

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal Devoted to
the Theatre and Drama
of Spanish and Portuguese
America*

Editor	Jacqueline E. Bixler
Managing Editor	Stuart A. Day
Associate Editor	Vicky Unruh
Book Review Editor	Catalina Andrango-Walker
Interview Editors	Jorge Dubatti, Beatriz Rizk
Assistant Editors	Santa Arias, Araceli Masterson-Algar, Antonio Luciano Tosta
Editorial Assistants	Angélica García Genel, Dana Meredith

Publisher	Center of Latin American Studies The University of Kansas
------------------	--

Production	Pam LeRow, Marianne Reed
-------------------	--------------------------

Subscription information: Individuals, \$25.00 per year. Institutions, \$65.00 per year. Most back issues are available at: <https://journals.ku.edu/latr/issue/archive>. Discount available for multiyear subscriptions.

Please submit manuscripts (in MLA 8th edition) and other items to be considered for publication directly to the journal's website: <https://journals.ku.edu/latr/index>. Please send book reviews to Dr. Catalina Andrango-Walker (candrang@vt.edu).

Please direct all business correspondence to the *Latin American Theatre Review*, Department of Spanish and Portuguese, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045-2168 USA (latrsubscription@ku.edu)

Manuscripts must be accompanied by an abstract of 100-125 words in English. Limitations of space require that submissions conform to the following:

Critical studies:	10000 words	Reviews:	500 words for critical study
Interviews:	2000 words		750 words for published play
Festival Reports:	2000 words		1000 words for play collection
Performance Reviews:	500 words plus photos		

LATIN
AMERICAN
THEATRE
REVIEW

54/1
FALL 2020

Contents

Abstracts 3

Introducción: Las regiones que dejaron de ser artísticamente desiertas:
Una exploración de las nuevas perspectivas de las prácticas teatrales
coloniales latinoamericanas
 Catalina Andrango-Walker, guest editor 7

Reglas para el piélago, sonda para lo insondable y camino para
lo inaccesible. Martín de Velasco y su *Arte de sermones*
 Juan Vitulli 17

El teatro escolar colonial al servicio teopolítico del imperio en
El amar su propia muerte de Espinosa Medrano
 Jorge Luis Yangali Vargas..... 35

Apuntes sobre algunos de los recursos de la representación teatral
de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra
 Octavio Rivera Krakowska 57

Relics, Jesuit Masculinity, and the Performance of Martyrdom in
Triumpho de los Sanctos
 Stephanie Kirk..... 79

Variations on Martyrdom by José de Anchieta
 Caroline Egan 99

Música y performance como estrategias de conversión en el
Virreinato del Perú
 Catalina Andrango-Walker 125

In Memoriam

Deb Cohen (1955-2020)

Elaine M. Miller..... 149**Book Reviews**..... 151

Abstracts

Juan Vitulli, Reglas para el piélago, sonda para lo insondable y camino para lo inaccesible. Martín de Velasco y su *Arte de sermones*

According to historical accounts of the period, preaching in the Baroque world was meant to be a spectacular event carried out in a theatrical space. Music and stage props were used in order to reinforce the message of the sermon. It was a feast for the senses, with the audience surrounded by sculptures, paintings, and artistic stained glass depicting scenes from the Bible, while the scent of the incense combined with other sensorial stimuli were deployed to create a multilayered spectacle. At the center of this display of lights and shadows, of sounds and meanings, of perfumes and images, was the figure of the baroque preacher. In this essay, I study the connection between preaching and theatricality in the colonial Latin-American world. To that end, I analyze the treatise on Christian oratory entitled *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos* (1677) written by Martín de Velasco, a Franciscan Creole born in Santa Fe de Bogotá. In the first part of the essay, I describe how Velasco creates his own figure of a lettered Creole through scenes that use a belligerent rhetoric. In the second part, I analyze Section XI of *Arte*, dedicated entirely to explain the role of the *actio* in the pulpit. In both instances, I found that Velasco's text echoes a larger discussion about the circulation and production of knowledge in the complex colonial Latin-American world.

Jorge Luis Yangali Vargas, El teatro escolar colonial al servicio teopolítico del imperio en *El amar su propia muerte* de Espinosa Medrano

One of the most important aims of the viceregal literate community was to contribute to the theological construction and installation of the Virgin Mary in the imagination of the American population. As we see in *El amar su propia muerte*, dramatist Espinosa Medrano put his pen at the service of this purpose, employing the discursive genres of his time. My analysis of this comedic text focuses on two characters: Barac and Jael. The latter, the so-called Doctor Sublime, brings together recognizable and identifiable Marian codes common to peninsular and creole subjects as well as to the Cuzco indigenous population. With a certain amount of dramatic license, *El amar su propia muerte* reproduces the biblical story and at the same time highlights the active role and ingenuity of Jael by casting her as the Virgin in the resolution of local conflicts.

Octavio Rivera Krakowska, Apuntes sobre algunos de los recursos de la representación teatral de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra

In November 1640, at the Colegio de San Pedro y San Pablo in Mexico City, the Society of Jesus offered the newly arrived viceroy of New Spain, the Marqués de Villena, a performance of the *Comedia de San Francisco de Borja*, written by Matías de Bocanegra. Bocanegra based this piece on the biography of the saint written by Ribadeneyra, particularly the section in which the latter discusses Borja's path to holiness. This study focuses on some of the peculiarities regarding the use of scenic resources in the staging of the work. For example, the school's Senior Studies patio was set up with planks for both seating and the stage, while the back wall of the stage was decorated with a "brush arch" with three doors: a triumphal arch. I underscore the onstage presence of the "brush arch" and how it contributes to the understanding of the physical and dramatic space of the work, to the development of the action,

and to the laudatory purpose of the piece. The actors were all male students around fourteen years old, a detail worthy of consideration in a play that includes female characters and characters that age considerably between the first and third acts. The information provided in this study forms part of a general effort to enrich our knowledge of Jesuit theatrical production in seventeenth-century New Spain.

Stephanie Kirk, Relics, Jesuit Masculinity, and the Performance of Martyrdom in *Triumpho de los Santos*

In this article I analyze the sixteenth-century New Spanish Jesuit play *Triumpho de los Santos*, written and performed at the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo in Mexico City as the centerpiece of an eight-day festival to welcome the arrival of a shipment of holy relics from Rome. The play focuses on four early Christian martyrs —saints Pedro, Doroteo, Gorgonio, and Juan—, whose bones were among those sent by Pope Gregory XIII to the New World. The choice the anonymous Jesuit authors made to foreground these four lives among all the saints, virgins, and other holy personages whose relics made it to New Spain is not coincidental. The recently arrived Society of Jesus believed the promotion of martyrdom would assist them in their desire to save the native souls of New Spain. The depiction of the four ancient martyrs as embodying the masculine ideals of holy courage and exemplary virtue allowed the Society to promote a blueprint for the conduct of those whom they would send out to be missionaries in this hostile new landscape. In relating the circumstances of the four saints' death in a dramatic work, moreover, the Jesuits allowed the audience to connect the recently arrived holy fragments of bone to the flesh and blood men whose suffering they believed would bring glory to God.

Caroline Egan, Variations on Martyrdom by José de Anchieta

In the course of his missionary work in Brazil in the latter half of the sixteenth century, the Jesuit José de Anchieta (1534-1597) authored multiple reports, lyric compositions, and dramatic spectacles about the lives and deaths of martyrs. Martyrdom thus became a consistent theme across his broad and variegated corpus—something in itself unsurprising, given the long history of martyrdom as an important religious subject for artistic portrayal, as well as the new avenues for martyrdom that confessional strife and missionary zeal opened up in the early modern period. And yet, there is no single kind of martyrdom typified in Anchieta's works. In this essay, I propose a comparative analysis of some of Anchieta's martyrological pieces as a way to highlight the different functions he assigns to classical and modern martyrs. We notice, for example, that the deaths of early Christians like Saint Laurence and Saint Ursula, already celebrated figures in medieval and early modern sources, are practically glossed over so as to focus instead on the saints' roles in the context of the nascent missions in Brazil, where they are treated as figures of inspiration and protection. In contrast, the misadventures of contemporary candidates for martyrdom, such as Pero Correia, João de Sousa, and Inácio de Azevedo, are rendered in much more careful detail. Especially when it comes to the last words and gestures of his fellow Jesuits, Anchieta writes with the sweeping eye of the chronicler, the mythmaker, and of course, the prospective martyrologist. Through strategic variation, Anchieta makes the martyr a nexus between the early history of Christendom and its recasting in the New World.

Catalina Andrango-Walker, Música y performance como estrategias de conversión en el Virreinato del Perú

Lettered men, who arrived to the Andean region as missionaries, soldiers, and historians, wrote abundantly about the natives' ceremonies and their remarkable ability to sing and to play musical instruments. Music and performance soon became a standard part of religious conversion as well as a means of reaffirming Spanish power at public events such as the arrival of new officials, the births and deaths of members of the royal family, and the canonization of Catholic saints. This article focuses on the use of such strategies to promote Christianity in two works. The first is the evangelization manual *Symbolo Catholico Indiano* (Lima 1598) written by Franciscan friar Luis Jerónimo de Oré. The canticles in particular were represented with European liturgical music and lyrics in Quechua and used as a pedagogical tool to replace the violent methods by which the Spaniards had tried to impose their Catholic faith on the natives. This mix of Andean and European elements is also a common denominator in the missional opera, *San Ignacio de Loyola*, composed in the 18th century in the Jesuit missions of Paraguay and taken later to the Chiquitos region of present-day Bolivia. *San Ignacio* narrates the exemplary lives of the founding fathers of the order, Saint Ignatius of Loyola and Saint Francis Xavier, centering on the protagonists' love of God, their fight against evil, and their mission to spread throughout the world the word of God. Although *Symbolo* and *San Ignacio* belong to different genres and were produced more than a century apart, both works show the effective use of performance and music in Catholic conversion to teach and delight at the same time. They also demonstrate how Franciscans and Jesuits promoted their religious orders within the colonial system, while at the same time showcasing the talents of the native inhabitants.



Remembering George (1934–2010)

Those who had the privilege of knowing, studying, or working with George Woodyard may find it difficult to believe that ten years have gone by since he passed on November 7, 2010. For many of us that seems like yesterday. Maybe that is due to lingering denial, our inability to accept that he is gone. Or perhaps it's due to the fact that his memory is still so present in our minds and his influence so keenly felt, for example, in what you now hold in your hand —the *Latin American Theatre Review*. Let the present issue be a reminder that it was George who set the stage 54 years ago, when he founded the journal and awakened the passion for Latin American theatre that keeps us reading *LATR* today.

The LATT conference/festival, scheduled for this past April and cancelled due to COVID-19, would have been the place to pay homage to George, raise a glass in his memory, and to share personal recollections. Since we were unable to do that, let us take this moment to remember George and all the knowledge, inspiration, and guidance that he brought to us and to our field. On the running list of what he called “Lessons for a Lifetime,” there is one in particular that stands out: “Live your life so that at the end, whenever that comes, people will remember you charitably for your selflessness and your kindness.” May George’s graciousness, generosity, and humbleness continue to serve us as a model during these tenuous and troubling times and those that may yet lie ahead.

Here’s to you, George!

Introducción: Las regiones que dejaron de ser artísticamente desiertas: Una exploración de las nuevas perspectivas de las prácticas teatrales coloniales latinoamericanas

Catalina Andrango-Walker

Este número de *Latin American Theatre Review* reúne seis artículos dedicados a diversas formas teatrales del periodo colonial latinoamericano. La variedad de temas que los ensayos proponen invita a reflexionar sobre la amplia gama de discursos y prácticas dramáticas que se desarrollaron entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII. Estos estudios se insertan dentro de las aproximaciones más recientes a los recursos usados en la conversión religiosa en los centros virreinales más importantes —Lima y México—, pero también en espacios como la Nueva Granada, Brasil y la región de Chiquitos en el actual territorio boliviano. Así, la presente colección de ensayos constituye un aporte a un área que gracias a las investigaciones más recientes está en pleno desarrollo.

En 1967, José Juan Arrom publicó *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*. En la sección titulada “Al lector”, Arrom afirma que su libro “es una invitación a transitar por zonas remotas y escasamente conocidas de nuestro mundo teatral: las comprendidas dentro de los siglos coloniales”. Al mismo tiempo, anima al lector a perder el miedo a adentrarse en una “estéril aventura por regiones artísticamente desiertas” (5). Afortunadamente, los estudios sobre las manifestaciones teatrales de dicho periodo han recorrido un largo trecho desde que Arrom hizo estas afirmaciones. Trabajos posteriores, como el de Frederick Luciani, reconocen la “tradición teatral robusta y diversa en las colonias hispanoamericanas” (281). Este reconocimiento no ha sido el único cambio positivo, pues el estudio de las prácticas teatrales ya no se restringe únicamente a dramas, comedias y otras formas discursivas ligadas principalmente al teatro religioso y a las formas dramáticas renacentistas del siglo XVII.

Las aproximaciones de las dos últimas décadas a las manifestaciones teatrales del periodo de la colonia se enfocan en múltiples formas de representación, entre ellos el espectáculo, los festivales civiles y religiosos, la ópera, las mascaradas y las fiestas, por nombrar solo unas cuantas. Estas expresiones fueron la base de la conversión religiosa de los nativos, pero a la vez contribuyeron a fortalecer el orden colonial al formar parte de distintos actos políticos. Para explicar la importancia de los festivales, Lisa Voigt hace un paralelo con la famosa frase de Nebrija, quien consideraba a la lengua como la “compañera del imperio”, y sugiere que los festivales fueron tan importantes como la lengua en el proceso de reafirmación del poder imperial (1-2). Gracias a la variedad de actividades que se desarrollaban durante los festivales es posible ampliar también el conocimiento sobre la música, el performance y otros tipos de discurso que estaban estrechamente conectados y que contribuían al esplendor de dichas celebraciones.

Dentro de los estudios más representativos de las últimas décadas, cabe destacar *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru* de Carolyn Dean. La autora examina los festivales católicos del Corpus Christi como un momento para construir y a la vez consolidar las diferencias sociales y étnicas dentro del sistema hegemónico colonial. Dean se enfoca en las procesiones en las que formaban parte las élites indígenas, quienes con su participación trataban de construir su nueva identidad e insertarse dentro del nuevo orden. Asimismo, en 2003, Juan Carlos Estenssoro publicó *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, en donde el autor examina el proceso de conversión de los nativos al cristianismo y los variados métodos evangelizadores usados en la región andina. Ciertas órdenes religiosas llegaron a crear nuevos bailes y ceremonias para suplantar las tradiciones locales, mientras que otras órdenes adaptaron los mismos rituales de los nativos, pero cambiando el objeto de culto (Estenssoro 361). El investigador pone como ejemplos las fiestas del Corpus Christi y las del Inti Raimi, enfocándose en el baile de los nativos, cuyo carácter procesional pudo ser fácilmente adaptado a las procesiones católicas. Este interés por los rituales religiosos también está presente en la obra de Linda Curcio-Nagy, *The Great Festivals of Colonial Mexico City: Performing Power and Identity* (2004). Aparte de los festivales religiosos, su estudio se extiende a los festivales cívicos que se celebraron en la ciudad de México entre los siglos XVI y XVIII, los mismos que pretendían ser una muestra del buen gobierno colonial. Más que nada, la autora se detiene en la transformación que sufrieron estas celebraciones con el transcurso del

tiempo para considerar las diferencias entre las dinastías de los Habsburgo y los Borbón, ya que esta última exigía una mayor representación de la figura real en lo que la autora llama “la teatralidad del poder”.¹

En un número especial de *Bulletin of the Comediantes* publicado en 2006 y dedicado al teatro colonial hispánico, los editores Carlos Jáuregui y Edward Friedman presentan un grupo de ensayos que contribuyen a los estudios transatlánticos desde una extensa gama de “espacios, discursos y prácticas teatrales” (9). Aparte de ampliar la definición del género, Jáuregui y Friedman también invitan a reconsiderar el uso de los términos *colonial* e *hispánico*. Este último corresponde a la necesidad de repensar el lugar que ocupan las representaciones en lenguas indígenas, especialmente si se toma en cuenta que muchas de ellas eran de carácter evangélico, lo que “inscribe estas obras dentro del teatro colonial, que es hispánico no por su naturaleza lingüística sino por su designio imperial” (15). Estas perspectivas siguen las tendencias de los estudios de las prácticas teatrales planteados a partir de la última década del siglo XX, pero, además, los artículos incluidos en dicho volumen son una muestra de una orientación mucho más inclusiva que caracteriza a los estudios coloniales en años más recientes.²

Un ejemplo de esta orientación inclusiva es el libro de Stephanie Merrim, *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture* (2010), en donde la autora invita a repensar el espacio urbano desde un ámbito interdisciplinario que va más allá de la “ciudad letrada”, enfocándose en el fenómeno social que es la ciudad, locus de los festivales y el espectáculo. Merrim sostiene que el espectáculo y la ostentación fueron las respuestas de las ciudades del Nuevo Mundo a la austeridad que proponía la Iglesia reformista (2). La autora pone de relieve la intensa actividad intelectual de los letrados criollos mediante textos ya canónicos de autores como Bernardo de Balbuena, Hernán Cortés, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora y otros no tan canónicos y de distintos géneros como poesía, drama, historiografía, tratados, protonovelas y periodismo, todos examinados “bajo el lente de la ciudad espectacular” (mi traducción) (7).

Un contraste con los festivales de la ciudad espectacular, locus de la intelligentsia criolla, son las crónicas festivas en las comunidades mineras de Potosí y Minas Gerais en el siglo XVIII que Lisa Voigt discute en *Spectacular Wealth: The Festivals of Colonial South American Mining Towns* (2016). En su análisis comparativo de los festivales hispanoamericanos y luso-americanos, la autora demuestra cómo a través de los festivales en los pueblos mineros se gestó una forma única de expresión de la identidad criolla durante la época

de las reformas borbónicas. Dicha forma no correspondía con los festivales de las grandes metrópolis como Lima o Lisboa. El rescate de material poco estudiado en ambas regiones faculta un acercamiento a la diversidad étnica y social. Como Voigt explica, los festivales incluyeron la participación tanto de quienes tenían el control de las minas, generalmente peninsulares y criollos, como de quienes las trabajaban —indígenas mitayos y esclavos africanos. Mediante la conjunción de metales preciosos y performance, Voigt delinea la importancia y el significado de los festivales en el proceso de consolidación de la identidad criolla.

En *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*, Leo Cabranes-Grant se centra en el performance desde una perspectiva intercultural, analizando tres momentos históricos y un drama litúrgico en el Virreinato de la Nueva España durante el siglo XVI.³ Cabranes-Grant demuestra cómo el performance dio esplendor a los festivales y celebró el ingenio criollo a la vez que exteriorizó sentimientos de protesta de los encomenderos y la ansiedad identitaria de las élites indígenas. En uno de los capítulos examina una mascarada que los hermanos Ávila ofrecieron en honor a Martín Cortés, hijo y heredero del conquistador Hernán Cortés, en 1566. Este, junto con otros criollos, lideró un movimiento que se oponía a la abolición del sistema de encomiendas. En este performance intercultural, los criollos se vistieron como aztecas. Esta y otros tipos de representaciones muestran la forma de interacción de una sociedad multiracial en la que lograban coexistir las prácticas nativas con las europeas.

La necesidad de reconocer la diversidad racial también es un cambio positivo de los estudios más recientes. Un destacado ejemplo es *Afro-Catholic Festivals in the Americas: Performance, Representation, and the Making of Black Atlantic Tradition* (2019), una colección de ensayos editada por Cécile Fromont. El conjunto multidisciplinario de estudios que son parte de este libro expone la relación entre África Central y las Américas, especialmente en cuanto a los aspectos hasta ahora poco estudiados del catolicismo afro-atlántico. Los autores ponen de relieve el papel de los festivales afro-católicos, la música, el arte y el performance como espacios de expresión cultural para los esclavos y también para los africanos libres, quienes se apropiaron de las tradiciones cristianas como medio para organizarse socialmente y hasta para adquirir poder político.

Un aporte importante de los estudios de las últimas décadas sobre las prácticas coloniales es la preocupación de los investigadores por conectar con los legados del pasado que aún siguen presentes en manifestaciones contem-

poráneas. En *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico* (2009), por ejemplo, Patricia Ybarra hace un recorrido por cinco siglos de performance en Tlaxcala, la ciudad considerada como la responsable de la caída del imperio azteca. Comenzando por el teatro misionero que los franciscanos instituyeron exitosamente en la primera mitad del siglo XVI como un método para la transformación religiosa, la autora muestra la continuidad de las tradiciones del espectáculo en la sociedad actual. Estas sirven para articular la identidad y también para actualizar esa actitud cómplice —un calificativo que ha marcado al pueblo tlaxcalteca— tanto con los valores judeo-cristianos como con el imperialismo, ya sea el del siglo XVI o el del presente neoliberal.⁴

Las dos últimas décadas también han sido fructíferas en cuanto a nuevas perspectivas que iluminan la asociación entre las prácticas dramáticas y las musicales, tanto las prehispánicas como las más tardías. Este es el caso de estudios como *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact* (2007), en el que Gary Tomlinson se centra en el poder de la voz. A través de los cantos rituales de los incas y los aztecas, el autor examina la forma en que estas destrezas fueron percibidas y mal entendidas por los europeos. En *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco* (2008), Geoffrey Baker expande los estudios musicológicos anteriores, centrados mayormente en las catedrales, al explorar las doctrinas rurales de indios y las prácticas musicales en las iglesias parroquiales, los conventos y los monasterios.⁵ Estos eran espacios que contaban con música muy elaborada para todo tipo de celebraciones. El crítico también se enfoca en la relación que los músicos criollos y nativos tenían con otras instituciones, como los conventos, ya sea como maestros de las monjas o de las jóvenes aspirantes a monjas. Uno de los aspectos más destacados de este libro es la discusión sobre la música en los monasterios, en donde esta se transformó en un instrumento para la expresión femenina. Asimismo, en 2011 se publicó el libro ganador del Premio Casa de las Américas, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica* de Bernardo Illari. El autor explora a fondo la vida y obra del músico italiano Doménico Zipoli, especialmente su etapa en las misiones jesuitas de América del Sur. Las investigaciones de Illari ponen de relieve la intensa vida musical en las reducciones jesuitas, un proyecto que ha sido impulsado desde los años 90 del siglo pasado cuando, junto con otros musicólogos, el autor colaboró en la catalogación de oratorios, motetes, himnos, salmos, misas y un tipo de obra a la que Illari denominó “ópera misional”.⁶ Estas y otras investigaciones permiten entrever el papel de la música tanto

en los suntuosos festivales metropolitanos como en las misiones alejadas de los centros de poder.

Los ensayos reunidos aquí se alinean con los avances de las últimas décadas en el estudio de las prácticas teatrales coloniales. Todos se enfocan en discursos y performances patrocinados por la Iglesia —ya sea desde el púlpito, las grandes urbes o las misiones—, los cuales sirvieron para la conversión religiosa a la vez que contribuyeron a reforzar la hegemonía del imperio español mediante espectáculos conmemorativos del poder. Estos estudios se dedican a diferentes manifestaciones como festivales, teatro colegial, teatro misional, comedia, el sermón, cánticos, dramatizaciones del martirio y ópera. Dentro de esta variedad de representaciones, los ensayos dialogan temáticamente entre sí. Los artículos de Juan Vitulli, Jorge Luis Yangali y Catalina Andrango-Walker están dedicados a las representaciones teatrales y al performance como forma de expresión criolla. Vitulli aprovecha la revalorización y la elasticidad del archivo colonial de las últimas décadas para estudiar la predicación sagrada como una práctica discursiva heterogénea. El autor analiza el discurso oratorio en *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos* (1677), escrito por el franciscano Martín de Velasco, conectándolo con las prácticas teatrales. A la vez, pone de relieve la visión criolla del arte de la oratoria sagrada mediante la cual Velasco pretende delinear y construir una imagen del predicador americano desde un discurso gestado en las Indias. Con un manual de oratoria sagrada adecuado para el espacio virreinal americano, Velasco se muestra a sí mismo como un letrado perfectamente capacitado para sustituir las falencias de los autores de manuales europeos, quienes no tomaban en cuenta la diferencia entre estos dos espacios. El tema del discurso criollo prevalece también en el estudio que ofrece Yangali de la comedia de Juan de Espinosa Medrano, *El amar su propia muerte*, aproximándose a la comedia como una extensión del sermonario *La novena maravilla*. Yangali destaca la necesidad de auto representación de Espinosa Medrano como defensor de la cultura metropolitana y a la vez su capacidad de posicionarse como autoridad dentro del ámbito letrado criollo. Asimismo, Andrango-Walker subraya los aspectos performativos de los cánticos incluidos en *Symbolo catholico indiano* (1598) del huamanguño Luis Jerónimo de Oré. Frente a la falta de métodos de evangelización que tomaran en cuenta la realidad andina, Oré creó sus propios cánticos, traduciendo al quechua el *Símbolo de la fe* que hasta ese entonces se atribuía a San Atanasio. Estos tres estudios ilustran desde diferentes prácticas performativas las preocupaciones de los criollos en diversos momentos, desde el discurso incipiente de Oré, que ya

empezaba a manifestar dichas preocupaciones a finales del siglo XVI, hasta los discursos de Espinosa Medrano y Velasco, quienes a partir de mediados del siglo XVII celebraban y autorizaban el ingenio criollo, alineando sus discursos con el poder hegemónico a la vez que lo cuestionaban.

Otra perspectiva que abordan los contribuidores de este número son las manifestaciones dramáticas jesuitas tanto en los espacios urbanos como en las misiones. Estas representaciones son el enfoque de los ensayos de Stephanie Kirk, Caroline Egan, Octavio Rivera y Catalina Andrango-Walker. Kirk analiza la obra *Triumpho de los Sanctos*, compuesta por los jesuitas en México en 1578 para conmemorar la llegada de las reliquias sagradas que el Papa Gregorio XIII envió desde Europa. La más alta autoridad de la Iglesia pretendía con este obsequio afirmar la fe católica en el Nuevo Mundo. *Triumpho* representa la historia de cuatro mártires católicos, un relato apropiado puesto que a ellos pertenecía parte de las reliquias enviadas desde Roma. Kirk contextualiza su análisis del martirio dentro del concepto de la masculinidad promovido por la Compañía. El martirio también es el tema central del artículo de Egan, quien se dedica al análisis de las obras dramáticas del jesuita José de Anchieta. Ella demuestra la forma selectiva en que Anchieta adaptó las vidas de los santos mártires cristianos para instituirlos como protectores de los pueblos brasileños que eran parte de las misiones jesuitas en Sudamérica. Al mismo tiempo, la autora destaca el interés de Anchieta por insertar a los mártires del Nuevo Mundo dentro del martirologio medieval. Aunque estos dos estudios están dedicados a diferentes regiones y a diferentes contextos sociales y culturales, permiten entrever la forma en que los misioneros adaptaron las historias sagradas de los mártires a las condiciones locales. Estas representaciones sirvieron tanto para mostrar el esplendor del espectáculo en el espacio urbano como para presentar a los habitantes locales las cualidades ejemplares de los mártires de la Iglesia.

La difusión de personajes ejemplares también está presente en el ensayo de Octavio Rivera, quien se enfoca en la *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por Matías de Bocanegra y representada en 1640 en el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México. Parte de los festejos para recibir al nuevo virrey en la Nueva España, la *Comedia* coincide además con el primer centenario de la aprobación papal de la constitución de la Compañía de Jesús. Al analizar los recursos de interpretación de la obra, Rivera enfatiza la importancia de difundir a una de las figuras más importantes de la orden jesuita, Francisco de Borja. Al mismo tiempo, la *Comedia* ofrece la oportunidad de mostrar el esplendor de la cultura novohispana, a la que

los jesuitas habían contribuido desde su arribo a ese territorio mediante el festejo teatral del que formaban parte profesores y alumnos del colegio. Esta necesidad de propagar las historias de los principales pilares de la Compañía de Jesús también se halla en la ópera misional *San Ignacio de Loyola*, creada en el siglo XVIII en las misiones jesuitas paraguayas y trasladada más tarde a la región de Chiquitos en el actual territorio boliviano. Andrango-Walker se centra en las adaptaciones de episodios de las vidas de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier mediante la fusión de un género pagano como es la ópera y la historia sagrada. La musicalización de la vida ejemplar de los santos tiene como objetivo promover una participación activa de los indígenas en el proceso de evangelización. Así, aparte de la promoción de la orden, la música sirvió a los jesuitas como una alternativa eficaz a la violencia que significó el proceso de conversión religiosa para los nativos.

Desde diferentes espacios y perspectivas y, más que nada, mediante variadas formas del género dramático, estos estudios permiten entrever manifestaciones culturales que mostraban el ingenio criollo y el esplendor de las ciudades, respondían a la necesidad de material evangelizador y de predicación, promocionaban a santos, mártires y/o patronos y cumplían con la meta de enseñar deleitando. Así, estos ensayos muestran la heterogeneidad de las prácticas culturales evangelizadoras, con lo que contribuyen a expandir el campo de estudio del género dramático. Algunos de los trabajos además hacen visible la participación de los indígenas, quienes no solo fueron recipientes de la cultura europea, sino también importantes colaboradores en la creación y el performance de las expresiones dramáticas que dieron esplendor a las celebraciones cívicas y religiosas en el Nuevo Mundo. Finalmente, este análisis colaborativo de una amplia variedad de manifestaciones culturales permite ver las conexiones entre las diferentes áreas geográficas, culturales y epistemológicas.

