

FIESTA BARROCA

AMALIA INIESTA
(Universidad de Buenos Aires-
Universidad Complutense de Madrid)

Escogemos un par de textos de distinto carácter, «Las fiestas en Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos», del poeta Rodrigo Carvajal y Robles y, por otra parte, la comedia en honor de la Virgen de Guadalupe, del clérigo Diego de Ocaña de la orden jerónima, incorporada en el «Viaje fascinante a la América del Sur», ambos situados en el ámbito del Alto Perú. Hemos de considerar ambas textualidades que han de servirnos como fuente primaria para luego comentar la Fiesta celebratoria en la cabeza virreinal, teniendo en cuenta que una de ellas es una fiesta civil, oficial, para conmemorar a la figura del heredero a la Corona de España, y la otra es una fiesta religiosa, en el transcurso de la cual se representa una pieza teatral como teatro de propagación de la fe cristiana.

Presentamos en primer lugar cada una de las composiciones, para ponerlas luego en relación, contrastándolas y complementándolas en los distintos aspectos; nos referiremos a sus respectivos autores y la finalidad que persiguen para comprender mejor a través de estos ejemplos el sentido de la Fiesta en Indias como expresión dramática del Barroco.

En la obra de Carvajal y Robles, el poeta extremeño, elabora un panegírico en honor del Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. Como composición literaria posee una larga tradición de la «amplificatio» que se desarrolla una y otra vez en cada una de las silvas, que expresa la participación en la fiesta de mercaderes, gremios, negros, mulatos y miembros de la Universidad. El poeta afirma lo

poético a través de figuras como la hipérbole: aparece como inefabilidad de las hazañas, dotes y virtudes de los caballeros, bizarría, gallardía, en las que insiste y que reitera cuando los nombra. Ello conlleva la intención de homenajearlos –y con lo mismo de homenajear el origen de sus casas nobles en España– seguramente estamos en presencia de descendientes de aquéllos, nacidos o afincados en Indias y aún sin conciencia criollista –de fijar sus nombres en un texto que ha de publicarse en el Perú– lo cual redundará en beneficios allí o en España y en agradecimiento al propio poeta, por entonces funcionario de la Corona.

Otro motivo es el terremoto de Lima acaecido en medio de la fiesta que analizamos, que ocurre frente al orden de la civilización europea, con festejos pautados para celebrar la continuidad de un sistema de poder, versus el caos de la naturaleza americana. Éste tiene lugar en medio de la celebración que hacen los plateros; en el contexto del relato poetizado de Carvajal, se erige como un elemento más de la teatralidad barroca. Se trata de una conmoción de carácter colectivo de que participan tanto quienes estaban actuando en la fiesta como quienes oficiaban de espectadores en ese momento, de modo que todos ellos se transforman, confusamente, en actores del movimiento sísmico. Inmediatamente, una secuencia –nuevamente de carácter teatral– está constituida por el hecho religioso de la misa y acude en ayuda del pueblo limeño, la Virgen en su aparición, quien realiza el milagro –tal como lo narra el poeta histórico– de detener el caos. Luego todo vuelve a la situación inicial y la fiesta sigue su curso. Al reiniciarse el ritual de la fiesta vuelven a acomodarse los sentidos y las jerarquías, y se retorna a un poder político-civil y a una organización, en la que cada uno asume nuevamente su papel. Quienes actuaban vuelven al ruedo y prosiguen los lances y las corridas para finalizar la fiesta.

Ocurre un proceso de doble teatralidad en las Fiestas analizadas: una sería la de los actores de las comedias representadas y, por otro lado, la de los protagonistas de la Fiesta en Indias: funcionarios de la Corte Virreynal y de la Iglesia y el público constituido por los asistentes y receptores del mensaje civil y religioso.

La Fiesta como espectáculo, como despliegue barroco. Se abre un doble espacio textual: el del verso épico, cronista o religioso más el espacio del texto dramático contenido en el libro de viaje, del cual participan también el lector de las canciones incluidas en honor de la Virgen, así como las invenciones que se representan, con idéntico asunto.

La mitología clásica se usa continuamente como término de referencia y si bien responde al paganismo caduco, resulta eficaz para el imaginario socio-cultural. Los dioses que se representan en los carros, por ejemplo en la jornada de los universitarios, cumplen con su valor, todos a las ofrendas al príncipe.

Los indios aparecen en el comienzo del desfile de la fiesta de los Plateros. El indio como tal no tiene un lugar en las Fiestas; aparece representado en el

linaje regio de los Incas, que se encuentra después de su par español. En este punto se evidencian las jerarquías dentro del entramado social.

En cuanto al homenaje al príncipe, se trata de un extenso panegírico con final, con ofrecimiento pleno de deseos, que aparece como un lugar marcado en el texto. Se manifiesta en cada uno de los cuerpos participantes de la Fiesta, quien de acuerdo con su oficio o actividad aparece como adaptación, o bien ofrenda, y en otros casos es signo de sumisión.

De entre los ejemplos, acudimos nuevamente al gremio de los plateros por ser notable el despliegue, en la riqueza –sentada en las minas del Potosí– y por aparecer como el más alto de los presentados, en alabanza del Príncipe,

el triunfo de la fama / que en forma de una dama,
adornada de galas y compuesta / de collares y ricos brazaletes
llevaba una corona en una rama / para el Príncipe, dueño desta fiesta (Silva VII, v. 26 y sigs.)

En el desfile de los carros se relata en orden de aparición y se sigue un orden de la descripción. En la silva que narra la representación de «El rapto de Helena», elegimos de entre otros momentos, aquél en que entra el carro de la Fama en la fiesta de los mulatos. Dice:

Siguió un carro dorado / a este esquadron, y un templo fabricado de bronce
vividor y mármol denso / sobre su cumbre de esplendor inmenso,
Y por deidad la Fama / en la figura de una bella dama
Que con doradas alas prometía, / y músicos clarines
Bolar hasta los fines / del mundo, a celebrar el alegría
Deste festivo día (Silva IX, vv. 349-361)

En la silva VIII, fiesta de los herreros, presenta el poeta al carro de los ministros de Vulcano y compara luego al tierno Cupido diciendo:

en fe de que a Cupido se parece / también el niño de Austria, señor nuestro,
En el amor que infunde, y el que ofrece / por virtud de eficaz naturaleza,
El mundo de la deidad de su grandeza (Silva VIII, vv. 8-12)

Por otra parte, es representado el pequeño heredero al trono español, por el pequeño heredero criollo, hijo del Virrey y presente en las fiestas. Lo encontramos en la invocación de la III jornada, dice el verso:

en que a ser de Chinchón propio heredero, / y gloria de la casa de Cabrera,
 Cumplisteis los dos años / de los primeros paños
 Que os envolvieron treze meses antes, / que a vuestro dueño, el Príncipe de
 Asturias,
 De cuyo ardiente sol fuysteis luzero / en todo este emisfero,
 Que desea contaros por centurias / a los dos las edades,
 Hasta consolidar eternidades / mas antes que en la fiesta, niño hermoso,
 De vuestros años, y el origen bello / del Príncipe de España
 La pluma ocupe, reclinad el cuello / [...]
 No solo a celebrar esta alegría, / sino a cantar en profecía
 De Baltasar, cumplida la esperanza / y de vuestra fortuna
 La privança (Silva XI, v. 223 y sigs.)

