caso reside, sin embargo, en que ninguno de los testimonios, ni impresos ni manuscritos, que han transmitido esta obra de Zamora da indicios de que hubiera sido concebida originalmente por su autor dentro del paradigma escénico del teatro espectacular cortesano.⁶⁴ El hecho coincide con lo que ocurre justamente respecto de la primera obra que dio motivo a un montaje espectacular en Lima: *El arca de Noé*, en 1672. También en ese caso la versión transmitida muestra que la obra fue pensada en principio para un montaje en el corral de comedias. Estos

⁶³ Ib., p. 105. Igualmente profusa es la descripción que ofrece *El día de Lima* de la representación de *Ni Amor se libra de amor* de Calderón en 1747, durante los festejos por la coronación de Fernando VI. De manera semejante, se nos ofrece la descripción del telón jeroglífico elaborado para la función, así como de la sucesión de mutaciones que compusieron el espectáculo escénico (*El día de Lima*, pp. 223-230).

⁶⁴ La obra de Zamora fue publicada por primera vez, de manera póstuma, en 1744 en el tomo II de las *Comedias* del autor (por lo tanto, varios años después de su representación en Lima). Existen al menos dos manuscritos de la obra en la Biblioteca Nacional de Madrid. En ninguno de estos testimonios aparecen las condiciones espectaculares que se describen en la representación limeña.

dos casos revelan algo sustancial sobre las prácticas de este tipo de teatro en Lima: aunque su despliegue espectacular producía un indudable efecto de entretenimiento, la elección de las piezas obedecía a una meditada coherencia con el sentido global de la fiesta en que se insertaban tales representaciones. *El arca de Noé* se prestaba bien a los objetivos del conde de Lemos de emplear la devoción a la Virgen de Desamparados y la construcción de su templo en Lima como medios de robustecer la imagen de virtud del gobernante del virreinato. *Amar es saber vencer*, en un contexto distinto, permitía enfatizar la representación del poder en el marco de la proclamación del rey en sus dominios ultramarinos.⁶⁵ De este modo, era justamente la creación de un nuevo texto escénico lo que permitía dotar a las piezas peninsulares preexistentes de nuevos significados acordes a su dimensión colonial. Casos como estos permiten afirmar que el éxito y la permanencia que alcanzó durante varias décadas este tipo de espectáculo en la Lima colonial se explican por una eficaz confluencia (cuidadosamente pensada y ejecutada por quienes fueron responsables de su introducción y desarrollo) entre público, contexto de representación y medios materiales.

Este trabajo ha pretendido mostrar los recursos sobre los que fue posible esa historia. Se trató de una práctica compleja que partía de la elección de la pieza teatral (a veces incluso de la escritura de una obra nueva) elegida según su pertinencia para el contexto festivo en que se iba a representar, y que se materializaba en la realización y la utilización de un aparato escénico apropiado (un teatro portátil que permitía el uso de la maquinaria, escenarios pintados compuestos de bastidores y telones, sistemas de iluminación artificial, maquinarias para efectos especiales como vuelos). Hace varias décadas, el seminal libro de Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, puso de relieve el lugar del teatro en el marco de la cultura colonial, un estudio cuyo aporte en este campo prácticamente no ha tenido equivalente

⁶⁵ Desarrollo estas interpretaciones sobre *El arca de Noé* en Rodríguez Garrido, «Teatro y poder», cap. 1; y respecto de *Amar es saber vencer* adelanto ideas en Rodríguez Garrido, «Mutaciones de teatro».

hasta el momento. He querido profundizar en sus huellas precisando las condiciones y los medios que hicieron posible la realización de una práctica escénica particular, la que se desarrolló de manera excepcional en el ámbito del palacio virreinal de Lima. Una aproximación como la que aquí he intentado no es sino la base y el punto de partida para un estudio sobre el lugar del teatro en el marco de la fiesta y, en tal medida, en el complejo entramado de la vida social durante la colonia.



A significant group of Italian-style plays (i.e. stagings that made use of spectacular scenic resources) were performed in Lima in 1672-1747), always in connection with festivities of an imperial nature. Taking as its basis a corpus of fifteen theatrical works, this study examines the conditions of their reception as well as the material avenues that allowed for the development of this type of theater in the capital of the Peruvian viceroyalty. Topics of analysis include: the context and purpose of these representations, the place in which they were presented, their intended public, and the stage media they employed.

Key Words: *Colonial theater, Court-culture, Staging, Performance in Lima, Theatrical reception*