La edición de este volumen no hubiera sido posible sin la entusiasta acogida de los colaboradores y más que nada sin el importante apoyo editorial de Jacqueline Bixler y Angélica García Genel. Gracias a todos ustedes por su profesionalismo y apoyo constante.

Virginia Tech

Notas

¹ En su estudio, Curcio-Nagy incluye varios tipos de celebraciones, como los homenajes para las llegadas de los nuevos virreyes, los festejos por la ascensión al trono de Fernando VI y el juramento de lealtad a Carlos III en 1760, la celebración de la fiesta del Corpus Christi, la fiesta de la Virgen de los Remedios y el paseo del pendón.

² Aparte de incluir una serie de representaciones religiosas, los artículos en este volumen también están dedicados a diferentes manifestaciones dentro del teatro criollo, el teatro cortesano y palaciego y el teatro de corral, entre otros.

³ Aparte de la mascarada que cubre el capítulo uno, Cabranes-Grant examina el “Festival de los huesos”, una celebración jesuita que tuvo lugar en 1578, el papel de los tambores mexicanos descritos en *Cantares mexicanos* y usado más tarde en las celebraciones de una alianza matrimonial de la élite indígena y, finalmente, el drama litúrgico *El divino Narciso* (1690) de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁴ Aunque en este breve recorrido por el desarrollo de las prácticas teatrales coloniales en las investigaciones contemporáneas me he centrado únicamente en estudios más extendidos, no desconozco el importante aporte al desarrollo del campo de varios trabajos de menor amplitud —artículos y capítulos de libros.

⁵ Antes del estudio de Baker, trabajos previos realizados en los archivos de las catedrales y seminarios principalmente de Cuzco y Lima por investigadores como Samuel Claro, Robert Stevenson, Andrés Sas, Rubén Vargas Ugarte, José Quezada Macchiavello y otros contribuyeron a destacar el papel de la música en las celebraciones eclesiásticas coloniales en la región andina.

⁶ El rescate de la música del periodo colonial en México, Lima y otras regiones ha posibilitado también adaptaciones modernas materializadas en conciertos y en grabaciones que intentan iluminar el quehacer cultural en el Nuevo Mundo.

Obras citadas

- Arrom, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano. (Época colonial)*. Eds. de Andrea, 1967.
- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Duke UP, 2008.
- Cabranes-Grant, Leo. *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Northwestern UP, 2016.
- Curcio-Nagy, Linda. *The Great Festivals of Colonial Mexico City: Performing Power and Identity*. U New Mexico P, 2004.
- Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Duke UP, 1999.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, trad. por Gabriela Ramos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Fromont, Cecile., ed. *Afro-catholic Festivals in the Americas. Performance, Representation, and the Making of Black Atlantic Tradition*. Pennsylvania State UP, 2019.
- Illari, Bernardo. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Casa de las Américas, 2011.

- Jáuregui, Carlos y Edward Friedman. "Teatro colonial hispánico". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, no. 1, 2006, págs. 9-30.
- Luciani, Frederick. "Teatro hispanoamericano del periodo colonial". *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1, ed. por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge UP, 1996, págs. 280-304.
- Merrim, Stephanie. *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture*. U Texas P, 2010.
- Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge UP, 2007.
- Voigt, Lisa. *Spectacular Wealth: The Festivals of Colonial South American Mining Towns*. U Texas P, 2016.
- Ybarra, Patricia. *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. U Michigan P, 2009.

Reglas para el piélago, sonda para lo insondable y camino para lo inaccesible. Martín de Velasco y su *Arte de sermones*

Juan Vitulli

En las últimas décadas, los estudios enfocados en la cultura americana virreinal han ampliado su campo de trabajo y su zona de influencia. Lejos ya de ser entendida como una disciplina abocada a la exploración de un pasado concebido como pieza de anticuario —que poco o nada tiene que ver con nuestro presente— los estudios coloniales han permitido observar una serie de continuidades y rupturas culturales que operaron desde los tiempos virreinales y que aún merecen ser investigadas. A partir de la revalorización de este complejo campo cultural, ha sido posible localizar toda una serie de cruces discursivos que fomentan un entendimiento mayor de uno de los períodos más importantes en la historia continental. El archivo colonial latinoamericano se concibe así como un territorio elástico, en pugna, en constante transformación y redefinición donde, tanto en el pasado colonial como en la contemporaneidad, diferentes intervenciones letradas han venido trazando un diálogo inconcluso y fructífero.

Dentro de una visión acotada de esta amplia y heterogénea serie discursiva, el siglo XVII presenta un momento singular y distintivo donde indagar las transformaciones de este archivo. Debido a estas nuevas miradas sobre el hecho colonial, es posible observar un interés creciente por diferentes producciones letradas que exceden el estudio de los géneros literarios tradicionalmente estudiados —crónicas, poesía, teatro, narrativa— prestando atención a los posibles cruces o intersecciones entre estas mismas expresiones culturales. Al analizar de esta forma este dinámico período, resulta indispensable recuperar distintas expresiones que formaron parte del heterogéneo campo colonial. La predicación sagrada, por ejemplo, se presenta como una de las producciones letradas con mayor presencia a lo largo de todo el siglo XVII. Heredera de las directivas y los cambios propuestos a partir del Concilio de Trento, la

predicación sagrada contiene innumerables aristas desde donde poder abordarla. Los estudios generales sobre el fenómeno de la predicación barroca (Smith, Cerdan, Herrero Salgado, De la Flor) demuestran la necesidad de una perspectiva de estudio interdisciplinaria. En la oratoria cristiana es posible observar numerosas intersecciones culturales con los discursos rectores del pensamiento barroco (lo teológico, lo político, lo artístico, lo social) como así también es posible recuperar diferentes significantes culturales decisivos al momento de pensar la heterogénea cultura barroca americana. Con esto último, me refiero a la palabra (oral y escrita), la imagen (esculturas, relieves y pinturas), el sonido (lo acústico entendido como producción y recepción de lo sonoro), lo corporal (las políticas de las acciones y los gestos) y lo espacial en tanto experiencias que juegan un rol decisivo al momento de construir la figura del predicador y sus funciones.¹

Curiosamente, la oratoria sagrada virreinal no ha sido explorada por la crítica más allá de su compleja naturaleza textual. De esta manera se ha privilegiado una aproximación de tono descriptivo/estructural cuya teleología reside en la posibilidad de clasificar, catalogar y enumerar autores, textos y estilos en pugna alrededor de este fenómeno cultural. Como consecuencia, este acercamiento no ha indagado en un tipo de análisis que destaque las intersecciones culturales entre la predicación (como práctica discursiva heterogénea) y su horizonte de representación, aislando el fenómeno de la oratoria a su aspecto impreso y creando así una imagen incompleta de la misma sin conectarla con otros discursos y prácticas presentes en la ciudad letrada virreinal. De esta forma, elementos tales como el espacio enunciativo y territorial desde donde se escribe o los aspectos teatrales discutidos en torno a la creación del perfecto predicador pasan a un segundo plano. En este ensayo se realiza una exploración en torno a uno de los pocos manuales de oratoria cristiana escritos durante el siglo XVII en territorios virreinales americanos por un autor que formó parte de la experiencia criolla. Me refiero al *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos* (1677), escrito por Martín de Velasco, nacido en Santa Fe de Bogotá y miembro de la orden franciscana.² Este tratado es uno de los ejemplos más interesantes de las propuestas criollas al momento de proponer un modelo de predicador desde las Indias. Específicamente se van a analizar dos elementos constitutivos de la labor intelectual que el criollo está llevando a cabo. En primer lugar, se define la forma en que Velasco crea su voz y su lugar de enunciación a partir del análisis de una serie de unidades narrativas que vinculan su producción letrada con distintas poses retóricas bélicas. En los capítulos iniciales del *Arte*, Velasco presenta

la práctica oratoria de su tiempo, comparándola con un enclave asediado que deberá ser liberado por un sujeto con el conocimiento y la experiencia adquirida a través de muchos años. Esta postura pone el énfasis en el carácter auto-reflexivo del manual, ya que no solo se lo pensará como un dispositivo cultural que sentará las bases de lo que debe ser un predicador americano, sino que, de manera implícita, irá consolidando la figura de Velasco como letrado criollo capaz de llevar a cabo esta tarea de liberación y formación de una mirada específica sobre el arte oratorio en las Indias. En segundo lugar, se analiza la Sección XI del tratado, dedicada enteramente a la gestualidad o pronunciación permitida en el púlpito. El estudio de este capítulo hará visible que el discurso oratorio propuesto por Velasco se conecta ambivalentemente con elementos propios de la práctica teatral, tales como la voz, el movimiento del cuerpo y el uso de la mirada en tanto funciones complejas que establecen o buscan determinar el sentido de la palabra emitida desde el púlpito. Estas prácticas de significación escénicas, sin embargo, no pierden de vista el eje enunciativo de una visión criolla de la predicación, ya que a la vez introducen breves comentarios críticos que se hacen ecos de discusiones mayores acerca del vínculo centro/periferia. Al realizar un estudio microscópico de la función, rol y alcance de la *actio* en el púlpito, Velasco subraya la plena interconexión de las distintas partes que constituyen la predicación.

Reglas para el piélagos, sonda para lo insondable

A finales de 1676, un sacerdote franciscano de cincuenta y seis años, nacido y criado en Santa Fe de Bogotá, en la Nueva Granada, entrega a la imprenta un manuscrito titulado *Arte de sermones para hacerlos y predicarlos por el R. Padre Predicador Fray Martín de Velasco, de la regular observancia de N. seráfico padre San Francisco. Padre de la Santa Provincia de Santa Fee del Nuevo Reyno de Granada en las Indias. Hijo de la misma Provincia, y ciudad de Santa Fee de Bogotá*. Casi un año después, el libro será publicado en Cádiz por Bartolomé Núñez de Castro. Si bien el *Arte de sermones* no es hoy ampliamente conocido, fue un texto de lectura asidua durante el período colonial. Su circulación en los territorios americanos está documentada a través de copias manuscritas, refundiciones y, por último, una reimpresión hecha en México cincuenta años después de la primera edición española, hechos que afirman su popularidad, carácter modélico y representatividad.³ En la “Aprobación” escrita por el doctor don Agustín de Velasco, capellán en el oratorio de la Magdalena de Madrid, se menciona la gran calidad del *Arte*: “ha hallado su autor reglas para el piélagos, sonda para lo insondable

y camino para lo inaccesible en el breve compendio de este volumen” (IV), algo que lo vuelve heredero y continuador de la tarea ya antes llevada a cabo por letrados europeos tan eminentes como Terrones del Caño, Juan de Estrada, Francisco de Ameyugo y Juan Rodríguez de León.⁴ En esta breve serie literaria de insignes predicadores que también se dedicaron a poner orden a un arte complejo y diverso, la figura de Martín de Velasco sobresale por varias razones, siendo la más obvia su auto-denominación como criollo y su constante interés por recordar el espacio desde donde está escribiendo su manual. Con este fin, Velasco expresa de forma explícita su situación particular a través de una serie de quejas que buscan desestimar ciertos prejuicios peninsulares hacia la producción cultural criolla. En el apartado “Al lector”, el bogotano propone un diálogo con su lector imaginario, basándose en el reconocimiento compartido de la singular situación de los criollos americanos en el escenario colonial. Específicamente, establece y enmarca su producción letrada dentro de un eje de enunciación preciso: “Lo que hay en el Arte, que puede ser sea para ti de misterio, es que este libro se escribe *En*, y sale *De* (es mi obligación decirlo) Las Indias. Buscando en los Reinos de España, no el aplauso, sino la prensa, prevenido, y amonestado” (15). Velasco canaliza un conjunto heterogéneo de voces criollas en su tratado, voces que participan de un imaginario imperial complejo donde los criollos buscan construir, a través de quejas, pactos y negociaciones culturales, una posición intermedia entre la metrópolis y la ciudad virreinal. Se buscará así crear una idea distinta de Las Indias como espacio distintivo de producción de conocimiento, respondiendo a los principios materiales y simbólicos que parecen ir en otra dirección.⁵

Las veintinueve secciones del *Arte* comienzan definiendo el sermón como “un todo artificioso, que la Retórica Cristiana dispone para persuadir a las virtudes, y aborrecimiento de los vicios, pena, y gloria con brevedad de palabras. La dificultad no nace de que sea todo, ni retórico, ni Cristiano, sino de que sea artificioso” (19-20). Esta primera cláusula señala el camino que se seguirá en este manual, ya que a lo largo de los apartados será posible notar una constante apelación a la idea de la práctica y el ejercicio como claves en la composición y predicación de los sermones. Desde un punto de vista retórico, se observan en el *Arte* ecos de polémicas presentes durante la cultura del Barroco en torno a la estructura y la funcionalidad del sermón. Me refiero a la constante tensión entre los tratadistas que defienden el estilo sublime y cargado de ornato, por una parte, y quienes exigen un lenguaje distanciado del lenguaje poético y de la declamación teatral, por la otra (Cerdan, “La

emergencia” 65-66).⁶ El letrado bogotano demuestra una ambigua fidelidad a esta última corriente, ya que en su libro propone mantener en un mínimo la complejidad lingüística de la superficie retórica del sermón, en pos de una mayor simpleza y claridad del mensaje a transmitir (13), pero sin olvidar la necesaria preparación artística del orador. La “fábrica del sermón” (20), como Velasco prefiere llamar a su tarea, incluye un número amplio de saberes y prácticas que deben ejercitarse constantemente para complementar los dotes naturales del individuo que busca adquirir maestría en este arte.

El aprendiz del método deberá comprender la necesidad de crear un equilibrio entre lo natural (los dones recibidos por la divinidad) y lo artificial (la educación adquirida dentro de su comunidad) si tiene como objetivo final llevar a cabo su misión efectivamente. Este primer par de oposiciones se complementa en el texto de Velasco cuando el tratadista subraya también otro imperativo, esto es, la profunda intersección entre lo doctrinal/litúrgico y lo artístico/representacional como claves para lograr el ansiado efecto preciso en su auditorio. La oscilación discursiva entre lo litúrgico y lo artístico se puede observar desde las primeras páginas del tratado cuando Velasco presenta una inicial definición de su objeto de estudio:

Son todas las partes de un sermón como los huesos humanos, que en un osario son horror porque están allí sin alma, confusos, desunidos y amontonados. Pero si (profetiza Ezequiel) se levantarán enteros, perfectos y gallardamente vivos, porque cada parte reconoció su coyuntura y se enlazó en el lugar que le tocaba. (20)

Velasco propone una imagen inesperada y escatológica al crear esta analogía entre el sermón como un cuerpo descompuesto y caótico que, visto solamente desde el punto de vista artístico, no logra alcanzar su sentido pleno. Las distintas partes de una oración serán así huesos imposibles de identificar en una tumba común si no es que se le agrega el fundamento religioso y trascendente a la mirada del interesado en aprender el arte. Para Velasco, no se pueden dissociar estas dos partes de la tarea pastoral ya que revisten un sentido de plena complementariedad y es debido a esa singular conexión entre lo puramente técnico (conocer la forma en que los huesos se articulan unos con otros) y lo profundamente litúrgico (la confianza en el juicio final y la resurrección) que la predicación puede alcanzar su objetivo. Esa epistemología dual del sermón es clave no solo en el tratado de Velasco; también se inscribe dentro del amplio corpus de tratados barrocos sobre la predicación, donde de forma constante se percibe una oscilación entre un objetivo puramente religioso logrado a partir

de un sinnúmero de operaciones mentales abiertamente seculares.⁷

Como complemento a esta visión del sermón como cuerpo, Velasco propone también una imagen donde el arte de predicar será observado como el mecanismo interno y disimulado que hace funcionar una máquina. Este fundamento “maquínico”, como Fernando de la Flor lo define (134), está presente dentro del debate en torno a la figura ideal del predicador, y en el *Arte* del bogotano reaparece en diferentes secciones. Velasco afirma que se necesita pensar la oratoria como un todo coherente hecho de partes distintas y por momentos casi antagónicas que, sin embargo, bajo la experta mirada del predicador, mantienen una visible armonía: “¿Qué importa que todas las piezas de un Reloj sean de por sí todas pulidas, limadas, y bruñidas, si en tus manos las tienes, y no sabes ajustarlas a sus lugares, poniendo la Campana en lugar de las Ruedas?” (20). Este método de aprendizaje defiende una visión donde la figura del orador se tornará de crucial importancia, ya que él será el mediador no solo entre el fundamento litúrgico y el saber oratorio, sino que además él operará como el agente capaz de conectar al auditorio con la doxa eclesiástica a través del uso de estrategias retóricas reglamentadas por la tradición pero que requieren una nueva evaluación para ser utilizadas con éxito.

La imagen del predicador que Velasco va construyendo a lo largo del *Arte de sermones* se propone también como una encrucijada de saberes globales y regionales que se conjugan, en este caso, con la experiencia lograda a través de años de práctica en tierras americanas. Ya en otro ensayo he señalado la manera en que Velasco, desde los para-textos mismos del *Arte*, mantiene un diálogo transatlántico complejo con un letrado ibérico, específicamente fundamentando la importancia del vínculo entre territorialidad, lugar de enunciación y saber presente en su nuevo manual escrito desde los territorios virreinales. Resulta por demás interesante notar cómo Velasco mantiene esta postura a lo largo de todo el tratado, aun cuando los temas que presenta y explica le dejen, en apariencia, poco espacio para este tipo de auto-afirmación identitaria. El aporte del criollo deja en claro que no es posible disociar conocimiento y reconocimiento en una práctica cultural como la que él lleva a cabo y es por eso que, cuando describa las partes esenciales y secundarias de la disciplina oratoria, volverá a representar esa tensión ya señalada entre saber, autoridad y territorialidad.

El libro presenta de esta manera una estructura argumental similar a la de muchos otros manuales de oratoria. Los primeros capítulos (del I al III) se detienen en analizar la función de la oratoria y destacan las características del sermón en tanto composición retórica que busca la persuasión de su

auditorio. Una vez explicado esto último, prestando especial atención tanto a la dimensión textual como a la doctrinal, Velasco continúa proponiendo los elementos que constituyen el sermón (las llamadas partes esenciales, integrales y materiales) y establece además que éste debe cumplir, de acuerdo con la antigua retórica, con tres requisitos: ser fundado (el fundamento de la oración), lucido (la exornación, los tropos y las figuras) y provechoso (21-25). Estas primeras caracterizaciones de la estructura textual del sermón dan paso a otras reflexiones del autor sobre elementos como la pronunciación, el tono de la voz, los efectos sonoros desde el púlpito (45-46) y su conexión con el objetivo de la prédica, para llegar a la tradicional clasificación de los distintos estilos empleados en sus tiempos (el remiso, el blando y el magnílocuo), que para Velasco se presentan como opciones estilísticas que se pueden combinar dentro de un mismo sermón, siempre y cuando no se confundan sus lugares (47). Señala asimismo que el predicador debe prestar extrema atención a los movimientos del cuerpo en el púlpito, y sobre todo a los gestos realizados con las manos (87-90). El semblante, por ejemplo, debe estar en plena armonía con el entorno donde se predica y con el auditorio al cual se enfrenta para no desentonar con el objetivo final de la oración (88). Enseñar, deleitar y mover al auditorio son los ejes conceptuales que organizan el tratado.

Uno de los aspectos más relevantes del texto de Velasco es el constante interés por reflexionar tanto sobre las cualidades retóricas del sermón como sobre la construcción del sujeto que deberá emplearlas. En las páginas del manual no vamos a encontrar un nuevo modo de predicación, sino una síntesis de obras previas, tanto del humanismo renacentista como de la contemporaneidad del autor, al tiempo que este construye su figura como la del predicador criollo ideal que se dispone a presentar su saber frente a las autoridades metropolitanas. En el “Prólogo al lector”, Velasco pone en primer plano su objetivo principal con la impresión de un arte de oratoria desde los virreinos americanos ya en la segunda mitad del siglo XVII:

Es mi intento reducir todas las partes del Sermón a sus lugares propios y nativos. Mucho trabajo ofrezco, porque andan todas muy esparcidas por diferentes Provincias; algunas han mudado ya de traje, y otras tan desconocidas que ni aun señas dan de lo que fueron; muchas padecen duro cautiverio, sirviendo a la tiranía en que las ponen, pues casi las fuerzan a que muden la ley en que nacieron con observancia de otras bárbaras y gentiles. Así, como fuera quebranto referir todos sus trabajos, no deja de ser género piadoso ayudarlas a salir del encanto en que se hallan con arte que les vaya mostrando el camino y

señalándoles a cada una su lugar, para que en él se restituyan y vivan sin violencia. (11-12)

Para Velasco el estado actual de la predicación presenta un escenario poco favorable para poder llevar a cabo la tarea para la que todo predicador se ha preparado. Resulta interesante observar el tipo de imágenes que el tratadista utiliza al momento de declarar su visión de la oratoria católica contemporánea a su ministerio. El criollo señala que muchos practicantes de este arte han perdido el rumbo de su misión. Este hecho tiene como consecuencia inmediata la presentación del arte oratorio como un espacio donde prevalecen el caos, la privación, la confusión y la barbarie. Velasco imagina esta situación ahora como un teatro bélico en tierras extranjeras, donde será el criollo, desde su espacio singular, quien tendrá la tarea de localizar y rescatar las distintas partes de la predicación que se encuentran perdidas o cautivas en el extenso territorio que él conoce mejor que ningún otro letrado. Si la predicación se imagina en tanto saber que ha caído bajo las garras del enemigo, es necesario construir en su tratado al agente capaz de enfrentarse y vencer al adversario para luego rehabilitar el arte, ubicándolo en la senda correcta. Velasco se auto-representa, simultáneamente, como un guerrero y también un reformador que se enfrenta a un escenario complejo, pero que confía que podrá cumplir su misión a partir del conocimiento adquirido tanto en el espacio interior del claustro como en la experiencia empírica adquirida durante años en el púlpito. Velasco estructura su argumentación realizando una representación narrativa que busca dar solución simbólica a problemas históricos y concretos que un individuo experimenta en su espacio de enunciación. El tratadista criollo será el defensor de este arte en un escenario difícil ya que “todos se precian de ser elocuentes y pocos sirven a la elocuencia. Muchos aficionados y ninguno que la defiende ni que riña sus pendencias” (13), un movimiento retórico preciso que ubica su tarea dentro de un amplio proceso de restitución de las letras virreinales. En la escena aquí representada se pueden observar similitudes con el mismo tipo de queja criolla llevada a cabo por letrados de su tiempo, tales como Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético* (1662).⁸ Este común denominador argumental no es una mera coincidencia; responde a situaciones afines a la producción cultural criolla en el territorio americano durante la segunda mitad del siglo XVII.

Velasco seguirá su diatriba contra el estado actual de la predicación, pero ahora pasará de la guerra física a una batalla mental, donde se pondrá en primer plano la necesidad de reformar también a los ingenios criollos, ya que estos parecen haberse desviado de su tarea siguiendo las tendencias

retóricas que apelan a un estilo conceptualmente complejo y cargado de ornato. Si en las secciones anteriores el tratadista presentaba una narración donde él debía internarse en territorio enemigo completamente ajeno para rescatar el sagrado arte de la predicación, en la siguiente imagen se observarán ciertos matices a esa pura exterioridad. Los que causan las confusiones en el arte no son sujetos extranjeros o enemigos cargados de alteridad cultural, sino aquellos que forman parte de su propia comunidad a los que habrá que reformar haciendo uso de toda su capacidad intelectual:

No fuera tanto trabajo reducir las partes del sermón a sus lugares debidos, si estos lugares estuvieran sin defensa: muchos están ya poseídos del enemigo, que en ellos se acuartela, no solo con la ayuda de aquellos que son de su liga, sino con secretas inteligencias que tiene también con los del bando elocuente, pues estos fomentan muchos con algunos avisos, consejos y reglas que le dan en las Artes y Retóricas que escriben; otros con el ejemplo de la stampa, en cuyos sermones no se halla Arte ni elocuencia; con que hacen gente de ingenios nuevos, armando más enemigos con ella que elocuentes. (13-14)

El problema, así visto, posee múltiples causas, vinculadas todas a la presentación, publicación, circulación y autorización de modos de predicar que no proponen el estimado balance entre lo doctrinal y lo artístico. Los sujetos que de este estado resultan producirán, a su vez, sermones que contienen las semillas de futuros problemas que Velasco busca erradicar con la publicación de su manual americano. Para esto se aducirá que no solo basta con poseer los rudimentos básicos de la retórica cristiana, sino que será necesario poder discernir cuáles son los verdaderos principios que organizan la elocuencia para así poder lograr su objetivo ya que “no solo es menester reducir las cosas a sus puestos si primero no se vence al enemigo que los ocupa, y a los confidentes que lo fomentan. Cosa que no se puede conseguir sino es haciendo la guerra ofensiva en que está mi mayor trabajo” (15). El ingenio así entendido será visto como un arma de doble filo que no todos serán capaces de utilizar con maestría, y es por eso que se vuelve fundamental la propuesta del bogotano en tanto síntesis y superación de las polémicas anteriores:

La elocuencia supone ingenio y lo perfecciona, mas la otra no lo da ni lo tiene. El arte no les promete ingenio sino agudeza. Porque podrán tener aquel pero embotado y es conveniente que lo ejercite, porque el orín no lo entuma; poco importa que haya ingenio en casa si todo el año está pendiente de un clavo y cuando lo sacan a vistas es fin el resplandor de los aceros, que dieran mucho, si estuvieran

acicalados. (15)

En la práctica constante, precisa y bien dirigida está la clave para alcanzar el grado de sofisticación y eficacia que todo predicador deberá lograr si es que quiere llevar a cabo su tarea con éxito. No hay, para Velasco, garantía de un buen predicador si éste posee ingenio pero no lo practica regularmente, enfrentándose a un público diverso que espera no los superficiales brillos de la agudeza sino la sólida armazón de los conceptos. Esta intersección visible aquí entre ingenio y práctica se volverá aun más explícita cuando el tratadista reflexione sobre los componentes teatrales presentes en la *actio* o pronunciación del sermón.