Otro punto importante es el tratamiento que el poeta otorga a otro de los protagonistas de la Fiesta, el Pueblo. Lo muestra cuando el pueblo celebra, luego que lo hagan los caballeros. En otras ocasiones, el pueblo es burlado, por ser vulgo. El tratamiento es hondamente despectivo respecto del pueblo, pero se hace mucho más degradante en el caso de los negros, que llegan a ser animalizados. En la fiesta de los zapateros son acusados de ladrones. En una corrida de toros en esa fiesta de los negros, protagonizan una ridícula escena, cuando aprovechando que sus amos estaban en misa, salen a apresar los toros y comerlos. Carvajal lo pinta como sigue:

Fueron sus ademanes tan reydos, / como su autoridad y su decoro
 A tiempo que salió un gallardo toro / como el lobo rampante
 Que a la manada embiste de lechones / y ellos despavoridos
 Huyen, con tal denayre de bufidos / que de puro bufar
 Fueron bufones (Silva VIII, v. 310 y sigs.)

Y en esa corrida hicieron lances y usurparon la acción a la nobleza, son pintados por el poeta en un tono sumamente agresivo y violento.

Al concluir la fiesta de los carpinteros, luego de describir los bailes y danzas de los caballeros, aparece esta mirada:

pero lo más gracioso / deste festín fue el dexo en la chacota
 Del vulgo licencioso, / que a voces descubría cada nota (Silva X, v. 399 y sigs.)

Por otro lado hay una fuerte apuesta de los organizadores en la creencia y en el adoctrinamiento vía las estampas y los retratos que presentan en las fiestas. Así,

Mas en la frente del palacio Regio / fijaron las estampas a lo egregio
 Por mandato del Príncipe Cabrera, / de la prosapia de Austria verdadera,
 Adonde Carlos V todo armado / estaba en la figura retratado, con la
 Frente serena,
 De cuando el turco le huyó de Viena, y Felipe Segundo,
 Con la severidad que enfrentó al mundo; / y Felipe tercero
 Con la clemencia santa, que heredero, / le hizo de la gloria
 Adonde se eterniza su memoria / y el gran Felipe IV, con la ardiente
 Saña y afecto blando / que los está imitando
 En lo santo, severo y lo valiente, / y la flor a su lado de Ysabela

Que al cielo de fragancia / con la ermandad que a dado a España y Fran-
 cia.
 Y al infante Don Carlos, que en la muestra / de su valor promete
 Que a de ser de su hermano mano diestra. (Silva IV, v. 110 y sigs.)

Sigue así refiriéndose a cada uno de los reyes y reinas herederos de la di-
 nastía, pero lo interesante es que el desfile se cierra con la presentación de Fray
 Francisco Solano y Santa Rosa, apareciendo así el mundo americano:

que a la peste del vicio hizo la guerra, / porque fue sol ardiente y ayre
 Sano,
 Y concluye / el retrato las almas encendía,
 Y la gran Santa Rosa de Lima, patrona de América / que en las
 Espinas de la penitencia
 Por ser tan rigurosa, / se crió para Dios fragante rosa
 Y por ello son adorados. (Silva IV, v. 153 y sigs.)

Los mulatos son perfectos para el tratamiento barroco; el texto del canto que
 le dedica el poeta épico, dice:

A esta fiesta siguió la de la gente/ en quien Naturaleza
 De mezcla se vistió, más que de gala/ ...
 Aunque lo vario sea/ de una especie hermosa, y otra fea,
 Como en esta se vido,/ que lo feo en lo hermoso confundido,
 Y lo hermoso en lo feo/ aumenta su recreo
 De ver conglutinado/ lo que blanco y negro en noguerado.
 (Silva IX, v. 1-14)

Interpreta García Morales que la incorporación del retrato de Felipe IV es un
 signo de apropiación de una cultura que no les pertenece, un gesto de aculturación.

Se trata de una representación pictórica dentro de una representación teatral, a cuya densidad semántica de espectáculo contribuye. La descripción del carro se presenta deslumbrante en los de París con Helena, el de la bienvenida a Troya.

La Fiesta de la Universidad es la última de las intervenciones, seguramente por el alto prestigio social y cultural. En la participación se congregan los niveles académicos superiores, lo cual trabaja el poeta con la adaptación de mitos clásicos con el mundo americano. Así, Vulcano no está en Stromboli sino sobre el Potosí (Silva XII, v. 120 y sigs.).

Me interesa para finalizar esta parte del comentario el gesto de quien compuso este largo poema, poeta él mismo, hidalgo español en Indias, que precisamente elige a ciertas figuras de la poesía española como Garcilaso «el divino», y el suave Lluys de Camoens y el grave Hernando de Herrera, pues incluye a Alonso de Ercilla, poeta de la Araucanía, al Cordovés de eterna fama, Góngora divino, y al padre de la lengua castellana, Lope de Vega, quien a su vez le había nombrado un par de años antes en el Laurel de Apolo. El gesto de intentar erigirse en juez de quiénes merecían su elogio y quiénes no, aunque sin nombrarlo, esto es, participar desde la Corte Virreynal de las discusiones estéticas de la península y pertenecer él mismo desde su texto. Finalmente,

Estos y otros poetas castellanos, / que aun están por nacer, los ofrecía
Apolo en profecía, / para cantar los triunfos soberanos
Al Príncipe feliz de las Españas,

Que el mundo espera ver de sus hazañas. (Silva XII, v. 374 y sigs.)

Dualidad de mundos, teatralidad y Barroco en la Fiesta Cortesana.

América debe trabajar la figura del Rey desde la ausencia y la lejanía, a través del esfuerzo de otra figura sustituta –la del Virrey– y de una corte representativa de la original.

En Indias han de aprovecharse el orden y la jerarquía social procedentes en este caso del Incario, esto es, las relaciones de los descendientes del Sol y sus súbditos. Los Palacios o Casas Reales, los monumentos al señor supremo, los espacios públicos de reunión, el lugar de la fiesta han de constituir un proceso de continuidad y no de quiebra entre el mundo pre-hispánico y el español. El centro se desplaza del Cuzco a Lima.

El reemplazo de una cabeza por otra ha de ser significativo para mantener un orden social y político. El establecimiento de instituciones como el Virreynato, la Audiencia y el Cabildo configura una ciudad letrada, la cual se apoya en la columna vertebral de la Iglesia. Colonia y Evangelio, reglas y sacramentos, letra escrita y versículo elaboran y diseñan un nuevo mundo sobre el antiguo. España en Indias ha de mostrar siempre abundancia, poder e ideología.

El Virreynato del Perú se instaura en 1540, su cabeza en lo político-administrativo es Lima, aunque su centro cultural es Cuzco. Los españoles perciben desde un comienzo la relevancia simbólica del centro de los Incas, que conservó su prestigio durante la colonia y fue foco de irradiación de antiguas tradiciones y nuevas corrientes literarias y artísticas y, por ende, culturales. Potosí se constituye como otro centro de referencia cultural y fundamentalmente de poder económico, de allí que el gremio de los Plateros sea tan destacado en la Fiesta. Otra circunstancia a tener en cuenta es que América o cada uno de sus Virreynatos se relacionan en el Imperio de los Austrias solo con España y con su cultura.

Cómo se construye aquella Fiesta –una segunda versión, a partir de la ausencia, de lo desconocido e ignorado– sobre lo cual hay que crear la imagen o el reflejo o la sombra de lo que no está o está en otro sitio. Si bien esa invención o fantasía cuenta con dos líneas, un pueblo con una antigua cultura, con una cosmovisión, una o varias lenguas, una lengua y una religión y otra cultura que Octavio Paz llama trans-plantada con otra visión del mundo, una lengua y una religión que se imponen y una Autoridad que reemplaza a otra.

El hacedor que envía la Corona se constituye en una figura circunstancial aunque muy fuerte y responsable de elaborar y mantener una altísima imagen de Poder político y religioso de una España que se había expandido en Europa y en América. Ello habría de trasuntarse en un gesto de suntuosidad, de riqueza, de inmovilidad, de magnificencia, notas que labran desde cada una de las manifestaciones del arte que alcanzan en la expresión barroca y que trabajan la teatralidad del poder o el espectáculo de la Corte Virreynal. Así, pintura, música, arquitectura, escenografía, danza han de confluir en el salón de Palacio o en el retablo de la Iglesia y naturalmente en la obra dramática que sea entretenimiento, solaz y fundamentalmente transmisión de unos valores de derroche barroco e inmutabilidad. La ciudad colonial es ella misma un marco escenográfico. La gran representación urbana provoca admiración y temor a la vez.

¿Qué se representan y qué representan las Fiestas en Lima? Una lectura posible es la manifestación del poder de la autoridad –como he señalado también intermediada– ante los súbditos y se efectúa mediante las facetas y aristas del espectáculo. Se montan procedimientos encaminados a lograr el respeto de la autoridad del Rey, en el caso indiano como abstracción y el ver y apreciar a esa autoridad «in absentia», que sin embargo se percibe como inmutable, aunque nuevamente interpuesta por los agentes institucionales y como eje clave la clase noble en que aquella autoridad se instaura.

Si se contemplan las diferentes etapas históricas que separan a una comunidad primitiva –la andina– de la España moderna, encontramos sin embargo que los mecanismos de poder que lo unen al concepto de espectáculo resultan semejantes. Al respecto, juega un papel fundamental la creación de símbolos que reproduzcan en la mente de los sojuzgados, el ceremonial precisamente como

expresión de su poder. De modo que, en ausencia de los gobernantes, la visión de un símbolo real fuese capaz de despertar temor o respeto tales que asegurase el cumplimiento de sus deseos.

La imagen de la Monarquía ha de elaborarse en América intentando reproducir aquel aparato ceremonial que se construía en España y que cubría la figura del Rey que aquí no pasaba de ser una estampa. En la España barroca del siglo xvii la profusión de cuadros del Rey hizo posible que su imagen fuese vista y pudiera ser objeto de atenciones, reemplazando a su persona en sitios apartados de su vastísimo Imperio, como en las Indias, en la cabeza del Virreynato del Perú. Sería la persona del Virrey –en casos claramente junto al Arzobispo– quienes oficiarían de actores de aquella representación y la Fiesta Barroca, asumiría entre nosotros otros tintes, bajo el retrato del Rey y su custodio.

La Corte Virreynal –favorecida ante la Corte Real– por la riqueza de oro y plata, llevaría en otras andas el refinamiento y la cultura barroca en edificios contruidos ex profeso a los fines de Palacio, Iglesia y principalmente Teatro en América. Nuevos escenarios con libretos españoles y compañías de actores venidos de España, para una sociedad nueva, bajo los Austrias.

El fausto que se despliega para las fiestas y de otro lado las imágenes mentales que son capaces de crear los vestidos y adornos –nuevos, distintos y de algún modo exóticos por ser ajenos a su universo–, creaban en los pobladores: indios, negros, españoles y mestizos otras sensaciones vestidas de otros colores, otras texturas y acompañadas de otra música instrumental, aunque siempre majestuosas, suntuosas y a las que se les convidaba a ellos a participar.

Las fiestas han sido una parte central de la autoridad que habría de exhibir la autoridad en Indias. La Ciudad de los Reyes era un sitio principal para mostrar al espectador y al expectante, la continuidad y la fastuosidad del espectáculo.

América mira desde detrás de la escena, se asoma desde bambalinas, espía a los señores, es la figura en sombra de la caverna, se desfigura en la visión y recompone un nuevo gesto cultural.

La sociedad española del siglo xvii bajo los Austrias ha sido consciente de la necesidad de la teatralidad de los actos públicos. Desde el Emperador Carlos V y hasta el Conde Duque de Olivares quien ante Felipe IV alcanza su expresión más alta cuidando con detalle la imagen del Rey.

El espacio que se construye en el Palacio Real en el cual se vinculan Rey y plebe, cuyas salas han de servir para el despliegue de la teatralidad, exhibe de alguna manera los privilegios de los estamentos más o menos cercanos al poder. Ese espacio se proyecta luego en las presentaciones públicas. El Rey Felipe IV, patrono entusiasta del teatro y la literatura, ha de llevar al extremo las actuaciones en las que se rememoraban los triunfos del ejército y de la armada española. El juego de la verdad histórica en toda la representación se desplazaba entre el halago a los reyes y la complacencia hacia el pueblo.