Gesto, teatralidad y discurso criollo

La sección XI del *Arte* se titula “Elocuencia de semblante, llamada gesto” y en ella Velasco discutirá la función de la pronunciación o *actio* en la predicación. Como Manuel López Muñoz explica, a partir de la década de 1570 se percibe un cambio en lo que concierne al interés que los rétores mostraban en torno a la *actio* y su función en sus tratados. Estos manuales, de los cuales el de Velasco es heredero, comienzan a desarrollar de manera más detallada el tema de la *actio*, a través de capítulos independientes dedicados a la pronunciación, la voz y el gesto del predicador (Granada 50). Para el investigador, a causa de este cambio se puede observar que, por ejemplo, para Fray Luis de Granada lo más importante en un sermón se fundamentaba en “la capacidad de emocionar que se encuentra en relación directa con la calidad de la *actio* del predicador” (Granada 50), algo que en el libro del dominico se percibe como diferencial y al mismo tiempo fundacional. Según López Muñoz, Granada hace de esta sección de su libro algo inédito debido al detalle y a la amplitud con que analiza el efecto que la gesticulación y los movimientos causan en el auditorio (Granada 52), aseverando tácitamente la necesidad de un balance entre la elocutio y la *actio* si es que se pretende afectar al oyente del sermón. Este hecho conecta de manera clara estas nuevas propuestas retóricas con las reglamentaciones emanadas del Concilio de Trento. Fernando R. de la Flor afirma que en la cultura del Barroco se legislabá con detenimiento la participación del cuerpo del orador en la predicación. De la Flor entiende al sermón como un dispositivo discursivo complejo que involucra no solo el lenguaje verbal sino también toda una serie de signos gestuales que contribuirían a generar una transmisión adecuada del mensaje religioso. De allí que el cuerpo (textual) del sermón sea celosamente vigilado por la ortodoxia tridentina al mismo tiempo que el cuerpo del predicador será

examinado, reglamentado y “domesticado” (De la Flor 134) por medio de la institucionalización de formas codificadas de predicación. Las retóricas sacras ponen especial énfasis en la preceptiva corporal durante el sermón ya que el cuerpo del predicador debe, como el del actor, expresarse correctamente por medio de su lenguaje corporal. Estos signos que emite el cuerpo juegan un papel crucial en la construcción del texto espectacular del sermón, y es por eso que se buscará establecer un canon en lo que a la gestualidad respecta. Se disciplina así un cuerpo (el del predicador) que funciona como el agente que transmite y busca disciplinar también a su auditorio (el cuerpo social). El predicador se encuentra así en un espacio reglamentado (el púlpito o el altar) al mismo tiempo que se halla asediado por un corpus de reglas que ordenan y organizan la dinámica gestual de su performance. La mecánica corporal será un signo más que acompaña a su declamación oratoria frente a un público diverso que también se encuentra en un espacio profundamente jerarquizado y razonado de antemano (el espacio de la Iglesia, o la plaza pública en un día de fiesta); el sermón está inserto en esta confluencia de signos y reglas, de saberes y disciplinas que habitan el mundo del Barroco.⁹

Velasco comienza el capítulo destacando la importancia de la gestualidad en la predicación, inscribiéndose así en una tradición ya establecida que considera imprescindible reflexionar sobre este aspecto. La esfera de lo gestual será entendida como un elemento clave al momento de representar el sermón desde el púlpito y es por eso que merece la misma atención que otras partes constitutivas de este discurso. Para el tratadista, establecer una tipología precisa de la *actio* es una tarea compleja pero plausible de ser reducida a un número no muy amplio de reglas que busca controlar tanto el rostro como otras partes del cuerpo. En su misión por regular hasta los más mínimos detalles del rostro cuando se predica, Velasco propone una primera definición que irá guiando su razonamiento posterior:

El gesto y el semblante del orador, dice Casiodoro, que es un silencio elocuente: y así como la elocuencia consiste en el buen gobierno de los tres géneros de estilo, debe el semblante y gesto del predicador en el púlpito, para que sea elocuente, proporcionarse, medirse y ajustarse al mismo lugar en que se hallare y al estilo en que fuere hablando, ya discurriendo, ya deleitando, o persuadiendo. (86)

Velasco utiliza el oxímoron (silencio elocuente) como uno de los modos para acercarse a toda una gama de significaciones que conviven en la tradición de la retórica cristiana en torno a la pronunciación o *actio*. A su vez, la frase “buen gobierno” es una expresión presente en numerosos tratados de

predicación al momento de legitimar ciertas acciones llevadas a cabo en el púlpito. La importancia de ajustar el rostro, siguiendo la división tripartita de estilos propuesta por Velasco en los capítulos anteriores, demuestra también la plena complementariedad de los distintos saberes que se ponen en juego en cada acto oratorio. Cada estilo entonces tendrá sus propios gestos que deberán acompañar el tipo de sermón que se predica. De esta manera se puede afirmar que no habrá una única dimensión gestual posible, sino que el tratadista proyecta una serie de acciones o dispositivos gestuales afines que podrán usarse, casi como máscaras, según el tono, el estilo y el lugar donde se predique. Esta flexibilidad que el tratadista propone se impone como una forma casi musical donde la idea del tema y sus variaciones se justifican para huir de la monotonía, la repetición y la automatización de ciertos modelos de predicación codificados:

En el estilo remisso ha de ser el gesto y semblante del predicador, según lo que allí representa, y el lugar de Maestro que tiene, recto, Magistral y apacible, manso y autoritativo. En el estilo blando ha de ser el gesto sereno, afable, amistoso, cortesano y en la solución de las dificultades vivo: agudo, brioso y eficaz. En el estilo magnílocuo ha de ser el semblante majestuoso, grave, severo y otras veces (según fueren los modos de persuadir) cariñoso con gravedad; de conmisericordia y de ruego con señorío. (86-87)

La intención de Velasco es mantener, como lo hace también al nivel textual, el decoro de quien predica, y no puede aceptar que la gesticulación entre en conflicto con el mensaje evangélico. Es por eso que la gestualidad del predicador deberá así atenerse a las mismas leyes de la retórica que pulen el texto que se dirá en el púlpito, evitando caer en situaciones ambiguas. Es por eso que propone una poética del uso del semblante que tendrá como finalidad reforzar el mensaje que se predica. Para ello, el predicador deberá calcular previamente cuáles son los gestos a evitar frente a un auditorio ya que uno de los mayores temores del tratadista es que sus oyentes pierdan el interés en su prédica o que la asocien con otro tipo de espectáculo sonoro y visual como el teatro:

Según fuere variando los estilos y sus lugares, debe ir el predicador haciendo con autoridad mudanzas también de semblante midiendo con el gesto el estilo: que de esta manera irá representando lo que dice con el modo y estilo en que lo dice; huyendo siempre de la otra representación afectada, que es la que en los púlpitos parece mal y

aún enfada en los teatros. (87)

La gestualidad será así una herramienta necesaria que deberá seguir un ritmo compartido tanto con las partes de la oración como así también con los elementos que componen y definen el estilo adoptado. Figura y gesto son, si se acuerda con Velasco, dos caras de una misma moneda que el predicador deberá acuñar y cuidar de no perder nunca de vista. La conexión entre teatro y predicación se muestra aquí de forma inequívoca. Esta razonada teatralidad en el púlpito tiene como fin último afectar de forma efectiva a los espectadores presentes en la iglesia, quienes se constituyen en los receptores finales del mensaje del sermón. Además, el predicador puede, según este autor, realizar variaciones y utilizar los recursos que él considere apropiados siempre y cuando tenga en cuenta el género del sermón (en este caso, moral) y la ocasión que lo convoca.

Si bien Velasco parece constantemente aprobar el uso de recursos propios de la *actio* que se parecerían a modos propios del actor dramático, inmediatamente traza una línea divisora. Velasco ni rechaza de forma tajante los recursos teatrales en la predicación ni pugna por un uso repetido de los mismos, dejando un espacio de indefinición en su propia propuesta. Esta vacilación conceptual es compartida con los más importantes tratadistas del Barroco, quienes oscilan en sus manuales de predicación entre la aceptación o el rechazo de prácticas teatrales afines sin explicar demasiado el fundamento que avala la decisión.¹⁰ Para Velasco el cuerpo del predicador es un instrumento que debe estudiarse detenidamente previo al momento de la predicación, de la misma manera en que un actor debe aprender el texto de una obra. Pero en el caso del orador cristiano, si su trabajo previo es defectuoso los efectos podrán ser mayores de lo previsto y así correrá el riesgo de perder o poner en duda la autoridad que desde su espacio ostenta y representa.

Esa ambigüedad ante qué aspectos del cuerpo del representante son permitidos en el púlpito se puede observar en conexión con el uso de las manos. Afirma Velasco:

Las acciones de las manos entran también en parte de la elocuencia: porque la pronunciación, elocución, elocuencia y gesto se sirven de ellas como de instrumentos, para declararse [...] Ayudan las manos con sus acciones a dar a entender los conceptos del entendimiento y así también tienen parte en la elocuencia. (87)

Según este paradigma interpretativo, el predicador ideal deberá conocer que la acción es una de las herramientas más potentes para predicar ya que es posible (si bien no recomendable) fascinar al auditorio con el uso de estas

estrategias retóricas. Las manos serán así herramientas al servicio del predicador siempre y cuando colaboren con la principal tarea de hacer tangibles las ideas y conceptos expresados desde lo verbal. Esta necesaria proporción entre cuerpo y letras muestra cómo Velasco va construyendo un locus de poder a través de reflexiones que conectan lo micro (las partes del cuerpo, sus movimientos, la forma de utilizar el gesto) con lo macro (el estilo y el mensaje que se transmite), buscando controlar los dos órdenes bajo una reglamentación del sujeto que predica.

El religioso es consciente de que su propia propuesta en torno a la gestualidad presenta elementos ambivalentes que serán difíciles de regular con eficacia por el aprendiz de predicador. Frente a eso, Velasco propone una regla básica y universal de carácter cuasi moral: “Preguntarás, ¿qué arte deben tener las acciones para que sean buenas? Y respondo: que el mayor arte en ellas es que no se eche de ver que se hace con arte, porque son muy feas las acciones afectadas” (87). Para él, el arte de dominar las acciones y los gestos consiste en crear una natural artificialidad que deberá permanecer siempre disimulada tras el acto mismo de la predicación. Pero, y aquí el tratadista parecería no dejar lugar a dudas, el aspirante a orador deberá saber que siempre detrás de lo que parece un gesto natural debe existir un plan, una disciplina, una serie de reglas que buscan internalizar la rutina en el accionar mismo del predicador.

Esta propuesta, sin embargo, será matizada en las páginas siguientes del tratado donde, curiosamente, Velasco va a realizar un giro discursivo complejo, hilvanando su interés por el saber y la praxis retórica (en especial la fundamentación de la acción y la gestualidad) con su singular espacio de enunciación criollo:

Las acciones no han de ser estudiadas, sino corregidas: has de conocer bien tu natural, y tus vicios; porque según él y ellos fueren, sabrás dar el punto a las acciones. Unos hay de natural veloz en el pronunciar, y otros tardos. A los que la naturaleza les dio prontitud de pronunciar, les quitó la viveza de las ocasiones, como que no las han menester tanto; y a los que dio natural difícil de pronunciar, le añadió las acciones muy vivas para que con ellas suplan algo el defecto de la lengua, y así unos y otros tienen las acciones desproporcionadas. *Los primeros se parecen a los socorros de España, que siempre llegan tarde.* Estos, después de haber corrido y atropellado el párrafo, empiezan con flema a mover las manos. Los otros (como hablan a tropezones) antes de haber pronunciado una palabra, ya la han dado a entender con visajes de rostro, enviones del cuerpo y con hazañería

de manos. (Énfasis mío) (88)

Velasco establece una nomenclatura propia al momento de definir la relación entre lo que podrían llamarse dones naturales y aprendidos. Específicamente busca destacar de qué manera es posible erradicar del púlpito ciertos vicios asociados a la acción. El aprendiz de predicador deberá primero conocerse a sí mismo, examinarse en privado como si estuviera frente a un espejo para poder hallar cuáles son sus virtudes y sus mayores defectos en el arte del buen decir. Para el bogotano existe un balance innato entre la capacidad en el decir (pronunciar) y en el hacer (acciones) en cada uno de los sujetos que desean ser predicadores y es esa instancia precisa de auto-conocimiento la que deberá ser evaluada con sumo cuidado mucho antes de atreverse a subir al púlpito. Aquellos que poseen la competencia verbal necesaria para predicar carecerían de la facilidad de la acción y viceversa. Esta primera caracterización es enfatizada a partir de un juego conceptual donde Velasco parece repetir, pero esta vez en clave humorística, el tipo de queja criolla que ya se observaba en el para-texto principal ya mencionado.

Para explicar de qué forma actúan los que poseen el buen decir pero afean la predicación desentonando con sus acciones, el criollo los asocia con la falta de respuesta concreta e inmediata a los problemas virreinales de parte de la administración monárquica. La referencia a la lentitud española frente a las necesidades o exigencias criollas inscribe la palabra del predicador dentro de un discurso heterogéneo que lleva sin dudas las marcas de significación de la retórica criolla. Es importante recordar lo dicho en el apartado anterior: al proponer la necesidad de publicar un manual de predicación *desde las Indias*, Velasco establece una relación bifocal con la metrópolis europea. La situación particular en la que el criollo se encuentra demuestra una carencia determinada por las relaciones entre saber y poder. En otras palabras, la falta de buenos manuales de oratoria para usar en los virreinos al momento de formar futuros predicadores americanos deberá ser corregida por la propia producción letrada de los criollos para así intervenir en el espacio material y simbólico de la ciudad barroca virreinal. Su *Arte de sermones* puede entenderse como una intervención precisa que busca mejorar este escenario, pero al mismo tiempo trata de modificar un aspecto de las relaciones entre centro y periferia; la producción del saber será ahora también entendida a partir del cruce entre lo global y lo regional. Con su manual, Velasco celebra y autoriza su propio ingenio criollo como aquel capaz de terminar con esta desigual situación. Esta intersección cultural es la clave para comprender el vínculo entre conocimiento y reconocimiento, donde el manual de oratoria

se erige como un conjunto de reglas para el piélagos heterogéneo de la cultura barroca americana.

University of Notre Dame

Notas

¹ Los estudios de Ledda (sobre lo visual), De la Flor (sobre lo corporal), Borgerding (sobre lo sonoro) y Debby (sobre la función del púlpito) son excelentes ejemplos de las posibilidades de análisis del fenómeno.

² Del siglo XVII he podido hallar cuatro artes de sermones escritos en los territorios virreinales. Me refiero específicamente a manuales de predicación escritos en español que buscan establecer las reglas que el predicador deberá seguir. Además del libro de Velasco, los otros tratados son los siguientes: *El predicador de las gentes San Pablo* (1638) de Juan Rodríguez León, *El orador católico* (1658) de Andrés Ferrer de Valdecebro y el *Arte de predicar preceptos* (1676) de Joseph Delgadillo y Sotomayor. Claro está que existen muchos otros tratados que tienen como fin evangelizar o convertir a nuevos sujetos imperiales. Estos, en su mayoría escritos en formato bilingüe o directamente en lenguas originarias de América, exceden el objetivo de mi estudio.

³ Osorio atestigua que el texto fue leído, reimpresso y copiado en diferentes manuscritos hallados en México (66-67).

⁴ Si bien Juan Rodríguez de León estudió y desarrolló su carrera mayormente dentro del territorio americano, había nacido en Europa.

⁵ La compleja deixis cultural que Velasco asume y sus posibles conexiones con el discurso criollo en este apartado han sido analizados por Vitulli. Mauricio Beuchot, por su parte, hace un profundo examen de los fundamentos teológicos, retóricos y filosóficos presentes en el manual.

⁶ Para un análisis profundo de este aspecto de la predicación, pueden consultarse los estudios de Cerdan ("La emergencia del estilo culto"), Smith y Herrero García.

⁷ Sigo a Giorgio Agamben y sus reflexiones sobre el vínculo entre liturgia, política y secularidad tal como las expresa en *Opus Dei* (18-21).

⁸ Para una aproximación a la obra de Espinosa Medrano y el imaginario criollo, véase *Instable puente* de Juan Vitulli.

⁹ John O'Malley se refiere al programa discutido en las sesiones del Concilio que buscó transformar y reformar tanto la dimensión doctrinal (fides) como también las llamadas prácticas públicas (mores). Las discusiones acerca de los cambios, alcances y efectos de la predicación se pueden categorizar dentro de este último concepto mencionado (Trent 17-18), ya que en estas deliberaciones se buscaba reformar las prácticas religiosas que tuvieran una clara incidencia en la vida social y cotidiana de los ciudadanos de este período. Para explicar el sentido y la profundidad de estos cambios, el historiador propone que dentro de este marco regulatorio de lo social se forja una serie de disciplinas (casi en el sentido que le da Michel Foucault al término) que impactaron en el comportamiento de las instituciones y los sujetos propios del mundo católico, ya que se establece, a través de ellas, una refundación de la práctica religiosa pensada a partir de su alto grado de incidencia pública.

¹⁰ Como ejemplo, se pueden consultar las obras de Francisco Terrones del Caño, Agustín de Jesús María, Agustín Salucio y Fernando de Ameyugo.

Obras citadas

- Abbott, Don Paul. *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. U of South Carolina P, 1996.
- Agamben, Giorgio. *Opus Dei. An Archeology of Duty*. Stanford UP, 2013.
- Ameyugo, Francisco de. *Rethorica sagrada y evangélica. Ilustrada con la práctica de diversos artificios rethoricos para proponer la palabra divina*. Juan de Ybar, 1667.
- Beuchot, Mauricio. "La retórica argumentativa de Fray Martín de Velasco (Colombia, siglo XVII)". *Endoxa*, vol. 6, 1995, pp. 167-79.
- Borgerding, Todd. "Preachers, Pronunciation and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony". *The Musical Quarterly*, vol. 82, no. 3-4, 1998, pp. 586-98.
- Cerdan, Francis. "Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliografía". *Criticón*, no. 32, 1985, pp. 55-107.
- _____. "La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII". *Criticón*, no. 58, 1993, pp. 61-72.
- _____. "Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2002)". *Criticón*, no. 84, 2002, pp. 9-42.
- Debby, Nirit Ben-Aryeh. *The Renaissance Pulpit. Art and Preaching in Tuscany 1400-1550*. Brepols Publishers, 2007.
- De la Flor, Fernando. "La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal". *Culturas en la Edad de Oro*. Ed. Complutense, 1995, pp. 123-47.
- Estrada, Juan de. *Arte de predicar la palabra de Dios para su mayor honra y provecho de las almas*. Imprenta de Melchor Sánchez, 1667.
- Granada, Luis de. *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o método de predicar*. Trad. e intro. de Manuel López-Muñoz. Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Herrero Salgado, Francisco. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Fundación Universitaria Española, 1986.
- Jesús María, Agustín de. *Arte de orar evangélicamente*. Cuenca, 1648.
- Ledda, Giussepina. *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna Secentesca*. Biblioteca di Studi Spanici, 2003.
- O'Malley, John W. *Trent. What Happened at the Council*. Harvard UP, 2013.
- Orozco Díaz, Emilio. *Introducción al Barroco I*. Universidad de Granada, 1988.
- Osorio Romero, Ignacio. *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*. UNAM, 1989.
- Rodríguez de León, Juan. *El predicador de las gentes San Pablo. Ciencia, preceptos, avisos y obligaciones de los predicadores con doctrina del apóstol*. María de Quiñones, 1638.
- Salucio, Agustín. *Avisos para los predicadores del santo evangelio. Estudio preliminar*. Ed. y apéndices de Álvaro Huerga. Juan Flores, 1959.

Smith, Hillary. *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*. Oxford UP, 1978.

Terrones del Caño, Francisco. *Instrucción de predicadores. Prólogo y notas del P. Félix G. Olmedo*. Espasa Calpe, 1960.

Velasco, Martín de. *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos*. Imprenta Real del Superior Gobierno de los Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1728.

_____. *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos dedicado al fray Iván de Herrera, lector de prima y prior del convento de predicadores de la ciudad de Cartagena y vicario provincial de todos los de la costa de Cartagena y Santa Marta*. Bartolomé Núñez de Castro, 1677.

Vitulli, Juan. "Construyendo al predicador criollo: una aproximación al *Arte de sermones* de fray Martín de Velasco". *Hispanic Review*, vol. 81, no. 4, 2013, pp. 417-38.

_____. *Instable puente. La construcción de la autoridad letrada criolla en la obra de Juan de Espinosa Medrano*. U of North Carolina P, 2013.

El teatro escolar colonial al servicio teopolítico del imperio en *El amar su propia muerte* de Espinosa Medrano

Jorge Luis Yangali Vargas

*A la heroica provincia de Concepción
y por los cien años del teatro del Colegio Estatal María Inmaculada*

Introducción

La comedia *El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano, apodado el Lunarejo, forma parte, según el corpus que a la fecha conocemos del autor, de uno de sus temas de mayor interés y el que más lo acerca —y junto a él a la comunidad letrada del Seminario San Antonio Abad que él integró— a los propósitos teopolíticos imperiales. Como se puede comprobar en la totalidad de su obra, el tema mariano constituye, si no su principal, el de mayor interés.¹ La respuesta al por qué de este interés la podemos hallar en su sermonario titulado *La novena maravilla*, específicamente en el sermón “La oración panegyrica a la concepción de Nuestra Señora en la Catedral del Cuzco” (1670), en donde dice:

No me embaraço en demostrar la definibilidad de este Misterio: [el de la Inmaculada Concepción] que predico en el Cuzco, y no en Consistorio de Cardenales. Ya veo, que en nuestro siglo se dignó el Espíritu Santo de alumbrar más la opinión pía, encendiendo los aplausos del mundo, que la aclama, el zelo de los Reyes Católicos, que la autorizan, la autoridad de la Sede Apostólica, que la apadrina. Entre todos los Príncipes Christianos de descollo, qual suele el Cypres entre las mimbres, el piadosísimo señor Rey Don Felipe el grande (que de Dios gozas) a instancias de tu devoción se halla hoy este Artículo promovido al sublime estado que admiramos. A su zelo se deve el desembaraço, que oy goza, para canonizarse en dogma de Fe. (f. 55)

En esta cita comprobamos cómo Espinosa Medrano marca territorialmente su discurso en el Cuzco, desde donde se embarca en la tarea de la defensa del dogma de la Inmaculada. También notamos cómo el Lunarejo se suma con su ‘Artículo’ no a una tarea emprendida por una orden religiosa en particular, sino a la pretensión imperial, toda vez que la defensa del dogma fue acaudillada por el mismo Rey de España.

La construcción dramática del dogma de la inmaculada involucra tanto a quien lo enarbola en la tierra como al estandarte mismo. Desde mi punto de vista, en la obra del Lunarejo, *El amar su propia muerte*, dos de sus personajes, Barac y Jael, configuran a los principales agentes del dogma. Por lo tanto Barac vendría a ser el abanderado Cypres y Jael la insignia en la que se cifra la intervención de la voluntad divina, esto es la Virgen Inmaculada, deidad católica que se hace presente al ser representada en tierras virreinales. Espinosa Medrano, consciente de su ubicación en la periferia, cual rama del Cipariso, inflama con sus textos el dogma que la misma corona propugna. Y es en la extensión de esta lectura del sermonario como pretendo acercarme a la comedia del letrado cuzqueño.

El inmaculista Espinosa Medrano

En el sermón antes citado, en el pasaje en el que luego de reseñar brevemente la historia de la lucha por la afirmación del dogma que dio mano a un sinnúmero de manifestaciones discursivas, Espinosa Medrano se interroga si todo está visto o dicho y se responde de la siguiente manera: “Todo: No? pues falta el reparo de la mejor seña de nuestras esperanzas” (f. 58). Esta mejor ‘seña’ estará constituido por:

querubines de estatura Gigantea [...] Thomás de Aquino y Alberto el Grande. Éstos son los querubines de la iglesia, los Gigantes de la sabiduría, los Maestros del mundo, los Oráculos de la Christiandad [...] que escudando con sus alas y plumas el Arca Virginal, han defendidola valentísimamente de las hostilidades del Gentil, que mofa; del Heresiarca, que impugna; del judayzante, que blasfema [...] Y a Thomás se deve todo este Museo de Elogios, [los de Espinosa Medrano] todo este ejército de argumentos, toda esta artillería de escritos; toda esta tempestad de aclamaciones.² (f. 58-9)

Tomemos en cuenta el ávido interés de Espinosa Medrano por el pensamiento de Tomás de Aquino, el que lo impulsó a la elaboración de su libro titulado *Philosophia Thomística* (1688), del cual se publicó solo el primer volumen: *La lógica*.³ Espinosa Medrano es totalmente consciente y conocedor de la

posición frente al dogma de la Inmaculada Concepción, tanto de Alberto Magno como de Tomás de Aquino, quienes están ubicados más bien, contrariamente a lo que afirma Espinosa Medrano, entre los anti inmaculistas. Juan Luis Bastero nos habla de anti inmaculistas e inmaculistas. Entre los primeros ubica a San Anselmo, San Bernardo, San Alberto Magno, Santo Tomás, Alejandro de Hales y otros que “niegan la concepción sin mancha de María, al no considerarla compatible con la universalidad de la redención” (25). Entre los inmaculistas, ubica a: Eadmero, discípulo de San Anselmo; la escuela franciscana representada por Guillermo de Ware (1300), maestro de Duns Scoto, también inmaculista; y Francisco Maironis, entre otros. Sin embargo, mediante el ejercicio retórico de la cita anterior, Espinosa Medrano muestra su ingenio verbal al ubicarlos como defensores de la fe católica ante los ‘gentiles’, ‘heresiarcas’ y ‘judayzantes’, y los hace partícipes de la defensa del dogma inmaculista.

En el “Sermón panegyrico primero al Glorioso doctor de la iglesia Santo Tomás de Aquino, en la fiesta que le haze el insigne Seminario de San Antonio el magno, en el Convento de Predicadores del Cuzco”, sermón que forma parte de *La novena maravilla* (1695), el Lunarejo recuerda el valor de la prédica de Tomás de Aquino contra la “amenaza protestante” al manifestar que: “[a]vian envenenado los purísimos cristales de nuestra Religión el Dragón de Alemania Lutero, el Basilisco de Francia Calvino, y los demás infames Aspides del Norte” (f. 244). Por lo tanto, resulta sugerente proponer que los versos finales de Jabín, personaje de *El amar su propia muerte*, aludan a este lenguaje culebraico.

El vincular la defensa política del dogma, encarnada en la figura del Rey Felipe IV, a la defensa teológica de la misma por parte de los letrados, abanderada principalmente en Tomás de Aquino, le permite trasladar la posibilidad de la defensa del dogma hasta su propia persona, pues Espinosa Medrano se considera su discípulo.⁴ Esta traslación no debe de reducirse solo al plano individual sino más bien al grupo letrado que Espinosa Medrano representa. De ahí su insistencia en situar su prédica en la ciudad del Cuzco. Esto se hace visible en el “Prefacio al autor de la *Lógica*”, en donde expone:

Yo profeso la escuela tomista. Y ¿podría profesar otra, habiéndome criado desde mi niñez y educado hasta la prefectura de la cátedra primaria en el insigne seminario mayor de San Antonio del clero? Ciertamente es que, por gran don de Dios, nos hemos embebido con avidez de sólo la pura, auténtica, y genuina doctrina del Maestro Angélico, y se la brindamos a los demás sin envidia. (328)

Este trasvase nos permite establecer un paralelo con la obra *El amar su propia muerte*, en la cual la figura política está representada por el personaje de Barac y la figura de ingenio letrado en el personaje de Jael. En tal sentido, no todo ha sido dicho. Y la mejor ‘saña’ puede decirse desde América por un discípulo de Tomás de Aquino. Un ejemplo de esa mejor ‘saña’ constituye *El amar su propia muerte*. Úrsula Ramírez Zaborosch sostiene que la obra de Espinosa Medrano, al igual que las de Calderón y Mira de Amescua, quienes también elaboraron obras con el tópico del enfrentamiento entre Jael y Sísara, constituye un “[c]ompromiso e intención doctrinal” (281).⁵ Por ende, la representación de la pieza teatral puede entenderse en un marco apologético contrareformista de rechazo al protestantismo.

Aproximaciones al contexto de producción y recepción de *El amar su propia muerte*

La comedia, de acuerdo a los versos finales de la misma, fue escrita cuando Espinosa era colegial del Seminario Antoniano:

El doctor Juan de Espinosa
Medrano, aquél a quien debe
el Seminario Antoniano
créditos que lo engrandecen,
la sacó a luz, cuando era
colegial actual, y espera
que le perdonéis las faltas
si en tal pluma caber pueden.⁶ (2943-50)

El término ‘colegial’ ha dividido a la crítica entre quienes sostienen que la obra fue escrita en la juventud del autor entre los años 1645-1650, cuando aún era estudiante del Seminario San Antonio Abad (Cisneros, Guibovich, Chang-Rodríguez, Silva Santisteban, Arrom y Villuti [*Amar*]), y quienes sostienen que fue escrito entre 1650 y 1668, cuando Espinosa Medrano ejercía la cátedra en dicho seminario (Ramírez y de algún modo Rodríguez Garrido).⁷ Si tomamos en cuenta la producción de temática mariana escrita por Espinosa Medrano, que va de 1656 a 1682 según los sermones recogidos en *La novena maravilla*, y si asumimos que el tópico de la defensa del dogma de la Inmaculada avivó la pluma teológica y poética del Lunarejo, *El amar su propia muerte* constituye un ejercicio de teatro escolar (Rodríguez “Espinosa”) practicado por los antonianos para la apropiación, filiación y demostración del dogma imperial de parte de los colegiales reales, entre ellos el propio autor.⁸

Incorporo a estos datos dos sucesos que Vargas Ugarte recoge en su *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, en el que reseña la recepción en tierras americanas de Bulas o Breves papales entre los años de 1661 y 1665, que fueron motivo de festividades religiosas que, como en el caso chileno, incluyeron la representación de un auto sacramental.⁹

Cuando el 2 de julio de 1664, se tuvo la noticia de la concesión para España e Indias, del Oficio y Misa propias de la Inmaculada con octava, fue grande el contento de todos y generales las demostraciones de alegría con que se festejó su anuncio. En Lima, por ejemplo, al recibirse el 5 de septiembre del siguiente año, la Cédula Real que acompañaba al Breve de Su Santidad, ordenóse publicarlo con trompetas y atabales, asistencia del clero y de la nobleza. En el colegio de la Compañía de Jesús de Santiago de Chile se celebró también con este motivo una fiesta, representando los colegiales un Auto Sacramental, en que los diversos reyes de la tierra daban gracias al Soberano Pontífice por el honor otorgado a María. (Vargas Ugarte, *Historia* 130)

Hay que preguntarse e investigar si *El amar su propia muerte* también fue representado en una de aquellas fiestas de recepción de los edictos papales. Sin embargo, estos datos nos permiten inferir la posibilidad de su representación fuera del ámbito escolar entre 1656 y 1665. Rodríguez Garrido contextualiza la escritura y representación en tiempos en los que se tiene la intención de presentar al Seminario de San Antonio Abad —en abierta disputa con la orden jesuita para detentar la administración de una universidad en el Cuzco— como una institución forjadora de identidad cultural local en la que sus integrantes tienen dominio tanto de las letras sagradas como de las profanas.

También resulta factible que uno de los montajes de la obra del joven Lunarejo haya coincidido, si seguimos la creencia popular cuzqueña vigente hasta la fecha, con el nombramiento, en 1651, de la Virgen Inmaculada como patrona de la provincia con el título de “Nuestra Señora en el Misterio de la Purísima Concepción a la que se le llama La Linda”. José Ramón Alcántara sugiere que el abanderamiento teopolítico mariano de Espinosa Medrano debe entenderse como el sentir de un conjunto de letrados americanos, entre los que se cuenta a Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en la Nueva España.¹⁰ En el caso de los dos últimos, pusieron sus plumas al servicio de la consolidación del dogma imperial figurado en la devoción por la Virgen de Guadalupe.¹¹ De este modo, los letrados novohispanos y

peruanos sentaron las bases de la tradición cultural, teológica y política más potente entre los católicos hispanoamericanos.

Sobre el público receptor de la obra, Eduardo Hopkins sostiene que “el auditorio previsto por la comedia está compuesto por españoles y población andina bilingüe o hispano hablante. La intervención de esta última queda advertida por la constante metaforización de la figura de Jael como sol” (993). En razón de esta audiencia, la obra de Espinosa Medrano reunirá en Jael, protagonista de *El amar su propia muerte*, todos los signos marianos convencionales de la época y destacará aquel que tiene que ver con lo lumínico, de fácil asociación por parte de la élite andina. Esta estrategia del teatro evangelizador que el Lunarejo emplea es notable, pues además de vincular a Jael con la mujer del *Apocalipsis* que aparece en el cielo “vestida de sol”, direcciona la posibilidad de que se la interprete como la aurora del verdadero sol que sustituyó al sol del credo idolátrico inca.¹²

El liderazgo resolutivo de Barac

La obra se abre con Sísara expresando un doble discurso, uno íntimo y de enredo y el otro colectivo y bélico, en el que arenga a sus soldados: “Sísara soy, soldados, brazo diestro/ del rey Jabín y soy general vuestro./ y pues Sísara alienta vuestros bríos/ viva Canán y mueran los judíos” (13-16).¹³ Estos versos permiten situar la comedia en su pliegue bíblico, específicamente del Antiguo Testamento, para recrear la lucha que sostiene el pueblo elegido por Dios para librarse del pueblo cananeo que lo viene oprimiendo por más de veinte años.¹⁴ En su discurso íntimo, por otro lado, Sísara nos informa de su empeño en seducir a Jael, pese a estar casado con una tal Irene. Jael está casada con Heber Cineo, hebreo que tiene paz (un pacto) con Jabín, el rey de los cananeos. Dicho pacto les permite a él y a su esposa Jael vivir ocupados en “sus huertas caseríos y ganado” (56), ubicados muy cerca del campo de batalla, a orillas del río Cisón, en el monte Tabor. Espinosa Medrano nos invita a leer o a ser espectadores de la obra entre estos dos planos de distribución espacial del escenario, paralelos y complementarios entre sí: la resolución del conflicto bíblico y la resolución del enredo amoroso, en el que la fresa de la torta es Jael y los deshonestos pretendientes son Sísara y Jabín. A estos se propone hacer frente, en defensa de su propia honra, Heber Cineo, esposo de Jael.

Sísara, al mencionar a los líderes políticos del pueblo judío, dice de ellos: “los acaudilla un viejo loco/ [...] Una mujer también, según la fama,/ los gobierna, qué Débora se llama” (18-22). En este conflicto bélico, del lado

judío hay dos figuras centrales: Barac y Débora, el primero caracterizado por su edad y la segunda por su posición de gobernadora del pueblo israelita. Sin embargo, el personaje de Débora solo es mencionado pues nunca la veremos en escena. Esto le permite a Espinosa Medrano concentrarse en la figura de Barac, tanto en su rol de líder político como en el de jefe militar en la causa por la independencia de su pueblo de manos cananeas. Barac constituye, como líder político, el abanderado de la causa hebrea y, como autoridad, es quien refrenda o sanciona las conductas de los personajes israelitas. Por ejemplo, es él quien al final de la obra acredita la nobleza y la honestidad de Jael. Nótese los versos en los que Barac ratifica la victoria de los palestinos sobre los cananeos por intervención de Jael: “De Jael es la victoria./ Triunfe Jael, pues le debe/ Palestina sus trofeos/ y Judea sus laureles” (2901-4). En tal sentido, y siguiendo los cánones de la *Comedia nueva*, Barac prefigura la imagen del rey español, que en el correlato histórico, como vimos líneas arriba, enarbola la causa del imperio en defensa del dogma de la Inmaculada y a cuyo tributo Espinosa Medrano añade el valor de su pluma.

No se subraya la debilidad o cobardía (que sí se marca en el texto bíblico) de Barac. Espinosa Medrano silencia este atributo del Barac bíblico. Es más, la actitud de Barac es la de un guerrero valiente que, pese a la desventaja numérica del ejército israelita frente al cananeo (diez mil contra trescientos mil), arenga a sus soldados para marchar contra éstos. En su proclama, señala que junto a él se encuentra Débora (calificada por Barac como ‘sacra profetisa’ y ‘divina amazona’), a quien él ha convencido “porque un amigo de Dios/ en toda ocasión importa” (492-3). No olvidemos que la Débora bíblica cumplía las funciones de jueza, por lo que representaba a Dios, de ahí que se la califique como ‘un[a] amig[a] de Dios’. No obstante, en la obra, la profeta de Dios solo es nombrada y Barac la representa y habla por ella. De esta manera, Espinosa Medrano aglutina en Barac los rasgos que lo definen como líder político y por ende el canal para verter la profecía divina que anuncia la victoriosa intervención mariana.

¿Por qué no da Espinosa Medrano ni voz ni cuerpo a Débora, siendo ella un personaje central en el texto bíblico? A mi juicio, el autor asume una evidente posición imperial en la producción de esta comedia al destacar la figura de Barac, quien encarna las funciones políticas, militares y religiosas en la defensa del pueblo de Israel. Juan Villuti define a Barac como el “vínculo entre los sucesos terrenales y el plan creado por la palabra de Dios [...] y la figura prominente que encarna la ley en la obra, ya que vela por el acontecer de la profecía” (“Introducción” 43-4). De este modo, el Lunarejo traza un

paralelo alegórico entre el texto bíblico y el correlato histórico de las acciones emprendidas por Felipe IV, tanto en la defensa del dogma de la Inmaculada como en su confrontación frente al protestantismo.

El ingenio de Jael

El enredo amoroso no tiene su contraparte en la fuente bíblica; este constituye más bien una libertad que se toma Espinosa Medrano a partir de la aplicación de los principios de la comedia para construirle una historia al personaje de Jael, previa a su revelación como la mujer que prefigura la imagen de la Virgen Inmaculada. Como resalta Laura Bass, *El amar su propia muerte* conjuga con ingenio tres subgéneros de la comedia: el drama de honor y celos, la comedia de enredo y el auto-sacramental (12). Desde mi punto de vista, este último es el más importante por ser el mecanismo teatral que mejor conduce la adscripción al dogma de la Inmaculada.

En su deseo transgresor y pecaminoso, Sísara nos revela un supuesto y deshonesto secreto de Jael: ella es consciente, aunque esquiva, de la seducción de Sísara. Y no solo sabe que es deseada sino que es cómplice de sus deseos, ya que presta oídos a sus propuestas indecentes. Por lo tanto, Sísara cifra sus esperanzas lujuriosas: “Ella me oye, aunque es su esquivéz mucha,/ más cerca está de amar mujer que escucha” (63-64). A los deseos de Sísara se suman los del rey Jabín, de cuyas pretensiones Sísara se entera por boca de su capitán Lidoro, quien además es el primero en manifestar la llegada de Jael, anunciándola como “una ninfa o bella cazadora/ baja del monte” (74-75). Jael reúne en esta descripción dos rasgos que el catolicismo ha ido construyendo de la figura de la Virgen María: belleza y posición elevada. Sobre esto último hay que advertir que ella descende por un monte y no simplemente ingresa por un lado del escenario, lugar que vuelve a ocupar durante la batalla final. Es importante notar además la indumentaria que viste: “de corto, con turbante de plumas, aljaba, arco y flechas” (254).¹⁵ Debemos sumar a los dos rasgos anteriores un tercero: el parecido de Jael con Diana, diosa de la mitología romana (o la virginal diosa griega Artemisa) vinculada a la caza y la luna, que habitualmente es representada como una joven cazadora armada de arco y flechas. Vestida y caracterizada así, incólume como la diosa Artemisa y ubicada sobre la luna, en la figura de Diana, como diosa de la luna, Espinosa Medrano reúne en el personaje de Jael signos de una actitud aguerrida o, como él dice, ‘bizarra’ (254). En fin, el autor propone a los espectadores de su tiempo atributos con los que ellos pueden reconocer en Jael la prefiguración de la Inmaculada.

Bass propone que Espinosa Medrano asocia a Jael con Diana para evidenciar su raciocinio e ingenio: “[la] guerra y la caza requerían no solo de la habilidad para manejar armas sino también la de ingeniar estrategias” (17). Estos rasgos dan cuenta de una fortaleza superior a la física. Sísara nos ha presentado a una mujer deshonesta, atributo que es desvirtuado por la misma Jael cuando le expresa a Sísara, ofendida, su rechazo y desprecio por la insinuación. Paralelamente a estas muestras de desdén, Jael expone su drama personal, el que tiene que ver con la angustia de su pueblo por la opresión de los cananeos. Esto la lleva a exclamar: “¡Qué importa/ que le engañe mi hermosura! [...] Mi pecho engaños conduzca; / Dios me inspira y bajar quiero/ para vengar sus injurias” (97-98, 105-7). Revela así no solo su conflicto personal sino también la causa de su conducta aparentemente ignominiosa, una causa inspirada en la voluntad divina. En tal sentido, a lo largo de la obra vemos a Jael en un doble rol; por un lado no aclara nada sobre las habladurías contra su honor, evidenciando así una aparente conducta deshonrosa, y por otro muestra una actitud aguerrida en defensa de la libertad de su pueblo.

Para hablar de la defensa de su honor, que verbalmente ha hollado Sísara al proponerle una relación deshonesto, Jael alude a la figura de las espinas de la rosa. Ella sostiene que así como las rosas utilizan sus espinas para defenderse de la rusticidad, ella emplea sus desengaños y desdenes para proteger su honor (259). La figura de la rosa es sin duda un referente más de Jael como prefiguración de la Virgen María. En su antología poética, Pérez de Guzmán recoge el poema “A la purísima concepción (Rosa Mística)” de Francisco Pacheco (1571-1654), quien escribe: “Cual fresca rosa en Jericó plantada/ Que del alba libó en la luz dudosa/ Preciadísimo aljófar, más gloriosa;/ Al fulgor de Satán se opone osada” (132). No obstante, esta figura también podría ser una alusión a Santa Rosa de Lima, y por lo mismo la contribución del Lunarejo al debate que en aquellos años se cernía sobre la santidad y ulterior canonización de la santa limeña en 1668, pocos años después de la escritura y representación de *El amar su propia muerte*.¹⁶

A la supuesta impudicia de Jael hay que sumar el hecho que el Rey Jabín posea un retrato suyo, que supuestamente ella misma le habría enviado; más adelante nos enteraremos que fue Dina, criada de Jael, la que entregó el retrato. Sin embargo, esta es otra estrategia retórica para añadir otro indicio falso que culpabiliza a Jael como mujer deshonesto. Heber Cineo, su esposo, interpreta el hecho de que Jabín posea un retrato de ella como la prueba de su impudicia, por lo que exclama: “¡Ay, honor que vas perdido!” (300). Y será la búsqueda del resarcimiento de su “honor perdido” lo que guiará su

comportamiento a lo largo de la obra, al punto que, como él mismo confiesa, irá perdiendo la discreción, la paciencia y hasta el juicio (775-79).¹⁷ La lucha por su honor lo empuja a procurar la muerte de Jabín, atreviéndose a entrar, disfrazado de Sísara, al aposento real para dar muerte al rey cananeo. Sin embargo, no puede ejecutar su propósito, por lo que decide llevarse la capa real, la cual constituye un tercer y errático signo de la deshonestidad de su esposa.¹⁸

De un lado tenemos un conjunto de falsos indicios que asestan contra la pureza de Jael y, de otro, un conjunto de acciones y reflexiones de Jael que apuntan más bien a la defensa de su honor, descalificando, al final de la obra, todas las infamias vertidas contra ella. Mediante estos injuriosos y engañosos signos, Espinosa Medrano sugiere el conjunto de comentarios anti inmaculistas que finalmente son esclarecidos por el mismo accionar de Jael, quien además contará con el respaldo político de Barac. Esto sucederá al final, pues el primer encuentro entre Barac y Jael está más bien ensombrecido por el supuesto descubrimiento de la conducta deshonesto de ella. Barac, secundado y guiado por José —consejero hebreo que lo acompaña en varias escenas para confirmar sus apreciaciones sobre el enredo amoroso— va a visitarla, creyendo que ella es la mujer profetizada por Débora:

Al darme Débora el manto/ y el bastón de capitán,/ me dijo que de Canán,/ volveríamos triunfando./ y que no había que tener/ yo, del trofeo la gloria/ porque estaba la victoria/ concedida a una mujer/ Y así avisarla querría/ de este caso a Jael bella,/ pues puede ser que hable della/ esta feliz profecía./ Nadie, sino es Jael fuerte,/ pienso que la cumplirá,/ pues en su casa/ podrá darle a Sísara la muerte. (1334-49)

Es importante notar que Barac describe a Jael como mujer fuerte. Dicho atributo es el motivo central en el auto de Calderón, lo cual no implica que Calderón haya leído a Espinosa, sino que forma parte del conjunto de discusiones teológicas y poéticas que se sostenían tanto en Europa como en América sobre el dogma promovido por el mismo imperio.¹⁹

Ya en la casa de Cineo, que se halla ubicada cerca del escenario bélico entre israelitas y cananeos, Barac juzga como mentiras las habladurías que se vierten sobre Jael, a quien califican como traidora a la patria y mujer deshonesto. Barac sustenta su apreciación, subrayando la nobleza de sangre de Jael, algo que ratificará al final de la obra cuando dice de ella y de Cineo: “Sois leales y sois nobles” (2893). Como es sabido, uno de los rasgos de estima en el contexto colonial es la probanza de nobleza. Barac estaría añadiendo así al conjunto de rasgos de Jael el de la nobleza, lo que para un espectador del

siglo XVII resulta capital a la hora de definir la prefiguración de esta mujer como la Virgen.²⁰ Como vemos, Espinosa Medrano está trabajando con todos los supuestos culturales, tanto europeos como virreinales, que para ese entonces se demandaba de los personajes que protagonizaban la imagen mariana.

El encuentro entre Barac y Jael se asemeja al episodio de la anunciación a María. Jael le habla en todo momento a Barac con mucho respeto, llamándolo ‘General’, ‘padre’ y ‘señor’, y diciendo “Si se ofrece en que me mandes, / yo soy tu sierva” (1497-98). Con este parafraseo de la aceptación de María, Espinosa Medrano nos ofrece más rasgos de la Virgen, cifrados en su principal personaje femenino.²¹ Además, refuerza los rasgos de autoridad de Barac en el trato deferente que Jael le ofrece. No obstante, dicho encuentro resulta infructuoso. Aunque Barac la encuentra sosteniendo la capa real de Jabín, esto no despeja las dudas que sobre ella se tendían. Dicho suceso impulsa a Jael a ser más resuelta en sus propósitos. Sentencia: “Muera, que de opresión dura/ librar a mi patria espero, / que es fácil mate el acero/ a quién hirió la hermosura/. Muera Sísara, aunque celos/ dé a mi esposo: ardid tan justo, / que es primero de su gusto/ el que es gusto de los cielos/” (1426-33).

Como podemos deducir del uso del término ‘ardid’ y de sus acciones, que se coronan cuando da muerte a Sísara, Jael en todo momento es consciente de estar llevando a cabo su plan. Sus palabras y actos están en consonancia con la profecía de Débora y por ende con la voluntad divina. Espinosa Medrano la dota de capacidades intelectivas, las que alcanzan su mayor plenitud cuando escribe una misiva insinuándose a Sísara. Esta acción está a punto de costarle la vida debido a los celos que en este instante de la obra ya están ennegreciendo a su esposo Cineo.

La misiva que Jael escribe a Sísara, —no la envía puesto que Cineo la leerá luego de que Jael se quede dormida— dice:

SÍSARA: No estoy rendida ahora a tus finezas porque ha días que lo estoy a tus prendas; sólo te muestro un amor que con fingidos desdenes quería apurar tu firmeza, pidiéndote gajes la mía. Ya buscaré ocasión en que, sin que lo sientan los cuidados de mi esposo, logremos nuestros amores. Tu Jael. (323)

Cuando Jael concluye su carta, se dice a sí misma, “Ya caracteres copiaron/ las facciones del concepto,/ dando al pincel de la pluma/ sus colores el ingenio” (1787-90). El ingenio permite distinguir en ella su racionalidad al tener las habilidades de tejer su “ardid”. Estas capacidades autoriales (Villuti “Introducción”) también dan cuenta de su distinción social y honra.

Un ejemplo más del “ardid” lo podemos hallar en la escena del sueño de Sísara, al inicio de la tercera jornada, cuando él se encuentra confundido al haber sido visto por Cineo y sobre todo por Jabín, su rey, en la habitación de Jael mientras Cineo leía el contenido de la misiva que esta le iba a remitir. Sísara se hace una serie de interrogantes a las que Jael desde detrás del escenario responde:

- SÍSARA: Porque en belleza tal, si bien se advierte,/ ¿qué es lo que busco yo?
- JAEL *dentro*: Tu propia muerte.
- SÍSARA: Jael, ¿qué da en sus favores?
- JAEL *dentro*: Amores.
- SÍSARA: ¿Quién los veda o los divierte?
- JAEL *dentro*: La muerte.
- SÍSARA: ¿Quién la causará cruel?
- JAEL *dentro*: Jael.
- SÍSARA: [...] ¿qué es lo que he de temer?
- JAEL *dentro*: Mujer.
- SÍSARA: ¿quién podrá frustrar mi amor?
- JAEL *dentro*: Valor.
- SÍSARA: ¿Y el valor quién lo asegura?
- JAEL *dentro*: Hermosura.
- SÍSARA: [...] ¿quién me traerá a tal despeño?
- JAEL *dentro*: Sueño.
- SÍSARA: ¿Quién cortará mi esperanza?
- JAEL *dentro*: Venganza.
- SÍSARA: ¿Y quién logrará tal daño?
- JAEL *dentro*: Engaño.
- SÍSARA: [...] ¿quién así me respondió?
- JAEL *dentro*: Yo. (1899-933)

Este diálogo proléptico dramatiza el conflicto y el arma con el que Jael actúa: su hermosura. El texto bíblico no nos habla del atractivo físico de Jael, por lo que podemos suponer que Espinosa Medrano lo toma de la figura de Judit, quien también era ejemplo de la prefiguración de la Virgen María. De ella se dice que poseía una “extraordinaria belleza”, con la que seduce y encanta al jefe supremo del ejército sirio, Holofernes, a quien degüella luego de visitar su campamento, seducirlo y participar del banquete que este organizó con las intenciones de poseerla.²²

Jael ha ingresado al campamento cananeo para matar al rey Jabín, quien descubrirá su intención y, creyéndola indefensa, procurará violentarla para dar rienda a sus fuegos íntimos. Justificando su conducta, dice: “pues lo deshonesto queda/ en mujer que me ha buscado” (2280-81). Sin embargo, ella le arrebató la espada y le amenaza, increpándole:

¿qué es un rey?, ¿qué es un monarca/ para que se atreva osado/ a eclipsar de mi decoro/ los resplandores bizarros? [...] Tu poder, ¿qué importa si/ siempre libre, siempre intacto,/ no habrá de vencer mi honra/ este apetito villano,/ por más que le acometieran/ tan poderosos contrarios [...] Buscábate por matarte/ pues fuera este justo pago/ de las lágrimas y sangre/ que en Judea has derramado/.²³ (2294-345)

No obstante, Jael no mata a Jabín, quien huye, arrojando la espada del rey, un acto interpretado por este como “agüero funesto”, ya que su autoridad ha sido desafiada. Esta batalla ganada por Jael, aunque no haya dado muerte a Jabín, constituye un ‘anuncio’ que augura la victoria de los hebreos. El enfrentamiento de Jael, al adelantarse a la batalla militar, permite forjar en ella la figura de estandarte vivo que va delante del ejército.

Seguidamente, Barac sale, dirigiendo a sus soldados al campo de batalla, arengándoles: “¡Soldados, hoy la memoria/ judaica ha de florecer/ Dios quiere que una mujer/ nos dé el triunfo y la victoria” (2468-71). En la batalla, Cineo intenta dar muerte a Jabín, pero solo consigue herirlo y apresarle; sin embargo, el quedar con vida permite que luego huya y jure venganza. Espinosa Medrano pudiese estar interpretando teológicamente esta huida como la latente y amenazante presencia del diablo en la vida del hombre. Pero también es factible una lectura política que alude a la amenaza de la sublevación de un grupo disidente u opositor al orden imperial. En razón de la presencia de su comunidad eclesiástica en la puesta en escena, sugiere un llamado de alerta ante la fustigante amenaza de la iglesia protestante. En este punto, cabe recordar la asociación ofídica que Espinosa Medrano realiza en el sermón panegírico a Santo Tomás de Aquino para nombrar a Lutero, Calvino y “demás infames Aspides del Norte” (f. 244).

Asimismo, es importante tener presentes las palabras finales de Jabín, quien revela la verdadera naturaleza de su poder al confesar: “Guárdese de mí Judea/ que guerras más insolente/ le depone mi venganza./ Áspid soy, víbora, sierpe,/ que ofendida al que la pisa,/ ponzoñosa al pie le muerde” (2927-29). En razón al lugar de enunciación de la obra, es factible pensar que el Luna-rejo les está recordando a los espectadores las amenazas de conspiraciones como la de Manco Inca en 1536 y que se habrían actualizado en su tiempo

con la sublevación de Puno y Laycacota en 1669. De acuerdo con Alcántara, la huida de Jabín tiene que ver con la trama bíblico-apocalíptica en la que “es necesario que el rey escape, para dar testimonio de que el mal no ha sido derrotado completamente con la muerte de su lugarteniente” (256).

Luego de la confrontación con Jabín, vemos a Jael en su casa, preocupada por la ausencia de su esposo y en una actitud más reposada, la que se interrumpe con el sonido de las trompetas de guerra. Ella ve la batalla al lado de Dina y desde un ‘repecho’ cercano a su tienda ora: “¡Dios mío, salga Israel vencedor!” (2722). Este episodio nos muestra a Jael como intercesora de su pueblo cuya invocación resulta decisiva para el triunfo israelita. Por su posición en el escenario (un lugar elevado), puede asociarse con lo sucedido en Sunturhuasi cuando Manco Inca atacó a los españoles en la catedral; según la cronística, estos se salvaron gracias a la intervención de la Virgen. Espinosa Medrano recuerda este hecho en “El sermón de Santiago Apóstol”, escrito en 1660, en donde el autor relata la participación activa de la Virgen y del Apóstol Santiago, quienes apagaron el fuego con el que Manco Inca pretendía quemar a los españoles:

Digo pues [...] Aquí, aquí donde orar me escucháis, se vio romper furiosos escuadrones, atropellar armadas huestes, y hacer maravillas con la espada, sudando sangre bárbara este Apostólico Marte, [Santiago]; pero eran vistas de la emperatriz Gloriosa de los Ángeles María, que apareció juntamente en el aire, sobre el pajizo galpón, que servía de fortín a los fieles, tremolando el manto azul dos veces celeste, por apagar el incendio, y rebatir los volantes fuegos, que para abrasarlos disparaba porfiadamente el ejército enemigo. Vióle aún aquí, que María era la única Estrella benigna, que nos hacía felices. (f. 56-57)

En cuanto a Jael como prefiguración de la Inmaculada, hay cierto consenso tanto entre los dramaturgos contemporáneos de Espinosa Medrano, en especial los peninsulares, como entre los críticos actuales (Ramírez y Ramos). No sucede lo mismo respecto de Barac. De acuerdo a Ramos, Barac alegoriza a Santiago apóstol (271), y por lo mismo la obra “es una alegorización del triunfo español en el sitio del Cuzco por Manco Inca en 1536 [...] una conmemoración milagrosa [...] que introduce la aparición de la Virgen María y Santiago apóstol en los hechos bélicos para demostrar la participación divina a favor de España” (273).

La intertextualidad de *El amar su propia muerte* con el sermonario del Lunarejo de algún modo sustenta la asociación realizada por Ramos. No obstante, también es plausible vincular las acciones de Barac con la labor

teopolítica emprendida por el Rey Felipe IV, que es refrendada por la intervención mediadora de la misma Virgen. La victoria espiritual en la batalla contra el pecado es otra línea válida de interpretación de esta comedia (Hopkins). Mi perspectiva sostiene una lectura en la que se concibe la participación activa de la Virgen en el proceso de evangelización en tierras americanas, así como es activa la participación de la iglesia en el empeño imperial por la confirmación del dogma de la Inmaculada. Instalado el dogma, y con este la devoción por la Inmaculada, la singularidad del acto femenino de Jael será olvidada, para dar una vuelta de tuerca barroca y mostrarnos vírgenes con menos saña, como la Dolorosa, de la Caridad, del Perpetuo Socorro, del Rosario y la Auxiliadora.

Desenlaces

El desenlace de la comedia, en lo referente a la lucha del pueblo cananeo contra el pueblo judío, no se resuelve del todo en esta obra, pues se dejó huir al rey Jabín y se tiene pendiente su amenaza. El enredo amoroso se resuelve cuando Jael da muerte a Sísara, a quien luego de ofrecerle leche de cabra, invita a recostarse en su tienda y cuando este se queda dormido le clava la sien, exclamando “Hoy triunfa el pueblo de Dios/ si le taladro las sienes;/ este clavo se las pase/ a Sísara, mientras duerme” (2852-55).²⁴ Cineo ingresa a escena e intenta matarla, creyéndola infiel, pero al perseguirla tropieza con el cuerpo muerto de Sísara. Este hecho le sirve para comprobar la fidelidad de Jael, quien a su vez por fin podrá confesarle abiertamente sus verdaderas intenciones al seducir a Sísara: darle muerte. Esta confesión la hace tanto a él como a Barac, resolviéndose en su favor los falsos indicios de su deshonestidad: “Pues a los dos satisfago/ con decir que fingí siempre/ amor a este que maté/ por matarle solamente/” (2881-84). De esta manera, Jael confirma el fingimiento como acción meditada o ingeniosa.

Para finalizar la obra, los músicos revelan la identidad prefigurada por Jael: “La femenil valentía/ rompió a Sísara la frente;/ Sísara fue la serpiente/ y será Jael María/” (2934-37).²⁵ Para quienes conocen el episodio bíblico resulta paradójico que la comedia de Espinosa Medrano obvie el texto bíblico en el que se bendice a Jael, asemejándola con la Virgen María. Dicha bendición bíblica es un parlamento exclusivo de Débora y el hecho de no haberla incluido como personaje en su comedia fue el motivo para que el Lunarejo no consigne sus versos. La develación de Jael como la Inmaculada por parte de los músicos, si bien responde a los mecanismos y convenciones de la época, resalta la procedencia y experticia de sus ejecutantes, quienes,

en el entender de los receptores, no solo exhiben sus competencias musicales sino también sus inferencias teologales. Ya sea que la representación de la obra se haya concretado en el seminario, alguna catedral, un salón o en las calles, Espinosa Medrano les concede a ellos, los músicos —sus compañeros, sus paisanos, sus hermanos, su comunidad religiosa y letrada—, descorrer el misterio de Jael.

La inclusión del personaje de Débora les permite a los escritores peninsulares, Mira de Amescua y Calderón, concluir sus respectivas obras con la declaración que Débora hace de Jael en Jueces 5:24. En la comedia de Mira de Amescua se lee: “Débora: Bendita tu casa sea,/ y bendita eres, Jael,/ entre todas las mujeres,/ hijas de Jerusalén” Asimismo, en el auto de Calderón, dice: “Músicos: ¡Jael viva, sombra de aquella pura y limpia Concepción,/ que en siempre virgen aurora nos ha de parir el sol! Débora: Bendita entre las mujeres la aclamad” (676). Por su parte, la decisión de Espinosa Medrano de retirar de escena a Débora obedeció a un recurso dramático por establecer una correspondencia directa que no produzca confusiones en el espectador en la confrontación entre Jael-Sísara como prefiguración del enfrentamiento de la mujer contra el dragón señalado en el *Apocalipsis*.

En términos teopolíticos, si hubiese seguido la lógica de Mira de Amescua, Espinosa Medrano hubiese colocado en el parlamento del otro personaje principal, Barac, quien hablaba por Débora, los versos que les concedió a los músicos. La intencionalidad no sería la misma. Se entiende que los músicos están presentes durante toda la representación y contribuyen, al producir diversos efectos sonoros, a crear las atmósferas exigidas por la obra. Aunque el lugar que ocupan es marginal, su parlamento, no cabe duda, es crucial, como lo es el discurso eclesial, para traslucir el misterio. En otras palabras, Barac, como figura de autoridad, y con él todas las autoridades virreinales que estén presentes y observando la obra, pueden confiar en la transparencia y alegría triunfal con la que se divulga el dogma que él patrocina.

En tal sentido, la construcción dramática de la obra responde al hecho que Jael, en el relato bíblico, es un personaje de la periferia, situada en similar posición a como el mismo Espinosa Medrano se percibe respecto a la metrópoli, y con él los criollos americanos en su conjunto. Si tenemos en cuenta el hecho que es un personaje femenino y, como tal, marginal en el orden colonial, finalmente vemos la representación femenina de América. Consideremos, por lo mismo, la constante e insistente exhibición de doctitud e ingenio de parte de los criollos como una estrategia de autolegitimidad y calidad de su hispanidad (Sabena). Esto es, interpretemos los signos y tropos

con los que el mismo autor, sabiéndose en una posición secundaria respecto de la península, quiso dejar constancia de su ingenio. Igualmente ingeniosa es su Jael, así como se ha personificado en escenarios del teatro criollo (Reverte). En este punto resulta importante seguir la lectura deconstructivista que realiza Villuti (“Introducción”) de las interpretaciones contra-hegemónicas y concordar que la agencia criolla del Lunarejo “debe pensarse como una integración y subordinación de la cultura colonizada dentro de las coordenadas religiosas y políticas del imperio” (“Introducción” 51).