Me interesa fundamentalmente la construcción de la Escritura de las Fiestas en Lima, por una parte, pues se trata de un ejemplo de una Fiesta Cortesana ocurrida para celebrar en una cabeza virreinal un gran acontecimiento como es el nacimiento del príncipe heredero de la Monarquía de los Austrias; y puesto que en él se ponen de manifiesto cuestiones como el modo de instalación del Imperio Español en América, su organización civil y política y el tema de la Evangelización en el Nuevo Mundo, en lo religioso. En ese sentido la Fiesta se abre como un espacio en que se muestran ambos poderes. Destacamos en este caso que la Ciudad de los Reyes se construye como sede del Virreynato del Perú con sus atributos y funciones, completamente diferenciada del Cuzco, capital del Incario.

Mi trabajo se inscribe en una propuesta de lectura y escritura de los textos hispánicos coloniales, que surgen como consecuencia precisamente de conquista y colonia. En el primer caso, de alabanza y homenaje político-social y religioso, en un par de textualidades de distinto carácter —épico y dramático—; es decir, una parte de índole estética y el otro, una comedia inserta en una crónica de viajes. Ellos, si bien sus autores son de origen peninsular, contienen rasgos de una escritura que en Indias adquiere una configuración propia.

Ambos textos aportan saberes de Indias referidos a un acontecimiento fundamental para la instauración y la persistencia del poder político y religioso en América. Ellos hacen una exposición doctrinal de las prácticas religiosas cristianas a través de la misa, la procesión, la aparición de la Virgen que obra el milagro de detener un terremoto acaecido en 1632. Exhiben por otra parte las imágenes de la Monarquía Española de los Austrias y el homenaje a cada uno de los Reyes para trazar la genealogía y enseñar la historia al eventual lector, tributo de poeta épico, en la obrita de teatro, tanto el espectador como el lector del libro de viaje, de la mano de un misionero.

En cuanto a la presencia de la estampa del Rey, a su retrato, cumple una función frente al espectador que participa de la Fiesta, de recordar la figura del Rey de España, de quienes lo gobiernan, de quienes proceden, aquél que les gobierna —con la nueva cabeza que ha reemplazado a la del Inca, y que a su vez está representado en el Virreynato por los Virreyes—. Es la presencia ante la ausencia del «verdadero» Rey, tal como la del «verdadero» Dios que acaba de instalarse como el de la Virgen, que reemplaza al Dios Sol. Juego de figuraciones, de sustituciones, de cabeza política y religiosa, y a lo largo del territorio altoperuano, para nuestro caso. Y para el primer ejemplo, un niño, hijo del Virrey, en lugar del heredero al trono real de quien se celebra el nacimiento: el pequeño en lugar del príncipe Baltasar Carlos; éste, en brazos de sus padres, aquél en retratos de Velázquez. Uno descendiente de gaditanos en Indias, el otro alado y pintado en el cielo de Madrid. Juego de sucesiones barrocas. Cuál de

ellos original o mimesis de cuál. En todo caso, reafirmación y contundencia de la Autoridad española en América, en una Fiesta que exhibe el Poder y que se recrea en él de un modo suntuosamente teatral y barroco.

El linaje y la nobleza de los caballeros españoles del Virreynato ocupa un lugar de preferencia, asentado en los hechos hazañosos, en la alcurnia que concede la pertenencia a las órdenes religioso-militares de Santiago o de Calatrava; su posición como funcionarios y el dejar memoria al ser cantados en el poema barroco y heroico, a la par que los valores en ocasión de corridas de toros o juegos de cañas. Exposición de destreza y valentía. El desarrollo de la fiesta que recrea el mundo pastoril y que une la historia épica de la reconquista y su sentido cristiano.

La Fiesta se abre como un gran espectáculo constituido por gestos pautados como las ceremonias del recorrido de una autoridad a un lugar central de la escena, en que se muestran como escenografía la plaza, la iglesia, el balcón para los señores principales. Todo ha de suceder ante un público expectante que sigue, atento, el ceremonial: el desfile de los carros, la procesión, la misa, el repique de campanas, las representaciones de los diversos grupos con sus alegorías, los estandartes, las figuraciones, el universo mitológico clásico, las invenciones, la representación teatral a la vez que la descripción del teatro y del movimiento de los espectadores relatados por el cronista teatral, los retratos de la monarquía española, los pasos de la Virgen, la centralidad de los dos niños; el príncipe a un lado y otro del Atlántico.

Se trata de un despliegue organizado, pleno de luminarias, la música, los gestos rituales, el detalle de lujo, con solemnidad. Prácticas conducidas a la difusión de la fe cristiana y mostrar la autoridad política e institucional en España y en el Virreynato. Exhibición del mundo oficial y del mundo popular, en forma de cuadros sucesivos que se presentan con orden y concierto y en forma de escenas paralelas, en que tanto unos u otros actúan separadamente, los otros ejercen de espectadores que en un caso sorprenden y se admiran y en otro participan del hecho religioso y de la representación teatral.

El desfile contempla él mismo movimientos que despliegan un gesto cultural de la teatralidad. Así, la pausada entrada a la Plaza Mayor, presidida por los señores virreyes que salen al balcón, de cada una de las corporaciones que sustentan unos carros muy adornados para la circunstancia y acorde con el mensaje de tributo al Príncipe que pretenden mostrar.

Zapateros, pasteleros, plateros –cual cumple la jornada espléndida y magnífica–. Precisamente son los plateros –sin duda el reino más rico, asentados en las minas del Potosí–, quienes entregan al nuevo heredero los atributos reales, corona y báculo, metáforas de su poder. Plata y piedras preciosas consagradas al niño «de superior grandeza».

La ciudad de Lima en «alegórica danza», «adornada de perlas y collares /
Con otras infinitas piedras», y le entregan al tiempo riqueza y «por deidad
la Fama» al recién nacido,
«para que se eternize en viva historia / del príncipe de España la memoria.

Es el escenario en el que se realiza la Fiesta y como tal merece un espacio significativo en el texto.

Una representación prestigiada para la época –si bien desarrollada con matices y en el marco de la tradición grecolatina– es la del rapto de Helena.

La celebración del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos comprende en la entrada de los carros por gremios, mercaderes, pueblo y universitarios, representaciones del mundo antiguo, danzas, mimos, invenciones, tarascas. Encontramos juegos de ingenio y de imaginación barrocos. Hay exageraciones para provocar la burla, apelación a las batallas y guerras libradas por España con sentido de rememoración, para el que contempla el espectáculo y lee el poema épico. Encontramos el uso de la vestimenta sobria y de lujo y el disfraz para caracterizar a los actores. Concurren los diversos aspectos que integran un hecho teatral: una escenografía, la música, el movimiento, las entradas y salidas de actores, el verso y la letra.