Como se explicita en la obra, lo que lleva a Jael a actuar y tramar la muerte de Sísara es la capacidad de ingenio y su percepción de la condición de opresión y desventaja en la que se encuentra su gente frente al pueblo cananeo. A diferencia de los géneros discursivos, como el sermonario o el *Apologético*, la potencia del teatro no radica únicamente en la exhibición de agudeza verbal. La representación del drama hace presentes y visibles los cuerpos, las texturas, los sonidos, en fin, todas las tecnologías locales de representación. La comedia de Espinosa Medrano, como han demostrado Villuti y Rodríguez, se enmarca en la tradición hermenéutica del pasaje bíblico de Jael y en el legado aprendido de las prácticas teatrales que le antecedieron, por lo que *El amar su propia muerte* “podría leerse como una didáctica de apropiación del otro y su cultura” (Villuti “Introducción” 60-1). No obstante, es importante no perder de vista que el Lunarejo insistirá en todos sus “Artículos” en autorepresentarse como humilde imitador y defensor de la cultura metropolitana y, simultáneamente, como autoridad en cuanto generador de cultura criolla. Por lo mismo, es consciente de su lugar de enunciación y de la singularidad de los cuerpos que escenifican su obra —músicos, devotos, letrados, criollos cuzqueños y sujetos militantes de las causas locales.

Universidad Nacional del Centro del Perú

Notas

¹ *La novena maravilla* contiene treinta sermones. Charles Moore ha determinado, por el título, que ocho de ellos honran a María. Sumemos al corpus mariano del Lunarejo uno de sus dos autos quechuas, *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, así como su “Censura para el sermón en la solemnidad de la Virgen María” (1669).

² Está haciendo alusión al pasaje de *Apocalipsis* 11, 19, vinculándolo con el arca de la alianza que conservaba las tablas de la ley. Por analogía la virgen María sería la portadora de Aquel en quien se cumplió la ley, vale decir Jesús.

³ Guibovich ("Bibliografía") nos ofrece la referencia completa de las obras de Espinosa Medrano.

Moore dice de *La Lógica*: "contiene una defensa de la capacidad intelectual de los americanos integrada dentro de un estudio más grande de lógica formal y categorías científicas y demostraciones" (12). Esta defensa recorre toda la producción bibliográfica de Espinosa Medrano, incluido *El amar su propia muerte*.

⁴ Laurentino María Herrán dirá: "Santo Tomás vacila ante el problema de la Inmaculada Concepción. Pero admite y sostiene el nacimiento santo de la Virgen María porque la Iglesia, que tiene la festividad de la Natividad de Nuestra Señora, no puede celebrar un acontecimiento que no esté sellado en santidad" (13).

⁵ Mira de Amescua es el autor de la comedia bíblica *El clavo de Jaël* (1600?), anterior a la comedia de Espinosa Medrano. Calderón es autor de "¿Quién hallará mujer fuerte?", auto representado en 1672 y publicado en 1677, posterior a la comedia de Espinosa.

⁶ La edición de *El amar su propia muerte* que citaré en el presente artículo corresponde a la elaborada por Silva Santisteban, quien sigue la "transcripción del padre Rubén Vargas Ugarte [que utilizó el seudónimo de Juan del Rimac] publicada en la *Revista de la Universidad Católica* [entre los años de 1932 y 1934], ya que el manuscrito del cual la copió, a lo que parece, se destruyó en el incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943" (IX). Silva Santisteban desestima la versión que Vargas Ugarte incluye en *De nuestro antiguo teatro* (1943) puesto que en esta edición se omitieron las escenas finales de la jornada segunda, y en la reedición de 1974 ocurrió un "empastelamiento alucinante".

⁷ Rodríguez Garrido corrige el error en el cual incurren las ediciones de la obra que consignan la frase "colegial actual" por "colegial real". El calificativo "real" se empleaba para referirse a los estudiantes de un colegio real, como lo era el de San Antonio.

⁸ Moore define *La novena maravilla* como una "colección de 30 sermones que cubren casi treinta años de su carrera como predicador y escritor de 1656 a 1685" (12).

Ordenados por fechas, tendríamos los siguientes sermones marianos: Primero (1556): "Oración panegyrica de Nuestra Señora de la Antigua que celebro La Universidad de el Cuzco en Presencia de el ilustrísimo Señor Doctor Don Pedro de Ortega Soto-Mayor, Obispo de la misma Ciudad, a 9 de Diciembre de el año de 1656". Segundo (1667): "Oración panegírico al santo nombre de María y con particularidad a la última A. Por averla dicho el autor en Concurso de otros oradores, que predicaron a las demás letras, los cinco martes de Cuaresma". Tercero (1668): "Sermón panegírico al augustísimo y santísimo nombre de María en la fiesta que le celebró la Clerecía de la gran ciudad de el Cuzco, en su iglesia Catedral año de 1668". Cuarto (1669): "Sermón Primero a la encarnación en Santa Catalina del Cuzco". Quinto (1670): "La concepción de Nuestra Señora en la Catedral del Cuzco". Sexto (1682): "Sermón de la encarnación de el Hijo de Dios en Santa Catalina del Cuzco". Séptimo (Sin fecha): "Oración Panegírica de la purificación de Nuestra Señora, estando patente el Santísimo Sacramento". Sumaremos a éstos "El sermón de Santiago Apóstol" (1660), en el que reseña el asedio de Suntuturhuasi y la manifestación milagrosa tanto de la Virgen como del Apóstol Santiago.

⁹ Vargas Ugarte se refiere a la "Bula de Alejandro VII, *Sollicitudo Omnium ecclesiarum*, expedida el 8 de diciembre de 1661, a ruegos del Rey Católico, Felipe IV, en el que se reanima el fervor de los partidarios de la Concepción Inmaculada y les incita a obtener nuevas gracias del Sumo Pontífice" (*Historia* 129).

¹⁰ Otras referencias marianas pueden hallarse en Bayle y Bravo.

¹¹ Véanse, por ejemplo, el soneto "La compuesta de flores maravilla" de Sor Juana Inés de la Cruz (45) y el extenso poema *Primavera Indiana* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

¹² Véase la información que nos proporciona Timothy Verdon sobre la Virgen vestida de sol, que en la pintura europea se remonta hacia 1320.

¹³ El inicio de la obra es defectuoso; hay una evidente desproporción en el número de versos de la primera jornada (850) frente a las jornadas segunda (1010) y tercera (1090), que guardan cierta equivalencia. Es de suponer que se habrían perdido de los manuscritos reproducidos por Vargas Ugarte unos

ciento cincuenta versos, como mínimo.

¹⁴ Véase, en la *Biblia*, los capítulos cuarto y quinto del libro de *Jueces*.

¹⁵ Según Bass, la descripción que realiza Espinosa Medrano de Jael vestida con un tocado de plumas implica asociarla a la iconografía colonial con la que se representaba a América. Este vestuario difiere del cuadro cuzqueño de la época que Villuti (“Introducción”) consigna en la portada de su versión de la obra del Lunarejo, en la que Jael más bien viste a la usanza ibérica.

¹⁶ Recuérdese que tanto Espinosa Medrano como Rosa de Lima estuvieron adscritos a la orden dominica. De ahí que el Lunarejo elaborara la *Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa*. Véase el estudio de Carmen Perilli.

¹⁷ Cineo también se entera del supuesto “intercambio” de papeles entre Sisara y Jael y se pregunta: “¿Cómo, con tan doble trato,/ a uno envías el retrato/ y a otro admites el papel?” (958-60).

¹⁸ Nótese la semejanza con el episodio del rey Saúl y David, cuando David, pudiendo matar a Saúl en una cueva en la que éste hacía sus necesidades, opta por cortar un trozo de su capa y luego le increpa “En mi mano tengo la punta de tu manto; si yo pude cortarla y no te di muerte...” (*Biblia*, 1 Samuel 24:12). En la obra de Espinosa Medrano, Cineo dice: “Sepan que quien se la hurtó/ pudo matarlo también” (1043-44).

¹⁹ La segunda estrofa de un “Soneto” de Lope de Vega que reproduce Pablo Schneider dice: “Miro a Judith, sangriento y blanco acero/ Y clavando de Sisará la frente:/ Fuerte a Jael, a Débora elocuente,/ Y a la humilde Ester rendida a Asuero”. Laurentino María Herrán cita unos versos parecidos a los del soneto, y que son del mismo Lope, pero del auto titulado *El tirano castigado*, en los que se lee: “La Judit casta es aquesta/ esta la fuerte Jael/ que al tirano de Israel/ le clava y siega la testa./ Esta es Esther que ablanda/ del sacro Asuero el rigor,/ y que del Amán traidor/ suspender el cuello manda [...]” (268). Mira de Amescua, al elaborar su obra *El clavo de Jael*, le otorga a Jael atributos de Esther y esta es una de las diferencias con la comedia de Espinosa Medrano. Luis Jaime Cisneros nos recuerda que “Lope es para EM esencialmente un poeta” (14). Asimismo, en la sección XI del *Apologetico*, el Lunarejo calificará a Lope como “el gran cómico de España”, por lo que podríamos considerar que la poesía de Lope constituye un referente poético tanto para Mira de Amescua como para Espinosa Medrano en la elección de la historia de la lucha entre Jael y Sisara.

²⁰ De ahí que cuando “evidencie” el engaño de Jael contra Cineo, Barac dice: “Ay, José, que en sangre noble/ es más feo el deshonor” (1605-6).

²¹ En Lucas 1: 38 (*Biblia*), María, ante el anuncio del ángel Gabriel, le responde: “Yo soy la servidora del Señor, hágase en mí tal como has dicho”.

²² “Entró Judit y se instaló [en el Banquete]. El corazón de Holofernes quedó cautivado y su espíritu perturbado [...] por eso bebió tal cantidad de vino como jamás en su vida había tomado” (*Biblia*, Judit 12: 16-19).

²³ Este discurso sedicioso, que puede mal interpretarse como un discurso americano independentista, lo debemos de leer a la luz de la posición de Espinosa Medrano como declarado defensor de la causa real. El siglo 17 es todavía demasiado temprano para hablar de un discurso americano independentista que se gesta en las últimas décadas del siglo 18 y se afianza en el 19. En esta época más bien se trata de consolidar el proyecto criollo, como lo han puntualizado Villuti (“Introducción”), Rodríguez (“Modelo”) y Ramos.

²⁴ Alcántara destaca la construcción teológica que realiza Espinosa Medrano al cambiar la estaca bíblica por el clavo, pues éste reforzaría la alegoría del clavo de la crucifixión.

²⁵ En el folio 59 de *La Novena Maravilla*, se lee la siguiente invocación: “Ya apareció a Cielo abierto una Mujer vestida del Sol, Coronada de Luceros, hollando la Luna, asechaba un Dragón. Pues Este es el estandarte de la Concepción de María como declaró Sixto Cuarto; este es el más auténtico blasón de este Misterio. O, logre ya Dios los deseos de toda la Militante Iglesia! O, llegué ya día tan feliz, para que confesando a María por un instante llena de Gracia. le merezcamos eternidades de Gloria”.

Obras citadas

- Alcántara, José Ramón. "Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte* y los pliegues del palimpsesto dramático". *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*. Coords. Dann Cazés Gryj y Aurelio González. Universidad Iberoamericana, 2020, págs. 243-60.
- Arrom, José J. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- Bass, Laura R. "Imitación e ingenio: *El amar su propia muerte* de Juan Espinosa Medrano y la comedia nueva". *Lexis: revista de lingüística y literatura*, vol. 33, no. 1, 2009, págs. 5-31.
- Bastero de Eleizalde, Juan L. "El dogma de la Inmaculada Concepción". Varios. *La inmaculada Concepción. Una verdad de fe para el tercer milenio*. Vida y espiritualidad, 2005, págs. 17-55.
- Bayle, Constantino. *Santa María en Indias. La devoción a Nuestra Señora y sus descubridores, conquistadores y pobladores de América*. Apostolado de la prensa, 1928.
- Biblia católica online*. Versión latinoamericana. www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana.
- Bravo, Julián G. *La bibliografía mariana de los siglos XVII y XVIII en la audiencia de Quito*. [s.e.]. 1984.
- Calderón de la Barca, Pedro. "¿Quién hallará mujer fuerte?" *Obras Completas. Autos Sacramentales*. Tomo III. Aguilar, 1967, págs. 655-76.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *El discurso disidente: ensayos de literatura colonial peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- Cisneros, Luis J. "La polémica Faria-Espinosa Medrano. Planteamiento crítico". *Lexis*, vol. 11, no. 1, 1987, págs. 1-62.
- Cruz, Juana Inés de la. *Obra selecta*. Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Espinosa Medrano, Juan. "El amar su propia muerte". *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial siglos XVI-XVII*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Tomo II. Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 247-376.
- _____. "Prefacio al lector de la Lógica". *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Biblioteca Ayacucho, 1982, págs. 321-29.
- _____. *La novena maravilla nuevamente hallada en los panegíricos sagrados que en varias festividades dexo el Sr. Arcediano Don Juan de Espinosa Medrano*. Madrid-impreso por Joseph de Rueda, 1695.
- _____. *Philosophia Thomistica*. Roma, Ex Typographia Reu. Cam. Apost, 1688.
- Guibovich, Pedro. "Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666". *Boletín del Instituto Riva Agüero*, vol. 27, 2000, págs. 219-42.

- _____. “Biobibliografía de Juan de Espinosa Medrano”. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, vol. 15, 1988, págs. 43-53.
- Hopkins, Eduardo. “Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano”. *Homenaje. Luis Jaime Cisneros*. Tomo II. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 973-1007.
- Herrán, Laurentino María. *Santa María en las literaturas hispánicas*. Eds. Universidad de Navarra, 1979.
- Matto de Turner, Clorinda. “Don Juan de Espinosa Medrano, o sea el Doctor Lunarejo”. *Bocetos a lápiz de americanos célebres*. Imprenta Bacigalupi, 1890.
- Mira de Amescua, Antonio. *El Clavo de Jael*, 1987, www.comedias.org/mira/clavja.html.
- Moore, Charles B. *El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano en La novena Maravilla*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Pérez de Guzmán, Juan. *La Rosa. Manojó de poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las Flores*. Tomo I. Imprenta y fundición de Tello, 1891.
- Perilli, Carmen. “El Doctor Lunarejo y la Rosa Indiana: criollismo y religión en un sermón barroco del siglo XVII”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, no. 15, 2011, págs. 19-28.
- Ramírez, Úrsula. “Jael y Sisara: Figuras simbólicas”. *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, págs. 279-89.
- Ramos, Milton A. *Prefiguración Inmaculada y celebración del triunfo español en el Cuzco en Amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano, una comedia bíblica americana*. Universidad Nacional de San Agustín, 2017.
- Reverte, Concepción. “El teatro criollo”. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. Coords. Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya. Pontificia Universidad Católica del Perú / Casa de la Literatura / Ministerio de Educación del Perú, 2017, págs. 211-45.
- Rodríguez Garrido, José A. “Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco”. *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (Siglos XVI-XVIII)*. Ed. Carlos F. Cabanillas Cárdenas. Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017.
- _____. “Modelo, imitación y cultura criolla en Juan de Espinosa Medrano”. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 2. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia*. 2017, págs. 439-72.
- Sabena, Julia. “Entronizar la propia excelencia: la exaltación del entendimiento en Juan de Espinosa Medrano”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 37, no. 74, 2011, págs. 239-57.

- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Primavera indiana, poema sacro-histórico, idea de María Santísima de Gvadalype, copiada de flores*. Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón, 1668.
- Silva-Santisteban, Ricardo. "Introducción". *Antología general del teatro peruano. Teatro colonial siglos XVI-XVII*. Tomo II. Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, págs. 15-28.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Tomos I y II. Tercera ed. Talleres Gráficos Jura, 1956.
- _____. *Impresos peruanos (1584-1650)*. Tomo VIII. San Marcos, 1954.
- _____. *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cía. de Impresiones y Publicidad, 1943.
- Vega, Lope de. "La famosa comedia del Tirano castigado". *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*. Tomo IX. Tipografía de Archivos Olózaga, 1930, págs. 725-63.
- Verdon, Timothy. *María en el arte europeo. Ilustraciones comentadas por Filippo Rossi*. Electa, 2004.
- Villuti, Juan M. "Introducción". *Amar su propia muerte*. Ed. Juan M. Vitulli, Iberoamericana / Vervuert / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, págs. 11-67.
- _____. "Amar su propia muerte: el drama de la representación colonial". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, no. 1, 2006, págs. 225-45.

Apuntes sobre algunos de los recursos de la representación teatral de la *Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra

Octavio Rivera Krakowska

La *Comedia de San Francisco de Borja*, escrita por Matías de Bocanegra (Puebla de los Ángeles [México] 1612-1668), se representó en el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo (Arrom 228) en la ciudad de México, el 18 de noviembre de 1640, como parte de los festejos por el recibimiento del nuevo virrey de Nueva España, Diego López de Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena y Duque de Escalona.¹ En aquella oportunidad, la figura de San Francisco de Borja (1510-1572) parecía idónea para festejar su llegada, entre otros asuntos, porque el mismo Borja también había sido virrey, además de capitán general de Cataluña entre 1539 y 1543 (García Hernán, Felipe II, 225).

Es posible, aunque esto no se señale en la *Comedia*,² que la representación teatral fuera, además, uno de los actos de celebración en la Ciudad de México del primer centenario de la aprobación papal de la constitución de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola en 1534³ y aprobada por el Papa Paulo III el 27 de septiembre de 1540.⁴ Asimismo, con esta obra se subrayaba la importancia de Francisco de Borja como uno de los más excelentes y venerados varones de la orden y, quizá, se enfatizaba, ante el nuevo virrey, la intensa labor de Borja en relación con la presencia de la compañía en Nueva España, cuyos primeros catorce miembros habían llegado al virreinato novohispano en 1572.⁵

A casi 70 años del arribo de la Compañía de Jesús a la ciudad de México y de la muerte de Borja, era un momento propicio para mostrar la labor de los jesuitas como partícipes en el enriquecimiento y esplendor de la cultura novohispana mediante la formación de los profesores y estudiantes de sus

colegios. El festejo teatral permitía, además, echar mano del interés y el gusto jesuita por el espectáculo teatral.

La *Comedia* trata uno de los episodios más difundidos de la biografía de Borja: el camino de perfección espiritual a partir del impacto que le causó mirar el cadáver en corrupción de la emperatriz Isabel de Portugal y la tarea de servicio a Dios que eligió y privilegió como modo de vida desde aquel suceso.⁶ Esta obra se editó por primera vez en dos ocasiones en 1641; en 1976 volvió a ser publicada por José Juan Arrom y en 1992 Elsa Cecilia Frost —apoyada en la edición de Arrom— la dio a la luz de nuevo.⁷ La edición de Isabel Sainz Bariáin de 2017 recoge todas estas ediciones, las revisa y las publica en el que quizá sea el estudio más amplio y completo que haya recibido hasta la fecha la única comedia conocida de Bocanegra. Aunque la pieza ha sido atendida por varios estudiosos,⁸ apenas se ha tocado el tema de sus condiciones de representación. En el presente trabajo me detendré en algunos de los elementos de la representación teatral de la *Comedia* empleados en la función que se ofreció en el colegio de San Pedro y San Pablo en 1640.

La biografía de Francisco de Borja según Pedro de Ribadeneyra

Hacia 1640 se habían escrito por lo menos dos biografías de Francisco de Borja: *Historia de la vida del P. Francisco de Borja, tercero General de la Compañía de Jesús* (1586) de Dionisio Vázquez, confesor, amigo y secretario de Borja, y *Vida del P. Francisco de Borja, que fue Duque de Gandía, y después Religioso y III General de la Compañía de Jesús* (1592) de Pedro de Ribadeneyra. El texto manuscrito de Vázquez solo fue conocido en su momento por algunas de las autoridades de la orden y solo se publicó por primera vez en 2011 (Pizarro Llorente 54).⁹ El texto de Ribadeneyra —cuya fuente, al parecer, fue la biografía elaborada por Vázquez— gozó de amplia difusión a partir de su edición en 1592. Se compone de cuatro libros, de cuyo contenido dice el autor:

El primero, comprehende la vida del padre Francisco, desde que nacio, hasta que renuncio su estado, y se vistio de un pobre de la Compañía de Jesus. El segundo, desde este punto, hasta que le hizieron Preposito General. El tercero, abraça el resto de su vida, y muerte, y el fin bienaventurado que tuvieron sus grandes, y provechosos trabajos, empleados todos para tanta gloria de Dios, y bien de su religion. El quarto y ultimo, será de sus particulares virtudes, por las razones que diremos en su lugar. (S.p)

Esta biografía puede haber sido la fuente principal de información de la que se sirvió Bocanegra para la composición de su comedia y para la cual emplea, especialmente, el periodo de la vida del santo plasmada en el libro primero compuesto por 24 capítulos (folios 1r a 60v).¹⁰ Un comentario del biógrafo subraya la importancia que daban los jesuitas, basados en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, a los sentidos corporales para acercarse a lo divino, lo que pudo haber sido un acicate más para Bocanegra en la composición de su obra dramática. Dice Ribadeneyra:

Pero aunque todas las vidas de los Santos nos sean estímulos, y despertadores para la virtud, no ay duda sino que las de los santos presentes, y que conservamos y tratamos, tienen tanto mayor fuerza para movernos, quanto el sentido de la vista es mas eficaz y vehemente que el del oydo: y quanto los hombres mas facilmente creemos lo que veemos con nuestros propios ojos, y tocamos con nuestras manos, que lo que oymos, ò leemos en las historias antiguas, por mas grave y elegantemente que sean escritas. (S.p)

La etapa de la biografía de Borja de que se da noticia en el primer libro de Ribadeneyra bien podría tomarse como un incentivo en la formación de los jóvenes a quienes se educaba. En la búsqueda de perfección espiritual para lograr la dicha en la vida eterna, el cuidado del alma debía ser permanente. Se insistía en renunciar a los bienes materiales y a pulir, de manera cotidiana, la vida interior. Para los jesuitas, de acuerdo con el ejemplo de San Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales*, a lo largo de la vida terrenal había que “estar siempre en regla con Dios” (Iglesias en Burrieza Sánchez 515).

En su comedia, Bocanegra no precisa las fechas históricas de los acontecimientos que dramatiza o a los que alude, pero se deducen del contexto histórico en que se apoya. Así, el primer acto de la pieza se desarrolla en 1539, durante las cortes convocadas por Carlos V, que tuvieron lugar en Toledo entre 1538 y 1539, año este último de la muerte de su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539). En 1539, Francisco celebraba el décimo aniversario de su matrimonio con Leonor de Castro (1512-1546) y también el nacimiento de Alfonso, su octavo y último hijo. En el segundo acto, la *Comedia* continúa con un pasaje de la vida de Borja como virrey de Cataluña durante 1539 y concluye en el tercer acto, en un periodo que va de 1550 a 1551, lapso durante el cual Carlos V autoriza a Borja a renunciar a todos sus bienes y compromisos políticos para dedicarse a la vida religiosa. También en esta etapa el mismo emperador se propone abdicar al trono para dejarlo en manos de su hijo Felipe II y retirarse a Yuste (Perassi, *Matías* 82-83).

Romero de Terreros y la *Addicion a los festexos*...

En 1947, Manuel Romero de Terreros publicó la obra de Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viage de tierra y mar...*, dedicada a la crónica del viaje y recibimiento del virrey en Nueva España, a la que dio el título de *Viaje del virrey marqués de Villena*. El microfilm del texto empleado le fue facilitado por la Universidad de Texas, propietaria de uno de los ejemplares de la edición de 1640, al que estaban unidas otras publicaciones de la época relativas al mismo asunto, así formando un volumen facticio.¹¹ Romero de Terreros decidió no publicar esos otros impresos porque, apunta, entre otras razones, que: “carecen de valor literario y contienen datos de escaso interés histórico”. Añade: “Para el caso, hemos creído suficiente transcribir, como nota final, el resumen que de tales festejos hace don Genaro García en su biografía de don Juan de Palafox y Mendoza” (vii-viii). Entre los cuadernillos del libro facticio se incluye uno de título *Addicion a los festexos que en la Ciudad de Mexico, se hizieron al Marques mi señor, con el particular que le dedicò el Collegio de la Compañia de JESUS*, obra que, para los objetivos del presente estudio, contiene valiosa información.¹²

La nota final a la que alude Romero de Terreros señala: “A pesar de que las fiestas habían durado ya dos meses [...] se prolongaron todavía por otros dos; las más notables de las últimas fueron una encamisada o mascarada de gala que organizaron la Ciudad y la nobleza, y un festejo que hizo la Compañía de Jesús” (87). En relación con la fiesta de recepción de la Compañía de Jesús, la nota continúa de la siguiente manera:

El gran festín celebrado por la Compañía de Jesús en honor de su Excelencia, se verificó, el 18 de noviembre en el patio del Colegio de San Pedro y San Pablo, previamente techado y provisto de varios tablados, en que tomaron asiento los obispos, regidores, títulos, personas graves, religiones y gente del pueblo que habían recibido invitación. Ocuparon el testero principal el nuevo Virrey, Palafox y la Real Audiencia, como invitados de honor. Frente a ellos se erigía un arco de diez y siete varas de altura y quince de ancho. La fiesta principió con un romance que cantaron diestros artistas acompañados de música; recitóse luego una loa; siguió una comedia compuesta en honor de Su Excelencia, sobre la conversión de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, y cuyas jornadas quedaron divididas por un entremés y dos danzas de niños vestidos de aztecas y adornados de plumas y piedras preciosas bailaron un *tocotín* o danza indígena, majestuosa, grave y monótona, al son de *ayacachtlis* y *teponaztlis* y

de una voz que llevaba el compás cantando así: ‘Salid, Mexicanos, / Bailá el Tocatín, / Que al Sol de Villena / Tenéis en Zenith’ (87-88). El resumen de la celebración jesuita que proporciona Genaro García y que emplea Romero de Terreros en su nota final proviene de la *Addicion...*, texto que se publicó sin mencionar al autor y que Romero de Terreros atribuye a Esteban de Aguilar.¹³ La *Addicion...* nos permite ampliar el conocimiento sobre algunos elementos del aparato de la representación teatral de la *Comedia* en el colegio jesuita de la Ciudad de México en la primera mitad del siglo XVII.

El sitio de la representación

Si atendemos a la *Addicion...*, la fiesta se realizó en el “patio de los Estudios” del Colegio de San Pedro y San Pablo.¹⁴ Díaz y de Ovando cita al padre Florencia, quien, en 1694, describe el colegio y señala: “Dispusiéronse las líneas de edificio de todo el Colegio para cuatro patios iguales de poco más de treinta varas de ancho y largo [aprox. 25.8 mts cuadrados], con disposición para seis cuartos de vivienda encima y oficinas debajo con sus ambulatorios y tránsitos [...]” (43). Más adelante añade: “Por los años de 1634 poco más o menos se labró el patio que hoy llaman de Estudios Mayores con seis aposentos muy capaces a la calle y otros seis por un lado de la iglesia con ventanas al patio [...]” (46). Supongo que este pudo haber sido uno de los cuatro enormes patios en el cual dice la *Addicion...*:

[...] estava dispuesto un teatro quadrado, en quien no debió nada la magestad a la discreción en el comportamiento de los asientos, para tribunales, cinco obispos, Inquisición, títulos, personas graves, religiones y mucho pueblo, que se distribuyeron en tabladros, ventanas, corredores y patio, sin que las personas graves se viesen unas a otras con que cesaron qualesquier razones de sentimiento. (1r)

De acuerdo con la descripción, es posible que se tratara de cuatro líneas de tabladros dispuestos de manera que formaran un cuadro con un espacio vacío al centro y que, entre los asientos para las distintas autoridades civiles y eclesiásticas, según sus jerarquías, se colocaran celosías o paredes de madera que evitaran “que las personas graves se viesen unas a otras”.¹⁵ Estos asientos solo ocuparían tres de los lados del “teatro quadrado”, ya que, en el cuarto, frente al que ocupaba el virrey, según la *Addicion...*:

Estava [...] á compasada proporción, erigido un vistoso Arco de pincel, en que se ofrecía lo sutil al ingenio de sus assumptos, y lo hermoso de su pintura á la vista. Tenía diez y siete varas de alto [14.21 mts.], de ancho quinze [12.54 mts.], en un cuerpo de arquitectura

fabricado en obra Jónica de tres Arcos; uno grande sobre que se fundó la fachada, y dos menores á los lados, sobre que se levantaban dos maziços relevados en perspectiva [...]. (1r y v)

Este cuarto tablado fungiría entonces como escenario para la representación teatral con el “arco de pincel” de tres puertas en la pared del fondo, a manera de la *scaenae frons* de los entonces modernos escenarios teatrales renacentistas italianos —interpretación de la pared del fondo del escenario de los teatros romanos—, pues como indica la *Addicion*..: “Levantose esta architectura sobre el tablado de la representacion, y sus Arcos servian de entradas, y apariencias à los representantes” (2r).¹⁶

Tengamos en cuenta que se trata de uno de los patios del colegio acondicionado para fungir como sitio de la representación. En este sentido la disposición de los tablados con los asientos y la arquitectura del “arco de pincel” debieron ser efímeras, dispuestos solo para la ocasión. El “arco de pincel”, con base en la descripción de la *Addicion*..., parece unir los elementos del *scaenae frons* —en tanto sirve como elemento del decorado de la escena—, y los de un arco triunfal.¹⁷ De esta manera, la pared del fondo del escenario cumplía dos funciones: por una parte incluía puertas para las entradas y salidas de los representantes al y del escenario y ofrecía espacios para mostrar las “apariencias”. Por otra parte, como arco triunfal, describía, mostraba y exaltaba, mediante elementos plásticos y literarios y de manera permanente durante la representación, la historia, nobleza, méritos y virtudes del Marqués de Villena, la Compañía de Jesús y la figura de San Francisco de Borja, como se puede observar en la narración de la *Addicion*...