En el desfile hay gradaciones en virtud del lugar que le conceden en la Fiesta a cada corporación y se acentúan determinados, siguiendo siempre un orden establecido en ella y cuyo esquema cumple puntualmente, según lo evidencia López Cantos en su estudio de *La configuración ideal de Fiestas en Indias*. En cuanto al sentido y construcción de las Fiestas de Lima, se manifiesta la visión jerárquica que tiene Carvajal y Robles, así como su afán de halagar a los poderosos de la Corte Virreynal.

El sentido de la Fiesta Cortesana en su desarrollo adquiere una configuración propia en Indias: es el de la comunicación de culturas, en una zona de contacto entre los españoles –élite gobernante y nobleza–, familias nobles, clérigos, obispos, señores de la corte virreinal, de la Audiencia y el Cabildo, y sus descendientes criollos en América; y por otra parte los mercaderes y gremios, los señores herreros, zapateros, plateros, confiteros, pulperos. Y además la gente del bajo pueblo, es decir, negros, mulatos, mestizos, quienes constituyen el entramado social del Perú. Al mismo tiempo y aparte, los universitarios, que componen buena parte de la clase culta y letrada y que desde un comienzo forma parte del proyecto de élite que la Corte Virreynal conforma con ellos, en su protección, en el uso de la Imprenta, en el ambiente de refinamiento barroco en las formas y de conocimiento científico y creación literaria y teatral.

Se trata de un encuentro cultural, de una integración hecha por la cultura, de una especie de mestización entre las partes constitutivas de aquella sociedad en formación que acontece en la Fiesta. En ese espacio de la Fiesta aparecen en

varios planos que luego conforman un relato de la Fiesta Cortesana. Fundamentalmente la fiesta se organiza de modo deliberado bajo ciertos signos estudiados previamente para exhibir un Poder político y religioso, con unas Autoridades y para imponer una ideología.

El poeta sigue cada movimiento de los actores que intervienen en la fiesta y lo describe desde su formación, sus tradiciones literarias, y como testigo de vista histórico y aun religioso de algún modo se involucra en el sentido de lo que describe. Sigue el orden en que se desarrolla la Fiesta Cortesana, en cada sección, se detiene en determinados momentos, prefiere unos sobre otros, relativos a la celebración del príncipe, como la Historia de la que procede, presenta a los protagonistas en escena. En su conjunto intenta mostrar una teatralidad que evidencia riqueza, magnificencia, suntuosidad y que varía entre juegos barrocos, invenciones, comedias y tracas.

Como elementos de esa teatralidad, los pasos de los gremios de la Lima Colonial, el lugar principal de la figura del Príncipe Baltasar Carlos, la gran escenografía que abarca la ciudad, los gestos del ritual religioso, la música en diversos registros «muy excelente, compuesta para este intento». En el desfile, los carros triunfales «de marfil y oro y jaspes» y en él el retrato del Rey, el aparato cortesano y barroco.

El terremoto, contemplado ya como gesto teatral; los fuegos artificiales y las luminarias; las velas que portan el señor Virrey, la Real Audiencia y los ministros. Las hachas encendidas con una letra. En la vestimenta, las galas y librea con que vienen ataviados, «muy galanas y costosas». El juego de las tarjetas que llevan los actores como lenguaje indirecto con que hacen explícito lo que aquéllos pretenden transmitir. La representación de escenas de la Antigüedad y la Comedia; así como las máscaras. El desfile y las loas al Príncipe se desenvuelven en un clima festivo, placentero y apelando a atributos de una Arcadia renacentista.

Un aparte merece el registro de las comedias que releva Carvajal y Robles en sus Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes, que se representan en ocasión del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, y es como sigue:

El 6 de noviembre el gremio de confiteros ofreció la comedia «No hay vida como la honra» de Juan Pérez de Montalbán.

(El 8 y 9 de noviembre) los pulperos hicieron representar en presencia del Virreynato y la Audiencia «El galán de la plumilla» de Antonio Hurtado de Mendoza y «Los favores del mundo» del mejicano Ruiz de Alarcón.

(El 22 de noviembre) los herreros presentaron la famosa comedia de Jiménez de Enciso «La mayor hazaña de Carlos V».

En cuanto al indio, no tiene cabida en la fiesta, en el ámbito de Lima, en el proceso de purificación, aunque sí en el Cuzco. Aparece en cambio el legado de los Reyes del Incario junto a los aztecas «Huáscar y Moctezuma ante Pizarro y Cortés». El poeta magnifica las figuras reales y las coloca a ambas como hazarñas, pues aparecen en la jornada elevada de los universitarios. Y se preocupa por marcar una continuidad entre España y América, en un proceso de encadenamiento. El poeta intenta marcar una integración entre un Imperio Real y otro «para dar más Imperio al castellano». Esa incorporación en el texto apunta a la acomodación colonial que no confronta, sino que armoniza las partes.

Uno de los pasajes de la obra en que aparece el mundo americano es en la intervención de los mulatos, canto en que se manifiesta como rasgo propio del Nuevo Mundo la marca del mestizaje como del ser americano, que como afirma García Morales, recibe un tratamiento despectivo. Ellos intervienen en la representación de la Guerra de Troya, si bien, antiguos y mulatos mantienen su propia identidad. Estos últimos interpretan a los clásicos, en homenaje al Rey Felipe IV.

Despliega, pues, Carvajal y Robles, un largo panegírico en honor del Príncipe heredero de la Corona.

Destaco como procedimiento el paralelismo permanente con el hijo del Virrey del Perú, quien cumple con su papel en la Fiesta Cortesana y en el ámbito americano. Se esmera el poeta en las cualidades de belleza y grandeza moral del niño a quien cada grupo brinda sus mejores ofrendas. Es prenda, naturalmente, del cristianismo y es él mismo cuasi una deidad. Dice el verso:

porque también parezca el niño Godo / al niño Rey del Cielo,
Que a perdonar las culpas baxó al suelo.

Notemos que el poeta relator hace esfuerzos en distintos pasajes para divinizar la Monarquía de los Austrias.

Rodrigo de Carvajal y Robles como poeta épico español, residente en Lima, constituye una personalidad digna de un letrado de la colonia. Se trata de un autor antequerano que se vuelve intérprete del mundo festivo que durante unos días anima la ciudad americana de Lima. Como relator de las fiestas en honor del Príncipe Baltasar Carlos se inserta en la tradición literaria española del Barroco de Indias, en cuanto al cultivo del poema como panegírico, en el empleo de figuras retóricas de emblema, alegoría, metáfora e hipérbole. Manifiesta en su exposición una gran capacidad narrativa y descriptiva, para brindarle al poema ese carácter de homenaje y de exaltación. A través de ella muestra al lector las fiestas espléndidas de Lima en honor del heredero a la Corona, por segunda vez. Actúa como poeta, relator y aun dramaturgo en la presentación de los cuadros y escenas.

El propio Carvajal y Robles se sitúa entre los poetas castellanos y de ese modo pretende participar desde la Corte Virreynal de las discusiones estéticas de la península y pertenecer, como señor español en América, del conjunto de los grandes poetas de la época. En definitiva, el texto constituye un documento de valor para el estudio de la creación poética y del lenguaje hispano-americano en sus inicios.

La Fiesta Cortesana que hemos presentado justamente como fiesta oficial y palaciega y de acuerdo con lo ya analizado, comprende los rasgos de la Fiesta del Barroco. En ella aparecen escenarios como la Plaza Mayor de Lima engalanados con el lujo, el ornato y la suntuosidad barroca. Hemos señalado el empleo de retratos y de estampas de las figuras españolas, que exhiben su presencia y su lugar principal en la Fiesta, como modo americano de sustituirlas. Esto se relaciona con la actividad pictórica y escenográfica de una Corte Virreynal aristocrática hondamente consagrada al cultivo de las artes y las letras.

El movimiento cuidado y ceremonial de las autoridades políticas, a quienes se nombra en distintos pasajes del poema, el Virrey, la Virreyna y en un gesto teatral su pequeño hijo –quien al tiempo se encuentra en el lugar del homenajeado príncipe–. Encontramos en la Fiesta los juegos barrocos, en la presentación de personajes, en la contraposición entre el mundo caballeresco y el popular, en los grupos que anuncian a la figura central.

Un mundo que ha de ser espejo de otro mundo: una Corte, de otra; un Virrey de un Rey; un niño limeño de otro español, y aun un niño como el dios del cielo. En todo el ambiente la construcción del artificio barroco, con sus pliegues y sus juegos infinitos. Bailes, danzas, poesía y música por encargo; cultura y literatura, representación teatral, envuelto en expresiones de una teatralidad barroca. Naturalmente, manifestación de un Poder político y religioso en Indias.

La relación de Fiestas Reales era una práctica relativamente frecuente en las ciudades en celebración de acontecimientos acaecidos en la metrópolis, en las ciudades de los Virreynatos españoles. Tal costumbre escrituraria otorgaba perdurabilidad a los agasajos ocurridos y ponía en circulación imágenes, que permitían reconocer conductas propias de la élite criolla, la cual élite aprovechaba para ensalzarse frente al paradigma peninsular.

Se trata de acontecimientos festivos de la Ciudad de los Reyes que manifiestan su fidelidad a la Corona, que fortalecían el dominio borbónico o Habsburgo, así como favorecían las más elocuentes demostraciones por su alegría por la felicidad de la familia real: bodas, nacimientos o bautizos. Esas relaciones aparecían en distintas versiones, como en el Diario de Lima de Suardo o de Mugaburu, además de en las recreaciones épicas o dramáticas. En el Perú estas actividades concentraron la atención de las autoridades virreinales y congregaron a todos los sectores sociales, que participaban a su modo de las máscaras, de los desfiles, en fin, de los demás espectáculos públicos.

En el caso de Diego de Ocaña, predicador de la orden jerónima, quien bajo el propósito misional, escribe un texto en el cual se mezclan la historia, el diario de viaje, el itinerario en América y que redacta él mismo, con propósito doctrinal, una Comedia consagrada a la Virgen de Guadalupe con origen en el Monasterio de Guadalupe en Extremadura. Nos hemos de centrar en la región altoperuana y como núcleo precisamente la advocación a la Virgen en Potosí y en Chuquisaca y en los distintos aspectos en que el clérigo se dedica a difundir el culto a la Virgen; desplegando su oficio de escritor, pintor, orfebre, artista, hombre religioso, predicador y poeta, letrado de su tiempo.

Estudiamos el acontecimiento de la Fiesta Religiosa y en su transcurso la comedia y el culto a la Virgen. El cura relator ha de presentar las Fiestas de Potosí en la festividad dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe (Ms. fols. 188-213, pág. 325 y sigs.), que se celebra el 8 de septiembre de 1601, domingo. Se había celebrado primero en el convento de la Merced; Ocaña hace una introducción para describir cómo se hace en el convento de San Francisco. De ella destacamos el orden que sigue de las partes del relato del acontecimiento, dentro de la estructura de la fiesta en indias.

Dijéronse las vísperas solemnes, a que acudieron, al coro, todas las religiones y cantores de la Iglesia mayor y ministriles y a la Iglesia el corregidor don Pedro de Córdoba Mexía, Caballero del hábito de Santiago, con todo el Cabildo y todo el pueblo. Y acabadas las vísperas, se dijo una salve muy solemne, con la letanía que atrás queda puesta, estando la imagen en andas en la capilla mayor, con mucha majestad de hachas y velas que en las lámparas había. Y desde la iglesia fue el corregidor a caballo...

Finalmente, se inicia con una procesión. La imagen llega, ocupando el lugar central. Los que aparecen a continuación son juegos paganos de una fiesta religiosa. Se enumeran los premios de la sortija y la designación de los jueces, las autoridades de Potosí. Para otorgarle más brillo a la fiesta «el día que yo predicaba, estaba toda la iglesia muy autorizada de toda la gente noble de la imperial villa, que es mucha la que hay y de muy buenos entendimientos».

A continuación, presentamos la Comedia a Ntra. Señora de Guadalupe a través del texto de Diego de Ocaña y en el cual él oficia de dramaturgo y a la vez de cronista de teatro. Esto es, para incorporarlo a la crónica de viaje, él se refiere a su papel de dramaturgo y luego se dedica a descubrir los avatares de la representación en la fiesta potosina. En el código se describen con todo cuidado los interesantes de la representación:

... llevóse la imagen a la plaza (de Potosi) donde estaba un teatro, y allí se representó una comedia de la misma historia de Nuestra Señora de los Mila-

gros, la cual representaron unos faranduleros, y muy bien representada, con que la gente quedó con mucha devoción. Esta comedia también fue propio trabajo mío: está puesta delante en las fiestas que se hicieron después en Chuquisaca. Porque también la volvieron a representar allá otra vez, de la misma suerte que en Potosí. El que tuviere gusto la podrá leer.

Declara además que la obrita es de su autoría. (fol. 192v). Describe luego la procesión, que hace un alto en la plaza, a fin de que se represente la dicha comedia, finalizada la cual se lleva la imagen de la Virgen hasta la catedral. Continúa Ocaña «con buen orden y mucha devoción, vino la imagen a la plaza, donde estaba un teatro suntuosísimo, hecho con muchos árboles y frescura y un sitial y altar con dosel donde se puso la imagen...».