El “arco de pincel” probablemente estuviera hecho con “[...] madera y tela debidamente camuflados por la pintura que los cubría [...] [y] el estaño o la cera para diferentes trabajos decorativos” (Pizarro Gómez 75-76). Cabe, además, la posibilidad de que este arco del que se especifica que es “de pincel” careciera de volumen y solo fuera una pintura sobre un enorme lienzo, es decir, una “fachada-telón”, adosada a una de las paredes del patio, recurso que llegó a ser empleado para suplir la construcción de un arco triunfal (81).

El espacio dramático

La edición de Arrom, que es la que empleo en este trabajo, incluye muy pocas acotaciones y en ellas no se especifican los lugares de la acción. Considero como espacio dramático los sitios físicos que propone la *Comedia* para el desarrollo de la acción, los cuales, en general, se pueden deducir gracias al “decorado verbal”.

La obra se compone de tres actos —así denominados en la edición— y no hay división en escenas. El primer acto se inicia en un paraje al aire libre en los alrededores de Toledo, donde Borja, Sansón —el gracioso— y Carlos V se encuentran de cacería. Continúa posiblemente en un interior, quizá en un salón de las casas de Diego Hurtado de Mendoza en Toledo, sitio de hospedaje de los emperadores y parte de la corte. Este acto termina en Granada, probablemente en una sala de la Capilla Real, en donde descansarían los restos de Isabel de Portugal.¹⁸ Gran parte del segundo acto tiene lugar en un espacio abierto en una zona montañosa en los alrededores de Barcelona y concluye con una escena quizá en un salón del palacio de Borja en la misma ciudad. El tercer acto empieza en un camino cerca de Roma, donde, más adelante, Francisco y don Gaspar, su acompañante, llegan a la casa de la Compañía de Jesús en Roma. Después de varias escenas, intervienen Carlos V y su hijo, Felipe II —su sucesor en el trono español—, quizá en un salón del Palacio de Coudenberg en Bruselas. La obra continúa en un patio de la ermita de Oñate y concluye en un espacio indefinido en donde el santo es alabado por un coro de la Compañía de Jesús y un Ángel.

Puertas

Como antes hemos visto, el decorado del tablado está compuesto por un arco con tres puertas —una más grande y alta al centro y dos de menor tamaño a cada uno de sus lados— las cuales permiten la circulación de los representantes al interior y hacia el exterior del escenario. A lo largo de la obra, las acotaciones, como es común, indican cuando uno o varios personajes salen al escenario o lo abandonan, pero normalmente no se dice que lo hacen por las puertas. Se observa, sin embargo, que, en algunas ocasiones, decir que un personaje sale al escenario por la “puerta” sugiere que la escena sobre el tablado tiene lugar en el interior de un recinto. En este sentido, conviene apuntar que en las entradas y salidas del escenario de los representantes en el segundo acto —durante el cual la mayor parte de la acción se desarrolla en un sitio al aire libre en las montañas—, nunca se mencionan puertas. Este señalamiento sí ocurre en los actos primero y tercero y orientan al lector, aunque el espectador deba esperar a que haya algún dato en el diálogo o simplemente imagine, por la situación, que la escena se desarrolla en un sitio cerrado.

Hay ocasiones en donde el posible empleo de las dos puertas laterales para entrar al escenario sugiere que los personajes llegan de distintos lugares, o invita a considerar que los personajes ocupan distintos espacios físicos a un mismo tiempo o que ignoran la presencia de otro personaje en la escena. En

el primer caso, por ejemplo, en la secuencia final del primer acto con Borja y las autoridades en la Capilla Real de Granada, se señala: “[...] *salen por una puerta el Arzobispo de Granada, y un secretario, y algunos criados, y por la otra Borja y acompañamiento de luto*” (284).

El segundo caso de los arriba mencionados puede encontrarse en las entradas o salidas de escena de Belisa y Flora, cuando ambas comparten el escenario, como en el primer acto: “[...] *salen Belisa por una puerta y Flora por otra*” (258); “*Sale Belisa, y Flora, cada una por su puerta*” (263). Ambas damas desean seducir a Borja y, en consecuencia, se rechazan una a la otra. La intervención de estos personajes en la escena se presenta a manera de soliloquios con las dos sobre el tablado a un tiempo, pero aparentemente en espacios distintos, declarando sus intenciones. La solución a las diferencias entre ellas, que se resuelven en el tercer acto con la renuncia a perseguir a Borja, se indica con las acotaciones, “*Salen Flora y Belisa juntas*” (368), después de lo cual las dos juntas abandonan amistosamente el escenario. Supongo que, en este caso, ambas lo hacen al mismo tiempo y por la misma puerta.

Cortinas

Es posible que las puertas de los tres arcos tuvieran cortinas. Las acotaciones mencionan una cortina al final del primer acto, “*Cierran la cortina*” (287), para dejar solo en escena a Borja con sus reflexiones sobre la brevedad y las vanidades de la vida. Casi al final del tercer acto, hay otra cortina que se abre para dar paso a las últimas estrofas de Borja: “*Corren una cortina*” (373). En ambos casos, se trata de momentos cruciales de la obra, para los cuales escénicamente se cerraría y abriría la cortina que muy probablemente cubriera la puerta del arco central y que enmarcaría físicamente el desenlace en el primer caso y el triunfo de la devoción del santo en el segundo. En esta última escena es posible que en el arco central se hubiera mostrado una imagen del santo y no al estudiante que lo representaba; esta opción es posible al considerar que el texto de la *Addicion...* menciona “la magestad de la apariencia” (4r).

Tramoyas y bofetones

En una comedia hagiográfica podía ser muy conveniente incluir efectos espectaculares de tramoya y apariciones inesperadas de personajes alegóricos o sobrenaturales que despertaran el asombro y la emoción del público. Bocanegra no renunció a ello para una representación tan importante. Al decorado teatral de los arcos habría que agregar efectos extraordinarios,

facilitados por algunos de los recursos de la maquinaria teatral de la época, en este caso un par de “bofetones” y una “tramoya”.¹⁹ Así, en el primer acto, para reprender, amenazar y acallar a las impertinentes Belisa y Flora y sus fatuas pretensiones, súbitamente, “*Aparece en lo alto en un bofetón la Virtud*” (260), aunque ellas no se amedrentan. Otro caso se produce en el tercer acto, en donde se despliega efusivamente toda la santidad de Francisco en cuanto “*Descuélgase de una nube una mitra pontificia sobre su cabeza y por una tramoya con música baja al aire un paraninfo*” (364). Lo portentoso continúa cuando “*Corren una cortina, aparece el santo de rodillas vestido en traje de la Compañía con un Cristo*” (373). La obra concluye en gran aparato, como he dicho, con música, un ángel, y, posiblemente, un buen número de estudiantes del colegio, que en coro cantan los últimos versos de la comedia en honor de Borja y el virrey: “*Suena música y aparecen en dos bofetones un ángel y la Compañía*” (374).

Vestuario

Es sabido que en las producciones teatrales jesuitas se buscaba impresionar al espectador con la opulencia visual y sonora del espectáculo: el lujo del vestuario, la modernidad y artificio del decorado, la música, la multitud de individuos en escena, los efectos de tramoyas y apariencias. Consideremos también que la representación de la obra se hacía en honor al virrey, por lo cual es posible que no se hayan escatimado gastos en estos aspectos.

En cuanto al vestuario de la *Comedia*, podemos componer varios grupos: los miembros de la corte y servidores del emperador (Carlos e Isabel, Felipe II, Francisco y Leonor, Juan de Borja, Gaspar de Villalonio, las damas Belisa y Flora), un paje, músicos, soldados y Sansón, entre otros. Un segundo grupo estaría compuesto por Rocafort y los bandoleros. El tercer grupo lo integran los miembros de la Compañía de Jesús: San Ignacio de Loyola, el maestro de novicios, el hermano Marcos, la Compañía, el Arzobispo de Granada y el mismo Francisco en el tercer acto. Un último grupo estaría formado por el personaje alegórico de la Virtud, un paraninfo y un ángel.²⁰

La pieza en general no ofrece información sobre el traje de los personajes a menos que se desee indicar particularidades en la acción o el estado del personaje. Por ejemplo, en la escena inicial del primer acto —que se desarrolla en un paraje boscoso en los alrededores de Toledo en donde los personajes se dedican a la cetrería—, el texto señala que tanto Francisco como Carlos V aparecen “de caza” (243, 246) y, en la última del mismo acto, frente al ataúd de la emperatriz, el acompañamiento viste “de luto” (284). En el

segundo acto, Bocanegra se divierte con el recurso del travestismo. Belisa, que va en busca de Borja, sale “disfrazada de paje” (299). Sansón, quien primero aparece en traje “de camino” (301), decide cubrirse con el manto de Belisa (315) y fingir ser mujer. El gracioso lo hace para evitar el abuso de los bandoleros, pues antes se ha dado cuenta de que uno de los principios de Rocafort, el líder de la banda, es el respeto que él y todos sus hombres deben guardar hacia las mujeres. De hecho, Sansón es uno de los personajes (otro sería Borja) quien más a menudo cambia su vestimenta, pues aparece “de lacayo” (243), “de camino” (301), con el manto y, por último, “con sotana parda de novicio” (356).

Hay que considerar que se trató de una representación teatral que sin duda no escatimó en la inversión de gastos en vestuario y el lujo de las prendas, particularmente en el caso de los interlocutores que interpretaron a miembros de la realeza y de la corte de Carlos V. Intervienen 23 personajes, más los acompañamientos, los músicos y soldados, a quienes habría que vestir adecuadamente para la ocasión y la persona a quien se ofrecía la representación.

Sobre los “representantes”

Dice la *Addicion...* que del espectáculo se “Alab[ó] la puntualidad, y concierto en las entradas, la variedad de las scenas, la magestad de la apariencia, y tramoyas, el numero de personas que en danças, y representacion, y acompañamientos pasaron de sesenta” (4r). La *Comedia* menciona a 19 personajes en la lista de interlocutores, sin contar a los que en esa misma lista aparecen como grupos: músicos, soldados, la Compañía. En el desarrollo de la obra, sin embargo, aparecen varios más que no se mencionan en la lista de interlocutores: el recitante de la loa, el Arzobispo de Granada, el Secretario, una mujer y varios grupos de personajes de “acompañamiento”. Estos grupos de “acompañamiento” intervienen como miembros de la corte en algunas escenas con Carlos V. También hay acompañantes cuando Borja abre el féretro donde descansa el cuerpo de Isabel y en la escena del santo en su camino a Roma. Habría que sumar además a los representantes de los intermedios: el entremés en negro, a los 16 niños que participaron en dos danzas, quizá a otros 16 que hicieron el mitote al final de la *Comedia* con el niño cantor, los músicos y los niños de la capilla, por lo que efectivamente pudieron haber sido más de 60 individuos los que intervinieron en las representaciones.²¹ Recordemos que se trata de una pieza teatral de colegio con la cual, además de honrar y alabar al nuevo virrey, se desea mostrar la formación que se daba a los estudiantes también en las letras, la música, el canto y las

habilidades para el empleo del cuerpo y de la palabra en público. Supongo que los estudiantes estarían obligados a participar y sus familias a contribuir en los gastos de la producción.

En relación con la actividad teatral en los colegios jesuitas, la multicitada *Ratio studiorum* de 1635, por ejemplo, indica que “13. *Tragoediarum & Comoediarum, quas nonnisi Latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit, ac pium: necque quidquam actibus interponatur, quod non Latinum sit, & decorum; nec persona ulla muliebris, vel habitus introducatur*” (*Ratio* 26).²² La regla que señala que en las obras teatrales de colegio jesuita no intervenga “personaje o vestido femenino” parece indicar que había obras en las que los había, norma que no se siguió al pie de la letra. En la *Comedia* y otras piezas jesuitas novohispanas intervienen “interlocutores” de género femenino, como en la *Tragedia intitulada el triunfo de los santos*, la *Comedia a la gloriosa Magdalena* y *El esposo por enigma*.²³ En los colegios jesuitas, la población estudiantil estaba compuesta solo por varones cuya edad podía fluctuar entre los nueve y los catorce años, quienes, si la obra lo requiriera, representarían los papeles femeninos.²⁴ Así pues, de acuerdo con la norma de la Compañía en relación con las representaciones teatrales por ellos organizadas y dentro de sus colegios, solo participaban como representantes los estudiantes, todos ellos varones.

La *Comedia* incluye seis personajes de género femenino: la emperatriz Isabel de Portugal, Leonor de Castro —esposa de Borja, camarera mayor de palacio y amiga de Isabel de Portugal—, Belisa y Flora, la Virtud y una mujer. Isabel y Leonor intervienen en unas pocas escenas en los actos primero y segundo. Flora y Belisa, damas, alegorías de la vanidad y la hermosura, respectivamente, aparecen en los tres actos. La Virtud, alegoría de la integridad y excelencia del alma cristiana del santo, participa en una escena del primer acto. El personaje genérico de “mujer” mantiene un pequeño diálogo con Rocafort en el segundo acto.

Aunque Belisa y Flora desean seducir a Francisco, la obra no introduce pasajes en donde estos dos personajes se dirigen directamente a Borja, sino que buscan el acercamiento al Duque a través de la mediación de Sansón, el gracioso. Esto relaja la tensión que escénicamente podría producir la intención seductora de ambos personajes femeninos, interpretados por hombres, hacia un varón. De este modo, la obra favorece la línea de la trama que descansa en Sansón en tanto que engaña a las damas al hacerles creer que ha entregado a Borja los mensajes escritos que ellas le envían. Además, evita las subjetivi-

dades que el enfrentamiento físico y verbal entre las damas, sus pretensiones y el santo podrían producir en el espectador.

En relación con este tema, también me parece importante tener en cuenta la edad de los estudiantes. Como arriba se ha dicho, se trataba de individuos, que hoy llamaríamos adolescentes, de alrededor de los 14 años, que en esta obra interpretan no solo a mujeres, sino también a personas adultas, algunas de las cuales, además, avanzan en edad en el curso de los actos de la *Comedia*. Con base en los hechos históricos que refiere la obra, es posible situar los actos primero y segundo en 1539 —en el primer acto la muerte de Isabel en Toledo y el traslado de su cuerpo a Granada, en el segundo el inicio del cargo de Borja como virrey de Cataluña—, y el tercero entre 1550 —año de jubileo en Roma al que asiste Borja— y 1551, fecha de su entrada como novicio a la Compañía de Jesús.²⁵

Se puede concluir entonces que el periodo temporal de la obra, su tiempo extra escénico, corre de 1539 a aproximadamente 1551. Así, Francisco va de los 29 años en el primer acto a los 41 en el tercero y Carlos V de los 39 a los 51; Ignacio de Loyola (1491-1556), quien interviene en el tercer acto, tendría, en 1551, 60 años; De este modo, la representación de la obra en su momento, que de ninguna manera buscaba el realismo, actuada por varones adolescentes que hacen de alegorías y envejecen, es un juego poético, teatral, y, por supuesto, gozoso de alumnos y profesores del colegio. Mediante la exposición pública de los estudiantes en el espectáculo teatral, la Compañía tenía, una vez más, la oportunidad de exhibir con orgullo la formación que recibían los jóvenes, particularmente sus habilidades en el manejo de la voz y el cuerpo y, por qué no, sus capacidades actorales. Podrían encontrar, además, en el ejemplo de la obra, una vía de inspiración de su propia vida espiritual, más allá de cuestiones de género y edad, en una ocasión de júbilo que servía a la Compañía de Jesús novohispana para mostrar a las autoridades su alta posición en el virreinato.

Conclusión

En 2007, Arteaga Martínez publicó “El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?” En este artículo, el estudioso llama la atención sobre el débil interés que la producción dramática jesuita novohispana ha despertado en los estudiosos de la literatura y la historia mexicanas. Arteaga Martínez señala como obstáculos para la tarea “la deficiente formación de un canon literario novohispano” (80), y que se carezca “de ediciones de textos de la época no sólo accesibles, como son la mayoría, sino también fiables, ano-

tadas, críticas” (81). Hoy el problema sigue vigente, no obstante el meritorio trabajo de investigadores como Johnson, Quiñones Melgoza, Mariscal Hay, Alonso Asenjo, Sainz Bariáin y el mismo Arteaga Martínez, entre otros. Las ediciones disponibles en la actualidad permiten el conocimiento de algunas obras y los acercamientos de los investigadores. Hay, sin embargo, terrenos apenas observados, como los relativos a las condiciones y recursos de la representación teatral, que, particularmente en el caso del teatro promovido por los jesuitas en Nueva España, se ofrecen como un campo de enorme riqueza para los estudios teatrales y no solo literarios de su producción.

Los muy escasos datos localizados sobre aspectos de las representaciones teatrales jesuitas, sumados a la información que es posible inferir de los textos dramáticos, descubren asuntos que permiten contribuir no solo a la mejor comprensión de los mismos textos compuestos para la escena, sino también a trazar con mayor detalle el arte escénico en el virreinato novohispano, cuyo conocimiento aún es incipiente.

Con el presente trabajo deseo contribuir a este conocimiento. La *Comedia* y los pocos datos sobre su representación descubren para el arte escénico, intrínsecamente ligado a la composición de una obra dramática, noticias de peso en relación con los modos de representación teatral en Nueva España. De entre todos ellos el que me parece más significativo es el empleo del *scaene frons* —el arco triunfal empleado en el espectáculo.²⁶ Ciertamente es que ya en 1578, en las fiestas por el traslado de las reliquias sagradas —enviadas a México a los jesuitas por el Papa Gregorio XIII desde la catedral de México a la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo— se dispusieron arcos en donde hubo danzas y representaciones teatrales (ver Mariscal Hay). Conviene subrayar, sin embargo, que, en el caso de la *Comedia*, el arco, sus puertas, la decoración e inscripciones formaron un conjunto escénico concebido muy probablemente como un todo desde el principio del proyecto dramático y teatral. El decorado cumplía entonces con los objetivos del texto dramático y la representación. Durante la función, se ofrecían a la vista y al intelecto imágenes que completaban el discurso escénico y buscaban enorgullecer al virrey y a la Compañía de Jesús. Deseo, por supuesto, que estos apuntes, aporten, en lo posible, a ampliar los saberes sobre los múltiples aspectos de la historia del teatro en México.

Notas

¹ Sobre el viaje del Marqués de Villena a Nueva España y las fiestas por su recibimiento véanse, entre otros, Gutiérrez de Medina, Arrom, Hernández Reyes, Zugasti y Sainz Bariáin.

² En adelante me referiré a la *Comedia de San Francisco de Borja* de esta manera.

³ Véase, Ranher, 77.

⁴ Arteaga Martínez señala: “El 27 de septiembre de 1540, con la bula *Regimini militantes Ecclesiae*, Paulo III aprobó la instauración de la Compañía de Jesús. Más de noventa años después, el 15 de noviembre de 1639, el padre Muzio Vitelleschi, general entonces de la orden, invitó a sus hermanos jesuitas a recordar tal episodio de la manera más solemne posible [...] Para 1640, la Compañía de Jesús celebraba, pues, su primer siglo de vida. Las provincias se organizaron de maneras diferentes para conmemorar el centenario de la fundación: algunas hacen festejos solemnes; otras deciden dar a la prensa un balance de los resultados del trabajo de cien años” (“Niños...” 48).

⁵ Sobre la llegada de los jesuitas a Nueva España, véase Ribadeneyra (144r y v).

⁶ Francisco de Borja y Aragón nació en Gandía (Valencia, España) el 28 de octubre de 1510. Hijo primogénito de Juan de Borja, III Duque de Gandía, y de Juana de Aragón. Por la familia de su padre era bisnieto del Papa Alejandro VI; por la familia de su madre, era bisnieto de Fernando de Aragón, el rey católico, y por lo tanto era sobrino del emperador Carlos V, quien se dirigía a Borja como “Duque primo” (García Hernán, Francisco de... 355). Fue el III General de la Compañía de Jesús, IV duque de Gandía y marqués de Lombay, Grande de España y Virrey de Cataluña. Murió en Roma el 1 de octubre de 1572. Según Ribadeneyra, se le puso el nombre de “Francisco” por voluntad de su madre, devota de San Francisco de Asís (1r y v).

En relación con la vida de Borja, particularmente el momento en que decide dedicarse a la vida religiosa, se escribieron algunas otras piezas teatrales en el Siglo de Oro. Véase Arellano 2010, nota 3, págs. 217-218. Borja frente al cadáver de Isabel de Portugal es motivo de varias obras pictóricas, entre ellas: Cabrera (atribuido), *La conversión de san Francisco de Borja*; Laurens, *La Mort d'Isabel de Portugal ou La Répudiation*; Maella, *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel*; Matteis, *San Francisco Borgia davanti al corpo della regina Isabella di Castiglia*; Moreno Carbonero, *Conversión del duque de Gandía*; Palomino de Castro y Velasco, *San Francisco de Borja arrodillado ante el cuerpo de la reina Isabel de España antes de incorporarse a la orden de los Jesuitas*; Ricci, *La conversión del Santo Duque de Gandía Francisco de Borja*; Sánchez Perrier, *La conversión del Duque de Gandía*; Vecchia, *La conversione di Francesco Borgia*. Dos obras de Francisco de Goya sobre la vida de Borja, que no aluden al tema antes mencionado, son *San Francisco de Borja despidiéndose de su familia* y *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*. Ver en la bibliografía los datos sobre las pinturas mencionadas y el artículo de Eminescu sobre las obras de Muttoni, Laurens y Moreno Carbonero.

⁷ En el libro *Tres piezas teatrales del virreinato*, José Juan Arrom es el editor de *Comedia de San Francisco de Borja*.

⁸ Ver Perassi, Hernández Reyes, Luciani y Sainz Bariáin.

⁹ Véase Vázquez, *Historia de la vida del P. Francisco de Borja*.

¹⁰ En 1640, fecha de representación de la comedia, Borja no era todavía un “santo” oficialmente. En este texto, sin embargo, en ocasiones, emplearé esta denominación para referirme a Borja. Es posible que hacia 1623 se hubieran escrito y representado en México otras piezas sobre Borja a partir del proceso por su beatificación. A propósito de este asunto, Arellano informa sobre títulos “[...] de obras teatrales o parateatrales representadas en la beatificación o canonización de Borja cuyo texto no conocemos [...]”, entre ellas: “[...] comedia o comedias de la vida de Francisco de Borja [...], en la [...] Ciudad de México, [en] 1623, en el marco de los festejos por la beatificación de Francisco de Borja, a expensas del Cabildo de la Ciudad de México” (217-18). La beatificación de Borja tuvo lugar el 23 de noviembre de 1624. El papa Clemente X lo canonizó en 1671.

¹¹ Sobre los avatares de este libro facticio, véase Zugasti “Fastos, gastos...”, 485-87.

¹² La *Addicion...* está compuesta por cuatro hojas impresas por ambos lados sin numeración de folios. En adelante cuando me refiera a este texto lo haré con la numeración que le corresponde del uno al cuatro e indicaré si es recto o verso.

¹³ Romero de Terreros, vii. A propósito de la *Addicion...* De Miguel y San José Lera señalan que “Este impreso, junto con otros que se integran en el volumen del *Viage...* (la *Loa famosa, Razón de la fábrica alegórica, Zodiaco regio...*) es atribuido por Uriarte y Lecina al jesuita Matías Bocanegra” (32) y remiten al siguiente texto: José E. Uriarte y Mariano Lecina. *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús*. Viuda de López del Horno, 1925. Los mismos estudiosos informan sobre Esteban de Aguilar “(nacido en Guadalajara, 1606, profeso en 1624) y autor de varios panegíricos en verso latino y un sermón de título alegórico, *Náutica Sacra y viaje prodigioso*” (49). La edición de De Miguel y San José Lera de *Esposo por enigma* incluye como apéndice el texto de la *Addicion...* Zugasti sugiere que el autor de la *Addicion...* es Gutiérrez de Medina (*Viaje del 487*). En adelante me referiré a este texto como *Addicion...*

¹⁴ En adelante, se indicará con una “r” la cara del frente del número de folio referido, y con una “v” la cara trasera del folio.

¹⁵ Respecto del protocolo de las ceremonias en donde participaban autoridades civiles y eclesiásticas, véase Cañeque.

¹⁶ Apariencia: “Se llama assi la perspectiva de bastidóres con que se visten los theatros de Comédias que se mudan, y forman diferentes mutaciones y representaciones” (*RAE Tomo primero. Que 327*).

En la actividad teatral de la época era común emplear la palabra “representante” para referir lo que hoy llamamos “actor”.

¹⁷ Arco triunfal: “Fábrica magnífica en forma de arco, adornada de estatuas, y baxos relieves á la entrada de las ciudades, ó en algun parage público en honor del vencedor, á quien se habia concedido el triunfo por alguna conquista, ó victoria señalada. Hoy se llaman también así los que se erigen en las entradas públicas de los Príncipes, ó en celebridad de algun notable suceso” (*RAE Tomo primero. A-B 311*).

¹⁸ Deduzco los sitios específicos que menciono basado en el decorado verbal y en las situaciones de carácter histórico que se desarrollan en la obra. Véanse para los casos que refiero las obras de Ribadeneyra y Sandoval.

¹⁹ Bofetón: “En los theatros es una tramóya que se forma siempre en un lado de la facháda para ir al medio: la qual se funda sobre un gorrón ò quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta: y si hai dos bofetónes se mueven como dos medias puertas: en ellos ván las figúras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo qual parece se llamó Bofetón” (*RAE Tomo primero. Que 636-37*).

Tramoya: “Machina, que se usan en las farsas para la representacion propria de algún lance en las comedias, figurandole en el lugar, sitio, ù cunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, ò tornos” (*RAE Tomo sexto 320-21*).

²⁰ En la lista de interlocutores, se menciona al “Maestro de Novicios”. Sin embargo, este no aparece a lo largo de la obra. Probablemente se trate del “Rector” de Oñate, no incluido en la lista, y que interviene en el tercer acto.

Paraninfo: “En su riguroso significado es el padrino de las bodas. Comunmente se toma por el que anuncia alguna felicidad” (*RAE reducido 688*).

²¹ Respecto de la frase “entremés en negro”, me inclino a considerar que se habla de una breve obra teatral en la cual participaban personajes de origen africano. Ya que fue una representación teatral con estudiantes del colegio jesuita, posiblemente los representantes estaban maquillados, o con máscaras, de manera que produjeran el efecto de piel oscura.

²² “13. El argumento de las tragedias y comedias, que solamente deben ser latinas y no tenerse sino rarissimas veces, sea sagrado y piadoso; y no se tenga entre los actos nada que no sea latino y decoroso; ni se introduzca personaje o vestido femenino (traducción de Amigó, 32)”. Fuentes Lázaro ofrece una

versión distinta del texto de la *Ratio*... “*nec persona ulla muliebris, vel habitus introducatur*”, y dice “no admitir mujeres en el lugar de la función” (171). Sobre los temas acerca de los personajes femeninos en las obras teatrales y de la negativa a que las mujeres asistieran como espectadoras de representaciones teatrales en colegios de la compañía, Fothergill-Payne explica: “Desde la sede en Roma la Compañía vigilaba la instrucción y regularizaba la producción teatral por medio de la publicación periódica de una *Ratio Studiorum*. En ésta inicialmente se imponían restricciones en cuanto a la frecuencia de las representaciones, se proscribía el uso de la lengua vulgar y la inclusión de papeles femeninos en la obra, al tiempo que se les vedaba a las mujeres la entrada al colegio para presenciar la función. Sin embargo, muchas de estas reglas fueron contravenidas por los colegios mismos. En España se mezclaba el latín con el español y se presentaban historias dramatizadas sobre famosas mujeres romanas o bíblicas, papeles desempeñados con gran éxito por los alumnos” (288).

²³ Véase Cigorondo. En *El esposo por enigma*, representada en 1646, se declara: “Que dedicó y representó el Collegio de S. Pedro y S. Pablo de la Compañía de Jesús [...] con la flor de sus estudiantes [...]” (De Miguel Martínez 105).

²⁴ Al respecto anota Arteaga Martínez: “Hablar de juventud, de niñez o adolescencia en los siglos XVI y XVII, es hablar de etapas con fronteras poco o nada definidas. Lo que se sabe es que alrededor de los 10 o de los 14 años, el entonces niño entraba a un marco social diferente dado que su sexualidad y su soltería se consideraban factores sobre los cuales los adultos debían ejercer una supervisión aún más estricta y continua [...]. En relación con la Compañía de Jesús, el joven parece ser un sujeto puesto bajo la tutela jesuita entre los 9 y 10 años de edad [...]. La visión educativa plasmada en la *Ratio atque Institutio Studiorum* prolongaba la relación con estos jóvenes hasta el momento en que debían asumir la adultez, entendida como ejercicio de la sexualidad o como inserción en el espacio del trabajo y, en el mejor de los casos, más allá, una vez que entraban a formar parte de la misma orden” (*Niños* 51).