Para el análisis de esta pieza hay que tomar en cuenta que es una muestra de la actividad teatral y de la comedia tipo al gusto barroco de la sociedad altoperuana. El asunto fundamentalmente religioso de la obra la coloca en un género sacro o de comedia a lo divino, pero no es alegórico como para merecer la calificación de auto-sacramental. Su argumento basado en la leyenda del Rey Rodrigo y la dominación morisca en España es ensalzado por el dramaturgo con los milagros de la Virgen de Guadalupe de Extremadura y que luego en América se convertiría en la muy famosa Virgen de Guadalupe ampliamente venerada en Méjico. Es muestra clara de la transformación del teatro en América.

El trabajo dramático juega con escenas que hilvanan ambas historias del siguiente modo, enlazando ambas culturas y tradiciones; se narra en la primera escena un milagro acaecido en Roma hacia el 600: comentan el suceso el Papa y San Isidro, hermano de San Leandro, Obispo de Sevilla; parte San Isidro para su tierra llevando la nueva. La segunda escena sucede en Toledo: se ve la Corte del rey Don Rodrigo y cómo éste toma a Florinda (conocida en la tradición popular como la Cava) por la fuerza. Una tercera escena sin relación con la anterior trae una capilla con la imagen de la Virgen, y allí se realizan dos milagros. Luego aparece el Conde de Julián, que por la carta de su hija Florinda se entera de su deshonra y jura ante el moro Taric su venganza. La quinta escena sucede probablemente en la corte; el rey y sus cortesanos huyen perseguidos por el Conde y los moros. En la última escena de la primera parte, aparecen un canónigo y un aldeano escondiendo la sagrada imagen, para librarla del furor de los sarracenos que a raíz del suceso de la Cava se iban apoderando de toda España.

En ella el autor se propone reseñar los milagros de la Virgen de Cáceres desde sus orígenes, por lo cual la trama cubre un periodo de más de seis siglos, entre 750 y 1350, y se desarrolla la acción entre Roma, Toledo, Sevilla y Cáceres. Si bien las escenas son aparentemente inconexas, sin embargo, aquéllas en que no se producen milagros sirven de antecedentes a otras en las que se realizan.

Aparecen en la comedia más de cuarenta y cinco personajes, muchos de los cuales no se repiten, quienes se expresan en un lenguaje en que se alternan dos estilos: uno de elaborada versificación barroca –que el dramaturgo pone en boca de los cortesanos–, y otro de sabor eminentemente pastoril, en que se expresan los personajes de villanos y campesinos, no lejano al de las églogas renacentistas. Los personajes contrapuestos: el rey, abusador y débil al halago –tal como los pinta la leyenda–, que describe su amor en típico juego barroco de similares y opuestos; Florinda, discreta y digna, como señalan los cánones del teatro barroco, y los cortesanos y vasallos, serviles y aduladores.

La aparición de la Virgen se produce sobre un árbol, mientras suena la música, modo por otra parte muy frecuente en las creencias del cristianismo. Llegados todos los personajes al lugar de la aparición, y cuando algunos labradores descienden a una cueva en busca de la imagen. Gil expresa sus sentimientos en un soneto de notable perfección que sería un eco de la voz de su autor, puesto que estilísticamente no guarda relación con el habla popular de aquél.

El relator, luego de contar con detalle las fiestas en honor de la virgen de Guadalupe en Sucre, donde el dramaturgo y cronista había pintado lienzos que la mostraban para ornar la catedral, describe la procesión y la llegada a la plaza de la imagen de la Virgen. Allí describe:

...un teatro suntuosísimo hecho con muchos árboles y frescura, y un sitial y altar con dosel, donde se puso la imagen y todos los demás santos que iban en hombros españoles en sus andas, todos cercados de la imagen como dándoles el parabién de su venida a su ciudad. Y así como a su rey y señor en su ciudad, así salieron todos los santos de las cofradías con mucha cera a recibir a la Reina de los cielos como cortesanos que son de ella.

Y por buen orden, mientras los cantores cantaban curiosas letras, iban pasando por delante de la imagen y humillándose todos; y con esto los hombres provocan a tanta devoción, que todo era lágrimas de contento, teniéndose todos por ufanos y venturosos de gozar de tanto bien como es el retrato de Nuestra Señora de Guadalupe, así religiosos como seglares, que de todos era general el regocijo y común alegría como todos lo mostraban por los rostros.

Sentados todos, el Obispo y la Audiencia y los dos cabildos eclesiásticos y seglar, sonó la música de ministriles; y acabada, salieron al teatro las guitarras y se comenzó con riquísimos trajes, libreas y apariencias, una comedia de la misma historia de Nuestra Señora de Guadalupe, la cual yo trabajé, aunque estaba ocupado de tan urgentes y grandes ocupaciones; la cual se oyó con mucho gusto y se representó bien porque eran faranduleros los que la representaron. Y acabada que fue la comedia, prosiguió la procesión a la iglesia, y llegada la imagen, se puso en el altar mayor, donde estuvo nueve días, con mucha cera y concurso de gentes. Dijósele una salve a tres coros,

tan solemne y con tanta música como en Guadalupe. Con esto vino la noche y encendieron las luminarias de la iglesia, y los altares y ventanas de la ciudad, que parece que el mundo se ardía y salió una máscara, como contaré adelante, de a caballo. Y la comedia que se representó aquella tarde es de esta manera: Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe.

Comenta Diego de Ocaña el sitio del teatro, el clima de respeto y admiración, la reverencia del público asistente. El papel de la música, el ambiente recogido, y la importancia de la iluminación. Es ineludible la comparación con España.

Luego de la presentación del texto de la comedia, continúa el comentario del relator, detallando la Fiesta paso a paso y mostrando al público y su conducta.

La segunda parte de la comedia se desarrolla 700 años después; comienza con una reunión de alcaldes, en un pueblo castellano. Entra en escena el personaje de Gil, un vaquero que sale al campo a buscar una vaca perdida. La halla muerta y allí se aparece la Virgen a quien había invocado, resucita el animal y vuelve Gil al pueblo con la noticia. Ocurre en el pueblo otro milagro que testimonia el anterior. Después de esta escena aparece Sevilla, donde Alfonso XI está acosado por Almohacen; enterado del milagro de Cáceres invoca a la Virgen y vence. Con ocasión de esto se levanta el famoso templo de Guadalupe, adonde suceden las últimas escenas. Llega un capitán del rey con los trofeos y un ex-cautivo que da fin a la comedia con verso dedicado a Potosí, ciudad donde se representó por primera vez la obra, el año de 1601. En este verso se alude al teatro que adquirió la Villa con la imagen de la Virgen, en que compara a la Villa Imperial del Potosí con la ventura de España: «pues también tienes / el tesoro que ella alcanza / de quien ten cierta esperanza / que te vendrán grandes bienes».

Las escenas de la comedia aparecen dispersas, distantes unas de otras en el tiempo por unos 700 años, lo cual nos deja percibir un dramaturgo con poco manejo de la escena. Sus personajes son múltiples, y la obra no guarda unidad, si bien las escenas consideradas separadamente resultan muy bien compuestas. El consejo de los alcaldes pueblerinos, se presenta como una escena llena de realismo y naturalidad. El lenguaje empleado en este fragmento, tomado mismo del pueblo, con sus arcaísmos y expresiones populares, recuerdan un entremés de Lope de Rueda.

Otras escenas, como la del Rey Don Rodrigo y Florinda, revelan el modo de la época, en brillantes versos, gritos que hablan de amor, del honor y del rey; puntos fundamentales de la comedia del s. XVII. Ocaña da a este diálogo una enorme fuerza, y pinta extraordinariamente las pasiones humanas. Florinda aparece como una dama discreta, que responde a modelos comunes del teatro barroco español. La figura del rey en contraposición a la corriente de la época se nos presenta ingrata, nada justiciera, pintando a un rey como hombre débil, que en su beneficio abusa de su poder. Tal vez sea la fidelidad que Ocaña quiere

guardar a la leyenda del rey Rodrigo, no era tan cara al pueblo español.

Dice el texto para cerrar esta parte:

Después de dichas las vísperas, a la tarde, se representó en la iglesia mayor otra comedia por los mismos faranduleros, y en el discurso del novenario se representaron otras siete comedias dentro de la iglesia; porque se repartieron las fiestas de manera que la tarde que no había fiesta de plaza de toros y otras cosas había comedia.

...diciéndose villancicos a la salve como a la misa, y la iglesia abierta hasta las diez de la noche, sin que de día faltasen señoras principales en la iglesia, las cuales allí se quedaban a comer, con tanta devoción de los indios y de la gente criolla nacida acá en las Indias, que no han visto a Nuestra Señora de Guadalupe que admira mucho ver cómo acudían todos; porque los que son nacidos en estos reinos, son notados de poco devotos y virtuosos, por el mucho vicio con que se crían en aquesta tierra de libertad, que lo es mucho. (fol. 526)

Se han escrito, en la América hispana, textos de diversos géneros: épico, narrativo, y como en este caso dramático y poema sacro, con la curiosidad de que éste se halla incorporado en una Crónica y escritas ambas obras por el mismo autor, clérigo, misionero. Ello abre más de una problemática como la referida al género, a la figura del autor, tanto como a las consideraciones específicas o propias del teatro de evangelización en América. Para el caso que presentamos nos permite a la vez considerar la obra como representativa de una fiesta Religiosa en indias, que guarda la estructura de la misma y su carácter, en un ámbito rural, aunque con idéntico esplendor.

Diego de Ocaña como letrado de su época compone a través del texto su propia figura de autor; se muestra ante el lector eventual como predicador, como viajero, como artista, pintor, orfebre, aventurero o peregrino. Utiliza un Proemio al lector con comentario y análisis, anticipaciones y remisiones dentro de su propio texto, justifica su proceder, vuelca razones, argumenta, explicita las fuentes que emplea y da explicaciones.

En el interior de la obra, el yo manifiesta su claro dominio del texto, se adueña de la materia histórica, bíblica, misional, de propaganda doctrinal.

José A. Maravall indica el perfil de los letrados en época de los Reyes Católicos e inicios de los Austrias, como sigue: apropiación de la función (de justicia, de gobierno, que en este caso podría ampliarse al cargo como religioso); posición social e ideal de vida y de formas sociales como la vida llana, sin lujo, sin intereses amistosos, buen trato humano, todo lo cual cultiva el clérigo.

De Ocaña se erige como sujeto colonial, que ha de difundir la Fe cristiana; ésa es su función. Para ello cuenta una historia de vida religiosa en América. Se

trata en definitiva de un hombre que transita la tierra para desplegar su misión fundamental como es la de instaurar el culto a la Virgen de Guadalupe. Fray Diego de Ocaña propaga la fe a través de sus actos y de la escritura de ellos, de los gestos culturales y religiosos.

Hemos elegido como eje del viaje la devoción de la Virgen de Guadalupe, que conlleva la fundación de conventos, el asentar cofrades, la recaudación de limosna para enviar al Monasterio extremeño, la pintura de los lienzos, y de las imágenes de su propia factura, fundamentalmente la Fiesta Religiosa en que el mensaje evangélico se expresa tanto en la comedia como en las cuatro invenciones que nuevamente compone él mismo y con el mismo asunto.

La Fiesta sigue puntualmente la configuración de una fiesta en Indias: con sus juegos de sortija con leyes, jueces y premios; la justa literaria que se convoca, el desfile de los carros, pasos de los gremios, los arcos de hierbas y flores, los distintos protagonistas, el público asistente y las autoridades, la música, las luminarias, los fuegos artificiales. En el aspecto religioso, la misa, la procesión, el sermón, nuevamente los instrumentos musicales, la representación y las invenciones.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones consultadas

- CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de, *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, pról. y ed. F. López Estrada, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.
- OCAÑA, Diego de, *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*, impresor Fray Arturo Álvarez, Madrid: Studium, 1969. Apéndices, Fiestas, Comedia y Sonetos.
- *A través de la América del Sur*, Madrid: Historia 16, 1989 (2.^a ed. del *Viaje*).
 - *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, ed. T. Gisbert, La Paz: Biblil. Paceña, 1957.

Bibliografía general

- ACOSTA, Leonardo, *El barroco de Indias y la ideología colonialista*, La Habana: Unión, 1972.
- ALTUNA, Elena, «En esta tierra sin memoria: el Viaje de Fray Diego de Ocaña (1599-1605) en *Las colonias del Nuevo Mundo*, comp. C. Perilli, Institut Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, FFyL, Universidad Nacional del Tucumán.

-
- ARROM, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano*, México: de Andrea, 1967.
- BALANDIER, Georges, *La situation coloniale: approche théorique*, Cahiers Internationales de Sociologie, XI.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, *Poética del relato de viaje*, Kassel: Ed. Reichenberger, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J. M.^a, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid: del Serbal, 1986.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, «Las fiestas de Lima», en *Anuario de Estudios Americanos*, XLIV (1987), págs. 141-171.
- INIESTA CÁMARA, Amalia, «Barroco virreinal de la Nueva España. Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano de Francisco de Bramón», en *Actas del VI Congreso AISO*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2002.