Dice Ferrer Valls: “Por otro lado no hay que olvidar que en la tradición de los espectáculos no profesionales, relacionados con los círculos eruditos, colegios y universidades, quienes representaban eran los propios estudiantes, que eran, claro está, varones. Y otro tanto podría decirse de las representaciones religiosas vinculadas al templo. De manera que toda una tradición espectacular hacía natural a los ojos del público de la época el que los hombres pudiesen representar personajes femeninos cuando empiezan a surgir las primeras compañías profesionales” (192).

²⁵ En el segundo acto, Sansón dice que Borja tiene 29 años (295).

²⁶ Sobre este tema puede ser útil Rivera Krakowska.

Obras citadas

Addicion a los festexos que en la Ciudad de Mexico, se hizieron al Marques mi señor, con el particular que le dedicó el Collegio de la Compañia de IESUS. Bernardo Calderon, 1640.

Alonso Asenjo, Julio, ed. “*Tragedia intitulada Oçio*” de Juan de Cigorondo y teatro de colegio novohispano del siglo XVI. El Colegio de México, 2006.

Arellano, Ignacio. “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”. *Criticón*, núm. 110, 2010, págs. 217-46.

Arrom, José Juan. “Prólogo a la *Comedia de San Francisco de Borja*”. *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. por José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, págs. 221-36.

- Arteaga Martínez, Alejandro. "El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión?". *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*. Ed. por Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio. El Colegio de México, 2007, págs. 77-102.
- _____. "Niños y adolescentes en el teatro jesuita novohispano". *Pliegos de semiótica y literatura novohispana*. Ed. por Rocío Olivares. Grupo Destiempos, 2015, págs. 48-68.
- Bocanegra, Matías de. "Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España". *Tres piezas teatrales del virreinato*. Ed. por José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom. Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, págs. 237-379.
- _____. "Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España". *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. V. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Ed. por Elsa Cecilia Frost. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, págs. 40-79.
- Burrieza Sánchez, Javier. "Los jesuitas: de las postrimerías a la muerte ejemplar". *Hispania Sacra*, vol. 61, núm. 124, 2009, págs. 513-44.
- Cabrera, Miguel (atribuido). "La conversión de san Francisco de Borja". *Wikimedia Commons*. commons.wikimedia.org/wiki/File:La_conversi%C3%B3n_de_san_Francisco_de_Borja_-_detail.jpg.
- Cañeque, Alejandro. "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII". *Revista de Indias*, vol. 64, núm. 232, 2004, págs. 609-34.
- Cigorondo, Juan de. *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Ed. por Alejandro Arteaga Martínez y Bonilla Artigas. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016.
- De Miguel Martínez, Emilio y Javier San José Lera. *Teatro colegial en Nueva España. Texto y contexto de "El esposo por enigma" (1646)*. Gráficas Cervantes, 2006.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. 2ª ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Eminescu, Roxana. "Des cadavres exquis: les représentations de la mort d'Isabelle de Portugal". *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*. Ed. por Jacqueline Penjon. Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, págs. 13-27.
- Ferrer Valls, Teresa. "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega". *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9-11 julio 2002)*. Ed. por Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, págs. 191-212.
- Fothergill-Payne, Louise. "El teatro en colegios jesuitas". *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Ed. por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Ed. Castalia, 2000, págs. 288-89.

- Fuentes Lázaro, Sara. "'Un Dios en tramoya'. Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid". *Anales de Historia del Arte*. Vol. Extraordinario, 2011, págs. 167-182.
- García Hernán, Enrique. "Felipe II y Francisco de Borja. Dos vidas unidas por el servicio a la 'Christianitas'". *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica: Congreso Internacional. Felipe II (1598-1998). Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998). Tomo III. Inquisición, religión y confesionalismo*. Ed. por José Martínez Millán. Parteluz, 1998, págs. 225-50.
- _____. "Francisco de Borja, virrey de Cataluña, 1539-1543". *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso Internacional Madrid 3-6 de julio de 2000. Ed. por José Martínez Millán et al. Vol. 2, 2001, págs. 343-60.
- Goya, Francisco de. "San Francisco de Borja despidiéndose de su familia". *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- _____. "San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo". *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viage de tierra y mar, feliz por mar, y tierra, que hizo El Excellentísimo señor Marques de Villena mi señor, yendo por Virrey y Capitan General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno, y Ordoñez: su Almirante Juan de Campos*. Juan Ruyz, 1640.
- _____. *Viaje del marqués de Villena*. Ed. por Manuel Romero de Terreros. Imprenta Universitaria, 1947.
- Hernández Reyes, Dalia. "Comedia de San Francisco de Borja: hagiografía y educación de príncipes". *La producción simbólica de la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. Ed. por José Pascual Buxó. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, págs. 311-31.
- Iglesias, I. "La escatología que vivió Ignacio de Loyola. Aspectos anticipadores". *Manresa. Revista de espiritualidad ignaciana*, núm. 68, 1996, págs. 261-86.
- Johnson, Harvey Leroy. *An Edition of "Triunfo de los Santos" with a Consideration of Jesuit Plays in Mexico Before 1650*. U. of Pennsylvania, 1941.
- Laurens, Jean-Paul. "François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal (épouse de Charles Quint) Laurens Jean-Paul (1838-1921)". *Wikimedia Commons*. [commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_de_Borgia_devant_le_cercueil_d%27Isabelle_de_Portugal_\(%C3%A9pouse_de_Charles_Quint\)_Laurens_Jean-Paul_\(1838-1921\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_de_Borgia_devant_le_cercueil_d%27Isabelle_de_Portugal_(%C3%A9pouse_de_Charles_Quint)_Laurens_Jean-Paul_(1838-1921).jpg).
- Luciani, Frederick. "The Comedia de San Francisco de Borja (1640): The Mexican Jesuits and the 'Education of the Prince'". *Colonial Latin American Review*, vol. 2, núms. 1-2, 1993, págs. 121-41.

- Maella, Mariano Salvador. "San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel". *Catedraldevalencia.es*. www.catedraldevalencia.es/recorrido-por-la-catedral05.php.
- Mariscal Hay, Beatriz, ed. *Carta del Padre Pedro de Morales*. El Colegio de México, 2000.
- Matteis, Paolo de. "San Francesco Borgia davanti al corpo della regina Isabella di Castiglia. (1693)". *Wikimedia Commons*. commons.wikimedia.org/wiki/File:San_francesco_borgia_davanti_al_corpo_della_regina_isabella_di_castiglia_by_paolo_de_matteis.jpg.
- Moreno Carbonero, José. "Conversión del duque de Gandía". *Museo del Prado*, www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/conversion-del-duque-de-gandia/a680e3f5-32f3-45a2-ada6-c8ae5e84da0f.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. "San Francisco de Borja arrodillado ante el cuerpo de la reina Isabel de España antes de incorporarse a la orden de los Jesuitas". *Alamy.es*. www.alamy.es/san-francisco-de-borja-arrodillado-ante-el-cuerpo-de-la-reina-isabel-de-espana-antes-de-incorporarse-a-la-orden-de-los-jesuitas-siglo-xvii-antonio-palomino-001-image184895862.html.
- Perassi, Emilia. *Matías de Bocanegra e la "comedia de santos" nella Nuova Spagna*. Bulzoni, 1996.
- _____. "Arte nuevo de hacer comedias (de santos): Matías de Bocanegra y San Francisco de Borja". *Théâtre et pouvoir. Teatroy poder. (Actes du IV^e Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain et mexicain en France, 8, 9 et 10 octobre 1998)*. Ed. por Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda. Presses Universitaires de Perpignan, 2002, págs. 297-305.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Eds. Encuentro, 1999.
- Pizarro Llorente, Henar. "De Duque de Gandía a santo: la transformación de San Francisco de Borja a través de sus biografías". *Chronica nova. Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, núm. 43, 2017, págs. 53-84.
- Quiñones Melgoza, José, ed. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IV. Teatro escolar jesuita del siglo XVI*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Ranher, Hugo. *Ignacio de Loyola*. Eds. del Instituto de Ciencias, 1988.
- Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. 1era. ed. 1599. Trad. Gustavo S. J. Amigó. Antverpiae apud Joan Meursium, 1635.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A. B.* Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

- _____. *Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z.* Imprenta de Francisco del Hierro, 1739.
- _____. *Tomo primero. A-B.* Joaquín Ibarra, 1770.
- _____. *reducido a un tomo para su más fácil uso.* Joaquín Ibarra, 1780.
- Rici, Francisco de. "Francisco Rizi: San Francisco de Borja, 1658". [es.wikipedia.org](https://es.wikipedia.org/wiki/Colegiata_de_San_Isidro#mediaviewer/File:Francisco_Rizi,_San_Francisco_de_Borja.jpg). es.wikipedia.org/wiki/Colegiata_de_San_Isidro#mediaviewer/File:Francisco_Rizi,_San_Francisco_de_Borja.jpg.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Vida del P. Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y después religioso y III general de la Compañía de Jesús.* Casa de P. Madrigal, 1592.
- Rivera Krakowska, Octavio. "El sitio de la representación y el espacio escénico de la *Tragedia intitulada Ocio* de Juan de Cigorondo". *Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro I: la presencia jesuita*. Ed. por José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. Universidad Iberoamericana, 2014, págs. 81-108.
- Romero de Terreros, Manuel, ed. "Cristóbal Gutiérrez de Medina". *Viaje del virrey marqués de Villena*. Imprenta Universitaria, 1947.
- Sánchez Perrier, Emilio. "La conversión del Duque de Gandía". colabora.andaluciayamerica.com. colabora.andaluciayamerica.com/catalogo/la-conversion-del-duque-de-gandia.
- Sandoval, Fray Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V, Máximo fortísimo. Por el Maestro don Fray Prudencio de Sandoval su coronista, Obispo de Pamplona. Segunda parte.* Geronymo Verdussen, 1681.
- Sainz Bariáin, Isabel. "La comedia de San Francisco de Borja: un ejemplo del teatro como instrumento político en la compañía de Jesús". "*Scripta manent*". Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011). Ed. por Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, págs. 381-91.
- _____. *Poder, fasto y teatro: la Comedia de San Francisco de Borja (1640), de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo.* Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2017.
- Vázquez, Dionisio. *Historia de la vida del P. Francisco de Borja*. Ed. por Santiago La Parra López. CEIC Alfons El Vell-Ajuntament de Gandía, 2011.
- Vecchia, Pietro della. *La conversione di Francesco Borgia [L'Illumination de Saint François Borgia]*. [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/File:L'Illumination_de_Saint_Fran%c3%a7ois_Borgia-Pietro_Muttoni_della_Vecchia_mg_8227.jpg). [en.wikipedia.org/wiki/File:L'Illumination_de_Saint_Fran%
c3%a7ois_Borgia-Pietro_Muttoni_della_Vecchia_mg_8227.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:L'Illumination_de_Saint_Fran%c3%a7ois_Borgia-Pietro_Muttoni_della_Vecchia_mg_8227.jpg).
- Zugasti, Miguel. "De cómo un virrey entra en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA". *Ventana Abierta. Monográfico fuentes de lealtad hacia el norte y hacia el sur: México y Estados Unidos*, núm. 37, 2014, págs. 226-39.

-
- _____. “Fastos, gastos y gestos por la entrada del Virrey Marqués de Villena en Nueva España (1640)”. *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Ed. por Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat de València, 2019, págs. 459-507.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Publicación semestral del
Centro de Estudios, Creación y Documentación de las
Artes de la Universidad Veracruzana, México.

Consulta gratuita online: investigacionteatral.uv.mx

Número 18 (octubre 2020 – marzo 2021)

FORO “Artes escénicas en contingencia”

Con textos de Rolf Abderhalden, André Carreira, Óscar Cornago, Jorge Dubatti, Gloria Luz Godínez, Didanwee Kent Trejo, Shaday Larios, Vivian Martínez Tabares, Rubén Ortiz, Elvira Santamaría, Alejandra Serrano, Cecilia Sotres (Las Reinas Chulas) y Margarita Tortajada.

DOSSIER “Archivo y memoria en las artes escénicas”

Reseñas de libros y puestas en escena actuales

Ver las normas editoriales para colaboraciones en
investigacionteatral.uv.mx

Relics, Jesuit Masculinity, and the Performance of Martyrdom in *Triumpho de los Sanctos*

Stephanie Kirk

In 1578, a collection of relics that had been carefully removed from various churches and other holy places across Europe was prepared for shipment from Seville to Mexico City. Pope Gregory XIII, desirous of cementing the orthodoxy of the Old World in the New, authorized their transatlantic transport in the following terms: “Roma está enriquecida como campo fértil y fecundo de invencibles mártires, confesores y vírgenes purísimas para que con el amparo de su protección fuese cada día amada la fe y religión Cristiana nuevamente plantada en esta tierra” (qtd. in Sánchez Baquero 114). As we can see from this quotation, reproduced in the Jesuit Juan Sánchez Baquero’s account of the relics’ arrival in New Spain, the Pope privileges the importance of the relics of the martyrs amongst the bodily fragments of holy personages and other objects to be sent to the Americas. Sánchez Baquero, for his part, explains why the relics are so important to the founding of the New World Church:

Como las sagradas reliquias de los santos hayan sido siempre un testimonio y sigilo auténtico de la verdadera fe y religión Cristiana y en aquellos venerables huesos que, juntos con sus venerables espíritus dieron con sus vidas testimonio de la verdad, quedó cierto espíritu y viveza en ellas para nuestra protección y amparo, como cosa de que la divina Providencia la tiene tan particular, porque con ellos ha de resplandecer la soberana Jerusalén, como en las estrellas del cielo. (114)

The relics, then, would bring the material, embodied manifestation of the true faith to the New World. Furthermore, through the worship of these holy examples, what Sánchez Baquero terms a “nueva cristiandad” would “cobrase estima” (114).

To mark this momentous occasion, the Jesuits organized a festival that would take place in 1578 on the *octava*—the eight-day period—following All Saints Day (November 1st). A year later, the Jesuit Pedro Morales, who had witnessed the events in question, published an account of them under the title *Carta del Padre Pedro Morales*. In the account, he describes the reliquaries made to house the newly arrived sacred objects and their procession through the city, reproduces the text of the Latin convocation of the poetry competition or *certamen* and some of the winning poems, and offers details of the triumphal arches erected, the different groups who made up the celebrants, and the songs and dances performed during the procession.¹ Finally, he includes the full text of the play written and produced by the Society of Jesus to inaugurate the *octava*: *Triumpho de los Sanctos*. The play tells of four of the martyrs of the early Church—San Dorotheo, San Gorgonio, San Pedro, and San Juan—whose relics were among those that arrived in the shipment from Rome. The four saints succeed in angering the emperor Diocleciano for their refusal to abandon their Christian faith. These men died with enthusiasm and bravery and converts to Christianity multiplied as a result. Frustrated with this inability to curb the Christians' passion and weakened by illness, Diocleciano abdicates and a new emperor takes power. Later, this emperor's son succeeds him, and we witness the beginning of the era of Constantino. Although he faces challenges, Constantino has a vision of the True Cross that leads him to win a victorious battle and to become a protector of the Christians. He is subsequently miraculously cured of leprosy and honors the four men martyred under Diocleciano, excavating their bodies and affording them a Christian burial.

Sánchez Baquero not only made written reference to the events described in Morales's *Carta* but he was also intimately involved in creating the play that forms the centerpiece of this study. Although Morales does not identify the author, the play is believed to be the result of a collaboration between Sánchez Baquero and another Jesuit, Vincent Lanuchi, who were Latin and Rhetoric masters at the Colegio de San Pedro y Pablo.² *Triumpho de los Sanctos* owes its status as one of the most significant New Spanish Jesuit plays to the fact that it actually made it to print and was not lost, as were so many others, to the "efímera vida de la representación dramática de ocasión" (Mariscal Hay xxxiii). The *Carta* itself also possesses significance as one of the first two books to be printed in the Western Hemisphere (García Izcabaleta qtd. in Rodríguez-Buckingham 228). Nonetheless, studies of the festival, such as that of Leo Cabranes-Grant, have focused not on the play, but rather on the

events that led up to it, dubbing *Triumpho de los Sanctos* “not a memorable piece” (67). In her edition of the *Carta del Padre Pedro Morales*, Beatriz Mariscal Hay declares that the play “se apeg a los rígidos cánones fijados por los jesuitas para la elaboración de obras dramáticas” (xxxiii). Moreover, she judges it to be simply a means to an end “que sirve como música de fondo, como una pista sobre la que se monta el espectáculo que, en su conjunto, establece una relación entre las reliquias; el don de Dios; sus depositarios: los jesuitas y el público” (xl). While the play may indeed appear formulaic judged within the parameters of modern-day theatre, it offers a significant glimpse into how the Society envisioned the role of martyrdom in their New World mission. Obviously, and as Mariscal Hay points out in her edition of the play, the work’s theme was chosen to highlight the arrival of the relics by dramatising the life of four of the martyrs whose bones had travelled to the New World. The play presents spectators with a representation of the martyr as a masculine embodiment of heroic suffering, an idea that was mobilized in text and image both in New Spain and on a global level to promote the Society’s salvation project.³ Morales’ text offers an example of another genre at which the Jesuits excelled, the plays specifically written to be performed in Jesuit schools and colleges by the students themselves. These works provided the perfect vehicle for glorifying the ideal of future New World martyrdom.

In her analysis of these plays performed in Spain and Mexico, Brandon Grayson rejects the common belief that the “religious intentionality of Jesuit works resulted in plays characterized by an uninteresting, dogmatic message that conveyed straightforward Biblical principles” (4). Instead, she describes plays that interrogated “the cultural context of the distinct communities and historical moments for which they were produced” (4). Within these various contexts, Grayson argues, one of the central questions that these plays addressed was masculinity. The use of the image of the ancient martyr to represent idealized Jesuit manhood displays the nimbleness Grayson has identified in early modern Jesuit theatre in responding to the exigencies of its cultural and historical moment.⁴ She views these plays as part of a societal movement in Spain that included the writing of treatises that addressed “the proper performance of male behavior, and in so doing they sought to construct a masculine paradigm that they hoped would reverse Spain’s economic and military decline” (7). Viewing this question of proscriptive masculinity in its New World context, we can see an extension of this will to regulate masculine behavior in the uncharted and fraught territory of the Americas and to provide models for young men to admire and, in some cases, emulate. Through their

knowledge production, their education of creole youth, and their activities in the missionary areas of the empire, the Jesuits developed a brand of hegemonic masculinity based on erudition and forbearance and infused with the Ignatian ideals of “self-sacrifice, human brotherhood, and a love of God” (Fitzpatrick 24). In New Spain, young missionaries keenly embraced service that could lead to death as they undertook the reconversion of heretics and the evangelization of heathens; the textual representations of their experiences conceptualize the violence and potential for death in missionary work. For the Jesuits, martyrdom brought together Catholicism, empire, and masculinity and facilitated their success in gaining souls for God. Martyrdom came to represent the highest expression of manly virtue and heroic masculinity in a Catholic realm and helped globalize the Jesuits’ sacred vision. Intersecting these discourses of religion, sovereignty, and masculinity, the figure of the martyr permits a re-construction and a de-construction of religious masculinity that attains victory over all enemies by infusing death with power. Following the European social imaginary of the time, as Todd Reeser has pointed out, manly virtue was often expressed in terms of moderation. The martyr is the consummate moderate man, withstanding all persecution, resolute even under the most excruciating of bodily suffering, while his torturer represents the excess of the uncivilized other.

My focus in this article will not be the wider Baroque festival that was organized to celebrate the relics and that has so captivated recent critics such as Cabranes-Grant but rather the play that, at the time, formed the centerpiece of the celebration. I will offer a new look at the work to examine how the Jesuits fashioned it to advance an idealized representation of martyrdom and masculinity with the New World as its most perfect backdrop.

Holy Relics and the Embodiment of Martyrdom

The affirmations made by Sánchez Baquero and the Pope of the relics’ importance echo the decrees made at the Council of Trent (1545-1563) regarding the centrality of the worship of these sacred fragments and of the holy bodies from which they came, particularly those of the martyrs.⁵ In a decree promulgated at Session 25 in 1563, the bishops were commanded to instruct the faithful to venerate the “holy bodies of holy martyrs,” through whom God would bestow many favors on the Christian community. While the Council encouraged the veneration of these manifestations of holiness, they also took care to issue strict guidelines as to how this should be carried out:

The holy Synod enjoins on all bishops, and others who sustain the office and charge of teaching (...) they especially instruct the faithful diligently concerning the intercession and invocation of saints; the honour (paid) to relics; and the legitimate use of images: teaching them, that the saints, who reign together with Christ, offer up their own prayers to God for men.

Mindful of the rejection of this worship by the Protestant Church, the Catholic Church instructed the bishops to punish those who rejected the importance of the cult of the saints and martyrs and their relics. But also aware of the Reformation critique of the fakery surrounding holy objects, the Council endeavored to carefully control the terms of this veneration lest it degenerate into inappropriate behavior:

In the invocation of saints, the veneration of relics, and the sacred use of images, every superstition shall be removed, all filthy lucre be abolished; finally, all lasciviousness be avoided; in such wise that figures shall not be painted or adorned with a beauty exciting to lust; nor the celebration of the saints, and the visitation of relics be by any perverted into revellings and drunkenness; as if festivals are celebrated to the honour of the saints by luxury and wantonness.

Significantly, the Council emphasizes the sanctity of the body of the martyr and its relics, identifying the importance of the veneration of “the holy bodies of holy martyrs, and of others now living with Christ.” The Council explains that through the relics of the martyr’s body, God bestows many benefits upon the faithful and that those who chose not to believe this “are wholly to be condemned.”

Relics of martyred saints and other venerated personages, both ancient and contemporary, functioned, moreover, as reminders of bodily sacrifice as well as exemplars of the spectacle of corporal pain and fragmentation and of the highest form of *imitatio Christi*. The relic possessed the power to re-embody the martyr for the faithful, “investing the abject corpse with sacred significance” (Sanger 201). Although seemingly only fragments, relics held the power to make the fragment whole and transform it into a synecdoche for the whole body (Sanger 201). Furthermore, this “abject corpse” became “imbued with sacred significance” (Sanger 201). According to Alice Sanger, this belief developed from the practices of the Early Church, when bodies had to be quickly spirited away and parts dispersed for safety in different places (200). As she explains, the faithful began to believe that each relic “contained the whole saint, that each part was as potent as the body itself,

as the Eucharistic Sacrament came to be perceived to contain within it the complete presence of Christ" (200-201). Moreover, it was maintained that the more relics accumulated in one place the holier the site. Consequently, the shipment of relics endowed Mexico City with an aura of increased sacredness, while their guardians, the Jesuits, basked in this holy light (Sanger 201).⁶

Carta del Padre Pedro Morales

The placement of the relics in the New World was not, however, sufficient for their true meaning to be understood. Their presence had to be felt by the faithful and their sacred power emphasized if that power was to have a lasting and meaningful effect. Thus, a lavish festival was organized to welcome them. This event had the further benefit of allowing the Jesuits to demonstrate their status as favored sons of the papacy and as the main contenders for spearheading the flourishing of the New World Church. The festivities took place during the aforementioned *octava* and the viceregal capital of Mexico City provided the backdrop for these festivities with native dancers among the many and varied groups that participated in the celebration. The festival showcased triumphal elements typical of this time, including triumphal arches and poetic tournaments or *certámenes*. The inaugural event on the Sunday of the *octava* was the performance of *Triumpho de los Sanctos*, which took place at the Jesuit Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo which, at the time of the play's performance, was still under construction.⁷ The actors, as Morales tells us, were all students of the Jesuit colleges, "muchos dellos graduados en artes" (108). Their performances, together with the extravagant costumes, brought forth a series of powerful emotions from the audience, which included such luminaries as the viceroy and members of the Real Audiencia. Not only did the play bring forth feelings of "ternura" (inspired by the figure of Yglesia) and "saña" (Diocleciano), but it also succeeded in the "conversión de muchas almas," including some "turcos" who happened to be present (108). Lasting four hours, the performance began with mass and included not only the play itself but also songs and *entremeses* (108).

The local community came together from all walks of life to welcome the relics. Alongside the natives, who offered their skills as dancers, wealthy white citizens lent their jewels, which were refashioned into reliquaries that bore the precious fragments as they were solemnly paraded through the streets of Mexico City. After a brief introduction to the festivities and the relics, Morales begins his text with a description of the reliquaries: "Relación de el modo, hechura, y riqueza de los Relicarios" (5). He explains that there

were nineteen in all made from “perlas, joyas, sedas y otras cosas” (5). He repeatedly emphasizes the gratitude of the Jesuits that both they and their new evangelical project had been awarded this special favor. He then dedicates a long paragraph to the procession itself: “En la delantera yva la librea de la ciudad de colorado, con su música de atabales y trompetas en seguimiento, las y dichas quadrillas muy concertadas, y detras de ellas delante del Príncipe, yva un rey de armas en un gracioso cavallo” (9). Featured in the procession were the exemplary young male recipients of Jesuit educational training, those whom the Society sought to fashion in their own image: “Por remate de todo yva el Príncipe en la forma dicha, acompañado con dos collegiales de cada collegio, hombres graduados con sus becas y hábitos collegiales, en sus mulas honestamente aderecadas, que davan mucho ser y gravedad a todo lo que se hazía” (9). Morales follows the procession of the reliquaries with a description of the poetry competition or *certamen* and includes the Latin text in which the details of the competition were announced. He explains how “andamios” were erected next to the triumphal arches where the poets would declaim their works. Morales details the erection of the triumphal arches and the procession that went from one to another, including the natives who danced, richly dressed “con mucho ornato y plumería” (52).

New World Martyrs

Relics strengthened the religious orders’ connections to the Primitive Church and their unveiling shortly after the Jesuits themselves had arrived in Mexico provided concrete proof of the faith that the Pope placed in the New World as a site for Catholic renewal and resurgence. The New Spanish Jesuits’ focus on martyrdom was part of the Counter-Reformation Church’s reactivation of the cult of the martyrs in service of this Catholic renewal and was stimulated in part by the 1578 discovery of the Catacombs where the remains of scores of Christian martyrs were buried (Burke 51). In “How to be a Counter-Reformation Saint,” Peter Burke explains how martyrs made attractive saints and, while few were canonized during this period, those that attained this status were widely venerated (51). The cult of the martyrs drew not only young men who sought the same, but also multitudes of the faithful who would worship them. Moreover, new and tantalizing theatres of martyrdom appeared in lands both familiar and exotic to the Western mind: England, Japan, and of course, the Americas, particularly New Spain. The Pope’s shipment of relics to the Jesuits signaled the importance of the

Americas as such a theatre of martyrdom and the role he was assigning the Society of Jesus in those lands.

All the orders were interested in possessing old world relics. The Franciscans, for example, received their own shipment at their Convento Grande in Mexico City in 1582. They also held some relics in Puebla, including a prized kneecap of the Franciscan novice Felipe de Jesús. The veneration of this relic of the first Mexican-born saint—martyred in Nagasaki in 1597 and beatified in 1627—spoke to the global power of relics to forge a Catholic commonwealth, with New Spain as one of its centers.⁸ Both Franciscans and Jesuits fervently desired to be agents of this commonwealth. With a long tradition of desiring martyrdom, the Franciscans became the order whose members were to die most often in this way in the viceroyalty.⁹ They produced two early martyrs: Fray Francisco López in 1582 (in 1615 his miracle-working relics were placed in the Church of Sandia in what is now New Mexico) and Fray Agustín Rodríguez in 1581. The largest number of Franciscan martyrs came in 1680, when twenty-one friars died during the revolt of the indigenous Pueblo people against Spanish rule in present-day New Mexico. The Jesuits were anxious to conduct the type of evangelical work that would allow them to make the ultimate sacrifice in service of the salvation of pagan souls and attaining personal union with God. In 1594, Gonzalo de Tapia, founder of the first permanent Jesuit mission on the Northern frontier, died at the hands of the indigenous *curandero*, Necabebe, in Taborapa, Sinaloa, thereby becoming the Society's New Spanish protomartyr. After Tapia's death, his head was recovered from the natives who, according to the seventeenth-century Jesuit chronicler Andrés Pérez de Ribas, had dyed it with red ocher (qtd. in Taylor, 376) and were using it as a drinking vessel. The remains were then transported to Mexico City and honored there among the Jesuits. In a demonstration of the transatlantic traffic in relics as well as the importance of the creation of New World objects of devotion, citizens from Tapia's hometown of León, Spain, requested one of his body parts to display in their Church and were finally sent his arm and fingers, which were welcomed, according to Pérez de Ribas, by throngs of the faithful (qtd. in Taylor, 376).

In their transhistorical theorizing of martyrdom, Michaela DeSoucey et al discuss the importance of embodiment for promoting martyrs as "reverential and referential models of a communicable past" (110). The martyr's body, they assert, is symbolically employed as a cultural possession that is "compartmentalized, bartered and thrust into a commercial marketplace of ideas" (108). Martyrs like Gonzalo de Tapia allowed the Society and the Church in

general to forge a clear relationship between what stood at this time for the “marketplace of ideas”—their global desire to circulate the image of the Jesuit as an embodiment of the values of religion, masculinity, and Christian empire. DeSoucey et al, drawing on Schudson, explain how the body of the martyr was memorialized and commemorated to “realize and reprocess the body’s cultural power well beyond the moment of death, making martyrs physically present and cognitively memorable” (100). This group of scholars takes a transhistorical look at what they term “embodied martyrdom,” contending that the martyr’s cultural power transcends historical specificity. In the early modern period, the Jesuits invoked the figure of the martyr in both text and image to harness and deploy this cultural power.

In her essay on New Spanish Franciscan martyrs, “Dying for Christ,” Asunción Lavrin explains that accounts of martyrdom did evoke those of the early Church but, at the same time, the world that these New Spanish Franciscans encountered bore little resemblance to the ancient world they had read about. In this new land, they met “people who were unlike any other” and who were to become “one of the most difficult adversaries Christianity had ever met” (132). Luke Clossey makes a similar point, explaining how “death at the hands of the uncivilized Indians of northern New Spain, who killed without allowing missionaries to choose death of their own will, conformed neither to the theology of martyrdom, nor to the literary tradition of martyrologies rooted in the persecutions of ancient Rome” (125). In order to compensate for this perceived lack of connection to the Christian past, it became supremely significant for hagiographers and chroniclers such as Pérez de Ribas to present the martyr’s death in the most glorious of terms and the Jesuits produced vast amounts of texts in which they lauded the exploits of their own men, with martyrs’ hagiographies the most celebrated of all. The most dramatic theatre of martyrdom in the early modern period was found in England; writings by luminaries of the Society such as Pedro de Ribadaneira offered detailed narratives of the English Jesuits’ gruesome deaths. The New World Society had its own stories to tell, with hagiographies written about such martyrs as San Roque González, who died in the Paraguayan *reducciones* in 1628 along with two fellow members of the Society and whose story was told by various Jesuit chroniclers, most notably Juan Eusebio Nieremberg. These martyrs became powerful tools through which the Society’s centralized apparatus drew on local histories for global purposes. Chronicles such as Pérez de Ribas’s *Historia de los Triunfos de Nuestra Fé entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo orbe: conseguidos por los*

soldados y milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Nueva España evoke comparisons with the martyrs of the early Church, but at the same time create a specifically local, New Spanish theatre of martyrdom. As Maureen Ahern explains, through Pérez de Ribas's text, the Jesuits created an "evangelizing epic" featuring their own "frontier martyrs" (15). In the case of Gonzalo de Tapia, the conversion of the indigenous peoples to whom he had ministered for many years finally came to pass owing to the events set in motion by his suffering and ultimate death. He thus attained the status of hero in this Jesuit epic:

Más glorioso fue el triunfo que consiguió con su muerte el bendito Padre Tapia (...) pues lo que en la vida no pudo alcanzar del en un año entero de amonestaciones que le costaron su vida, exhortándole con amor de Padre, a que reconociese sus pecados y sus vicios, y no fuese tropiezo de las almas; todo eso lo alcanzó en el cielo en para la hora de la muerte de Nacabeba (Pérez de Ribas 242).

The male body in pain becomes the bearer of hegemonic masculinity, while Christian knowledge as death infuses it with the ultimate power.

Triumpho de los Sanctos

Triumpho de los Sanctos, produced early in the Jesuits' New Spanish tenure, lays a textual foundation upon which the chroniclers of the incipient local martyrs could build. The play can be viewed as a paradigmatic trans-historical and transnational account of universal early Christian martyrs whom the New Spanish missionaries could potentially emulate as they carried out their evangelical work in the dangerous frontier lands and that the chroniclers could reference as they told their stories. As with so many elements of their carefully constructed pedagogy, the role of theatre in the curriculum was codified in the *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (The Official Plan for Jesuit Education), first ratified in 1599. As Kevin J. Wetmore, Jr. explains, the guidelines for theatre appear in Section IV, along with instructions on other topics such as Latin, rhetoric, and the humanities, and follow instructions issued in Ignatius of Loyola's letter of 1556. Although *Triumpho de los Sanctos* predates the *Ratio*, the procedures governing theatre were already in place and the play would have adhered to them. While early plays in Spain had often been written entirely in Latin, as the genre evolved the vernacular began to be used. Menéndez Peláez points out that the Jesuits, "como humanistas que son," wanted to conserve some measure of Latin in these plays to provide opportunities for their students to practice their com-

mand of this language along with honing their skills in public oratory. At the same time, they also understood that their duty was to teach Christian doctrine to a wider audience, what Menéndez Peláez describes as the “*masas*,” and so they began to write plays in the vernacular (21).

Subject matter was, of course, carefully regulated, but also ranged surprisingly widely, including the Bible, history, classical mythology, and the lives of saints and martyrs, singular Jesuits, and enemies of the Society (Wetmore). The range and type of topics shows the Jesuits had a more diverse audience in mind than the Mendicant friars whose theatrical works Cabranes-Grant classifies as “catechistic experiments” (66). The Jesuits targeted a Spanish and creole audience but did not exclude native neophytes and engaged in many sophisticated dramatic techniques to entertain and instruct an audience of different backgrounds. They used passionate speeches to “*atraer la voluntad del público a través de los sentidos, según la más pura voluntad ignaciana*,” often illustrating their message via the mechanism of spectacle (Mariscal Hay xxxiii). Mariscal Hay describes “*El colorido y el lujo de los trajes, los bailes, las melodiosas recitaciones en metros populares al final de cada acto, la inclusión de vistosos personajes alegóricos que daban sustancia a ideas y conceptos abstractos [que] venían a constituir eficientes sistemas de recitación visual de los dogmas o prácticas religiosas que se quería propugnar por medio del espectáculo teatral*” (xxxiii). These techniques, along with theatrical strategies in which “*mensajes codificados*” were reiterated and plainly communicated, would have rendered the content at least partly accessible to all members of an audience that included “*lo mismo letrados que analfabetos, cortesanos que modestos ciudadanos de recursos y conocimientos limitados*” (xxxiii).

As we can see, the topic fit perfectly within the subject matter of the Jesuit plays produced within their schools and colleges, dealing with the martyrdom of several saints of the Early Church. It also details a moment in time when Christians, a small minority in a pagan land, were under siege, and responds to the interest in martyrdom during this period. While the Jesuits actively promoted those who died as martyrs, they wanted to make sure that those who wished to be missionaries did not do so focusing solely on their desire to die in this way, but rather accepted it as a possibility in the enterprise of saving souls. Clossey identifies the interest in martyrdom as “disruptive” for the Society, citing the then General, Francisco de Borja, who, in a letter to the Provincial of Andalusia, explained that future missionaries be not only “eager to die, but counselled to safeguard their lives, to better use them in the

service of the Lord our God” (53). Although Clossey sees “mixed messages” in the Society’s promotion of martyrdom and their call for caution, I would suggest that the Jesuits prized it as the ultimate sacrifice and manifestation of Jesuit masculinity, while at the same time making sure that those who died as martyrs did not fanatically seek out this death as an ultimate end that would detract from the carefully constructed meaning with which the Society had imbued these types of deaths and the central role they held in their mission.

All early modern accounts of martyrdom modeled those of the Early Church in the way they were framed and written. The authors of *Triumpho de los Sanctos* go one step further and use the story of four martyrs of early Christianity as the heroes of the play. In so doing, they were able to draw on the masculinity with which the early Christian chroniclers had framed their narratives and to refashion it for the early modern audience. E. Stephanie Cobb has studied the terms in which this masculinity emerged in these accounts, showing how the chroniclers appropriated Roman norms of masculine conduct for the representation of Christian martyrs to convey the belief that “to be a Christian was to embody masculinity” (3). She detects an urgent aspiration on the part of the Christians to frame their martyrs as masculine to counteract the way their willingness to die was often cast by their enemies as perverse or deviant (3). Through careful textual framing, Christian authors began, as Elizabeth Castelli has argued, to recast “suffering as salvation” and “powerlessness into power” (qtd. in Cobb 9). The trope of the body in pain became central to what Cobb, drawing on the work of Judith Perkins, identifies as “early Christian group identity” (9). The body in pain, however, was not left to stand alone, and other less physical but equally masculine attributes became part of the martyr’s image. Further challenging the idea of the perversity involved in deliberately seeking out a painful death, the martyr’s actions were placed within the traditionally masculine framework of rationality. Cobb references the appearance in “dozens” of early Christian texts that convey the “desires and actions” of the martyrs as “products of rational consideration” (5). To bolster this facet of masculine behavior their persecutors were drawn in radically opposite terms; the Romans who pursued Christians for their faith and sentenced them to painful deaths were characterized as “lacking masculine reason and self-control” (14).

As Cobb points out, the value of the early Church martyrologies is that “their moral exhortation transcends the period of persecution” and they provided an eternal comfort that assured the reader that “the adversary, the devil, the governor, proconsul, emperor or mob—however the opponent

is described—will not win” (15). The martyr’s body—tortured, mangled, sometimes unrecognizable, but nonetheless masculine—presented Christian readers with a transhistorical sense of security, offering them “a claim to power that binds later Christian communities together in social opposition to their world and persecutors” (Cobb 16). This group identity came together by highlighting “Christian volition, mastery of the passions, devotion to justice, and imperviousness to persuasion” (80).

We see then the desire to capitalize on this transhistorical masculinity and group identity in the representation of the ancient martyrs for a New Spanish audience in *Triumpho de los Sanctos*. At time when the Jesuit mission was just beginning, the members of the Society sought to lay the foundations of their Church militant in the New World on the body of the martyr. The play presented the Society with the perfect opportunity to do so. While the shipment of relics came from a wide variety of holy personages, including female saints and virgins and male saints of many kinds, the focus on the male martyr sends a definitive message regarding the apostolic and activist goals of the New World Church.

In his brief analysis of *Triumpho de los Sanctos* and framed within his evocative study of the other elements of the festivities as depicted in Morales’ *Carta*, Cabranes-Grant explains that the type of theatrical maneuvers the Jesuits undertook to make the play accessible for all—“the figurative conflation of historical coordinates into an enhanced dramatic experience”—could lead to the risk of “potentially disturbing fractures” (67).¹⁰ The most salient of these risks, he believes, was the possibility that “the predicament of the early Christians in the play frequently resembles another religious crisis: the relatively recent conversion of the Indians to that same faith” (67). While Cabranes-Grant provides evidence to support this reading with the example of how the Roman character of Chromacio advocates torturing the Christians and burning their temples and their books, which must have struck “the chord of a different historical trauma” for the Mexican members of the audience, the question of reception and comprehension has to be considered here (67).¹¹ Given that, as Cabranes-Grant himself rightly points out, these were not catechistic Franciscan plays directed at new Christians, would the Mexicans have picked up on these resonances? Whatever the “inevitable ideological dangers” of the play’s theme, the Jesuits intended, in my opinion, to make the connection between the early Christians and the Society’s potential missionary martyrs: a small but united Christian band of men facing a large pagan majority, prepared to risk their lives in service

of the true faith. I do not believe the Jesuits intended to draw a comparison between the native Mexicans and the pagan Romans—the differences were too radical—but nonetheless the representation of a valiant and virile group of martyrs must have at least spoken to the Spanish members of the audience. The playwrights do gesture, however, to the specifics of their New Spanish environment, engaging in an interesting textual transference during speeches pronounced by the allegorical female character Gentilidad. While the name clearly marks her figure as pagan, she employs the language used in Christian texts to refer to pagan worshippers. Replying to Crueldad, who outlined her plans for exterminating Christian families, Gentilidad proclaims: “Confío que por ti seré vengada/de gente a mis costumbres tan adversa/y mi bandera firme y levantada/contra nación tan barbara y perversa” (l. 404, 132). Meanwhile, Ydolatría angrily rails against the Christians who disturb her 5000 years of “dulce acogimiento” (l.365, 131) and whom she describes as “unos hombres incultos, inhumanos,/que tiene nombre y secta de Christianos” (l.367-8, 131). This language would have been meaningful for some members of the audience since the indigenous of the Americas were often invoked in just these terms. This antiphrasis would have helped reinforce the connection between these early Church martyrs and those Jesuits just now embarking on their evangelical labor in the furthest reaches of the Spanish empire, where the most “inculto” of the King’s new subjects resided.

The play opens with a prologue, as was customary, explaining that the work will take place in order to celebrate the relics’ arrival and so that all spectators “mejor se entienda y vea/la gloria que a los Sanctos es devida” (116/l. 9-10). The prologue emphasizes that this glory comes not from the way the Saints lived their life, but rather in seeing that “por su amor dieron la vida” (116/l. 14). Among these Saints, and more specifically among those sacred personages whose relics now reside in New Spain, the authors have chosen to foreground the holy martyrs: “y assi entre todos emos escogido/los martyres sagrados, cuya historia/causa a los cuerpos sanctos summa gloria” (116, l. 22-4). The prologue offers a summary of the quite simple plot, which hinges on the moral triumph achieved by the saints on joyfully accepting martyrdom rather than abjuring their Christian faith. In discussing the individual martyrs who appear in the play, the playwrights endeavor to represent them in the masculine terms described by Cobb of virility and rationality.

Two sets of allegorical figures represent pagan Roman beliefs on the one hand and, on the other, the Christian Church and its values. Ydolatría and her supporters, Crueldad and Gentileza, stand in opposition to Ygle-

sia, “esposa de dios,” who Mariscal Hay identifies as one of the principal characters (xxxvi). She is assisted by Charidad, Fee, and Esperanza in their battle against the pagan allegorical figures mentioned earlier. According to Mariscal Hay, the fate of the human characters Pedro, Doroteo, Gorgonio, and Juan is less interesting than that of the relics (xxxvi). While the fate of the relics is indeed central to the plot, their presence in the play, however, depends on the constant invocation of the very human, masculine, and alive bodies of the martyrs to allow the public to make the metonymic leap from the relic—ensconced in its lavish reliquary—to the embodied martyr on the brink of his deathly triumph. As DeSoucey et al explain, the “embodied martyr is a resource for interest groups that seek to provide concrete proof of the rightness and righteousness of a cause” (100). In this case, the cause was, of course, the evangelization of the natives and the plan to establish the purest and most orthodox version of the Tridentine Church in the Americas. The embodiment of the martyr becomes “a cultural tool” that can be “manipulated and reshaped” (113). In Catholicism, this is achieved through two key procedures that Morales clearly details in his text. First, the “relics of martyrs’ bodies are preserved in ornate vessels and worshipped as objects of devotion,” as we see in his description of the reliquaries in his letter (De Soucey et al 106). Secondly, the martyr’s story is told in a way that frames his or her death by “invoking the body for powerful visual and rhetorical effect,” as we see in his inclusion of the text of *Triumpho de los Sanctos* within his *Carta* (DeSoucey et al 106). Martyrs’ bodies thus become “reverential and referential” models of “a communicable past” (DeSoucey et al 110). In these ways, then, the martyr’s embodiment “shifts between an abstract concept and a material object” (DeSoucey et al 110).

The playwrights draw a very explicit connection between the relics and the martyrs’ masculine bodies. Diocleciano and his associates discuss how the martyrs’ bodies are to be disposed of and the importance of leaving no trace of them. This dialogue allows the spectators to make a connection between the relics transported from Europe and flesh and blood holy personages. The pronouncements made by the emperor and his acolytes also make it clear that the martyrs’ remains are highly valued—and thus must be destroyed: “los niños, las mugeres, los varones/Viejas y moços han de ser buscados/ Los huesos, las cenizas, y la escoria/Hundida sin que quede ni memoria” (1.397-400, 132). Later in the play, Diocleciano threatens to submit to a similar death anyone who attempts to bury the martyrs and again reiterates “No quede hueso ya sin ser quemado/o echado en la marina en gran hondura”

(l. 1904-5, 179). The tormentors also make it clear that these bodies are to be made to endure extreme pain allowing, again, the public to make the connection between the relic and the figure of the valiant and steadfast martyr: "Para mayor victoria me sería/si fuessen tan terribles los tormentos/que los muda el temor de su porfía/y vivos cumplan nuestros mandamientos;/que si pasan la muerte y agonía" (132, l. 409-13). Later in the play (Act 2, Scene 2), as the martyrs' death becomes imminent, the Romans' description of the death they plan to give to the Christians intensifies. After explaining how they are going to burn the Christians' temples and books "en la pública hoguera," Chromacio relays to Diocleciano the punishments he will mete out to them in excruciating detail: "Luego infinitos géneros de penas/açotes con plumadas y heridas,/prisión obscura, rígidas cadenas,/pez y resina ardiente derretidas,/ las carnes y los huesos y las venas/con rastrillos y peynes son rompidas,/con cañas serán hechas mill roturas,/y todas cortarán las cointuras" (l.1040-47, 154). If this were not enough, he then goes on to list: "Equuleo, fuego vivo, aguas eladas/ossos, leones, tigres, onças fieras,/ésto se abrá de usar/que no de espadas./Y para que esto sientan más de veras,/sus carnes con vinagre y sal lavadas/serán sin mover quexas lastimeras/del niño tierno que ve muerto al padre,/ni que la hija llore por su madre" (l. 1498-1055, 154).

Despite the threat of terrible suffering, the martyrs remain calm and reasonable in their faith and brave in their resolve throughout the play. The martyrs appear for the first time in Act 2, where they are depicted as resolute in their willingness to die for their faith. Belief in the Christian god is in and of itself an act of valor, surrounded as they are by the pagan hordes. Dorotheo makes this clear, addressing himself to God: "Pues en tanta multitud/del pueblo ciego, pagano,/estendiste a mí tu mano/dándome fuerça y virtud/para que fuesse christiano" (l.721-5, 145). The men gather, drawing strength from their male bonds. Gorgonio says: "Tengo entrañable desseo/que mi coraçón se abraça, de hablar a Dorotheo" and Dorotheo himself thanks God for access to other "cavalleros christianos/con quien vivo acompañado" (l. 774-5, 146). Their male bonding is based on friendship, knowledge, and rational discussion. They calmly discuss and debate the question of how best to serve God, deciding that, in the words of Gorgonio, "Que aunque es verdad que servimos/a nuestro Dios con la vida,/mayor merced recibimos/ymitando al que creímos/en la pasión y la partida" (l. 856-60, 149). Pedro affirms the same: "Que la sangre derramada/con ánimo pío y recto/tendrá en esto mas effecto/que la vida conservada/con el recato y secreto" (l. 891-5, 150).

During the execution scene, the playwrights give voice to the martyrs as, enthusiastically and with great courage, they accept these terrible torments. Diocleciano is depicted as raving and unstable as he calls for more dreadful punishments, but the martyrs themselves remain calm and rational. Pedro has two long speeches in which he lays out the tenets of the Christian faith for Diocleciano through a description of the life and death of Jesus. Ironically, the emperor, riddled with emotion, challenges him by saying “¿Qué dizes loco, insano? ¿qué pregonas con osadía falta de razones?” (l.1733-4). This conversation has at its core the question of the masculine, framed in terms of moderation versus excess. Pedro explains that Christianity finds its strength through love and not through “armas, ni guerra, ni temores/pero con manse-dumbre, la pobreza/de unos rudos, incultos pescadores/a confundido a toda humana alteza” (l. 1805-8, 176). Diocleciano responds by saying that if his veneration of the death of Christ is so great, he, Pedro, can then die crucified, too. Gorgonio declares Pedro to be a “varón constante, sabio y fuerte” and someone whom they will follow “en la vida y en la muerte” (l.1827-8, 177).

Conclusion

As the play draws to a close, the action speeds up. In Act 4, scene 1, Diocleciano expresses dismay that he has not been able to expunge Christianity from the Roman empire, despite the campaign of torture and death he has waged against its followers. Claiming that their resistance has ended both his life and the empire, he abdicates his position (l.2218, 191). Furthermore, his lieutenant Daciano claims they have been unable to destroy and desecrate the bodies, which seem to be protected by some supernatural force: “Procure que no fuessen sepultados/y manjar de las aves los hacía;/ pero del cuervo mismo eran guardados, que nadie los tocava ni podía./Si con piedra en la mar eran lançados/o en fuego los quemava y deshazía,/a la piedra las aguas sustentavan/y las cenizas todas se juntavan” (l. 2172-9, 190). This allows, once again, for the audience to visualize the story behind the relics now in New Spain and to associate them with the impenetrable and victorious bodies of the martyrs. In Act 5, scene 2, Constantine makes an appearance and declares that he will give these bodies a Christian burial, thus properly sanctifying them. Finally, in the following scene, the very last of the play, the Christian allegorical figures return to the stage to ensure that the audience makes the connection between the story that was told and the reality they inhabit. Discounting the strictures of time and space, Charidad declares that the “sanctos huessos” will be collected and “por los pueblos

fieles repartidos” (l.3274-3275, 223). Acknowledging that New Spain is one such “pueblo fiel,” Charidad brings the work to a close, instructing the audience to draw their faith from the heroic actions of the martyrs. Thus we see how the play’s authors frame New World Christianity in terms of holy suffering, autonomy, and masculinity, all of which the Jesuits will exemplify: “Amor hizo que tanto padeciessen/por su fee, por su Dios y por su gloria;/ amor les dio valor con que venciessen,/amor les dio en las manos la victoria;/ amor también les hizo que viniessen/y en Mexico pusiessen su memoria” (l. 3316-21, 224-5). The theatrical spectacle has allowed the audience to connect the relics with the tortured but nonetheless virile body of the martyr and to imagine this role for the Society of Jesus in Christianity’s new sacred space.

Washington University in St. Louis

Notes

¹ According to Mariscal Hay, the poetry was the “reina de la fiesta” (xxv). As she explains, four of the *octava*’s afternoons were dedicated to the poetic colloquies held in the four existing colleges of San Miguel, San Bernardo, San Gregorio, and San Pedro y San Pablo (xxx-vi).

² Mariscal Hay takes this information from José Rojas Garcidueñas.

³ We gain a glimpse of this globalizing intent in the Jesuit historian and confidant of Ignatius, Pedro de Ribadeneyra, and his account of the travails of the English Catholic Church and its Jesuit martyrs: *Historia Ecclesiastica del scisma del Reyno de Inglaterra (1588-1594)*. In a discussion of the martyrdom of Edmund Campion, Ribadeneyra writes: “Y yo he visto la imagen del aventurado Padre Edmundo Campiano de la Cia de Jesus, al qual vosotros con tanta rabia despedezasteis en Londres por la Fe Catholica, hecha subtilisamente de pluma, en Las Indias, al mismo Padre Campiano atado, estirado y desmembrado con vuestras ruedas, al tiempo que le atormenbades, siendo en aquellas partes (como lo es en estas) tenido y reverenciado por Martir de Jesus Christo y los que le atormentaron, odiados, aborrecidos, y escupidos como tyranos y enemigos de Dios y de su iglesia sin haber sido parte vuestros falsos Edictos y pregones para quitarle esta gloria y para hacerle traidor contra vuestra Reyna y vuestro reyno” (513).

⁴ In her dissertation, Grayson examines a series of plays that feature the prodigal son whose redemption, facilitated through the figure of the counsellor, helped prescribe “a specific behavioral model for young men as they interact with their elders at home and in society” (7).

⁵ Relics can be divided into different classes or types. Primary relics are fragments of the body of the saint or holy personage, while secondary relics are pieces of cloth or other materials worn by the saint or that which might have touched his or her body. A tertiary relic is an object that has been in contact with either a primary or a secondary relic.

⁶ As Sanger points out, this belief “provides the justification for relic hoards, of which the Sancta Sanctorum in Rome is surely the ultimate model for all ‘private’ relic collections” (201).

⁷ The construction of the Colegio Máximo began in 1576 and was completed in 1603.

⁸ Felipe de Jesús was canonized in 1862.

⁹ See Asunción Lavrin’s “Dying for Christ.”

¹⁰ When discussing this “figurative conflation of historical coordinates,” Cabranes-Grant is referencing Eric Auerbach’s “figurative mode of thinking,” which Cabranes-Grant describes as working thusly: “For Christianity, history is a cumulative experience of types that gradually discloses a divine archetype, God’s definitive plan for the world. Every individualized *figura* is a partial fulfillment of the future yet to come and the reflection of the past already attained. To a certain extent, a *figure* channeled God’s *ergon* forward and backwards” (67).

¹¹ Cabranes-Grant also offers evidence that the massacre of the natives of Cholula by Cortés and his men was comparable to the torments the authors of *Triumpho de los Santos* describe the Romans inflicting on Christian men, women and children in Act 4. He explains, “the mere possibility of this double reading of the play is already a sign of how permeable figurative encodings of history were to reversal and reinterpretations” (68).

Works Cited

- Ahern, Maureen. “Visual and Verbal Sites: The Construction of Jesuit Martyrdom in Northwest New Spain in Andrés Pérez de Ribas’ *Historia de los Triumphos de nuestra Santa Fee* (1645).” *Colonial Latin American Review*, vol. 8, no. 1, 1999, pp. 7-33.
- Burke, Peter. “How to Be a Counter-Reformation Saint.” *Religion and Society in Early Modern Europe 1500-1800*. Ed. by Kaspar von Greyerz. George Allen & Unwin, 1984, pp. 45-55.
- Cabranes-Grant, Leo. *From Scenarios to Networks: Performing the Intercultural in Colonial Mexico*. Northwestern UP, 2016.
- Clossey, Luke. *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*. Cambridge UP, 2008.
- Cobb, E. Stephanie. *Dying to be Men. Gender and Language in Early Christian Martyr Texts*. Columbia UP, 2008.
- Council of Trent. *Session 25*, 4 Dec. 1563. www.thecounciloftrent.com/ch25.htm.
- DeSoucey, Michaela, et al. “Memory and Sacrifice: An Embodied Theory of Martyrdom.” *Cultural Sociology*, vol. 2, no. 01, pp. 99-121.
- Fitzpatrick, Edward. *St. Ignatius and the Ratio Studiorum*. McGraw-Hill, 1933.
- Grayson, Brandon. *The Model Prodigal: Jesuit School Plays and the Production of Devotion in the Spanish Empire, 1655-1611*. Washington University, PhD dissertation. openscholarship.wustl.edu/etd/578/.
- Lavrin, Asunción. “Dying for Christ: Martyrdom in New Spain. *Religious Transformations in the Early Modern Americas*.” Ed. by Stephanie Kirk and Sarah Rivett. U Pennsylvania P, 2014.
- Mariscal Hay, Beatriz. “Introducción.” *Carta del Padre Pedro Morales de la Compañía de Jesús*. Ed. by Beatriz Mariscal Hay. Colegio de México, 2000.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los Jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Universidad de Oviedo, 1995.
- Morales, Pedro de. *Carta del Padre Pedro Morales de la Compañía de Jesús*. Ed. by Beatriz Mariscal Hay. Colegio de México, 2000.

- Pérez de Ribas, Andrés. *Historia de los triumphos de nuestra Santa fee entre gentes las mas barbaras y fieres del nuevo orbe: conseguidos por los soldados de la milicia de la compañía de Jesus en las misiones de la provincia de Nueva España 1645*. 3 vols. Editorial Layac, 1944.
- Reeser, Todd. *Moderating Masculinity in Early Modern Culture*. U North Carolina P, 2006.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Historia eclesiástica del Cisma de Inglaterra*. Imprenta y Librería de Don Manuel Martín, 1781.
- Rodríguez-Buckingham, Antonio. "Change and the Printing Press in Sixteenth-Century Spanish America." *Agent of Change. Print Culture Studies After Elizabeth L. Eisenstein*. Eds. Sabrina A. Baron, et al. U of Massachusetts P, 2007.
- Sánchez Baquero, Juan. *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España*. Editorial Patria, 1945.
- Sanger, Alice E. "Sensuality, Sacred Remains and Devotion in Baroque Rome." *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*. Ed. by Siv Tove Kulbrandstand Walker and Alice E. Sanger. Routledge, 2017, pp. 199-216.
- Taylor, William B. *Theater of a Thousand Wonders: A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*. Cambridge UP, 2016.
- Wetmore, Kevin J., Jr. *Jesuit Theater and Drama*. Oxford UP, 2016. www.oxford-handbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935420.001.0001/oxfordhb-9780199935420-e-55.

Variations on Martyrdom by José de Anchieta

Caroline Egan

Martyrdom plays a central role in the dramatic and epistolary writings of Jesuit José de Anchieta.¹ In his letters, the Jesuit not only frequently expressed his own, ultimately frustrated, desire to die a martyr's death, but also narrated the deaths of some of his Jesuit companions in terms that suggest their own candidacy for such recognition. Several of his dramatic works, meanwhile, revolve around early Christian martyrs whose lives and deaths had already become the stuff of legend and liturgical celebration. This article offers a comparative thematic analysis of ancient and contemporary acts of martyrdom in Anchieta's corpus. When it comes to the portrayal of early Christian saints, Anchieta is less interested in retelling their legends and the stories of their deaths than in cementing their roles as protectors of Brazil. As a consequence, the plays about martyrs end up having very little to do with martyrdom itself. In contrast, in his narrative and lyric descriptions of contemporary acts of martyrdom, Anchieta both details the suffering and deaths of new Jesuit martyrs and, at the same time, infuses these accounts with certain allusive and spectacular qualities that make their protagonists the successors of ancient models.

Martyrdom in an Expanding World

The idea of martyrdom underwent a significant shift in the early modern Iberian world, both within and beyond the peninsula. While it had long played an important role in the religious imaginary, new instances of martyrdom had been relatively rare (Cañeque 30; Cymbalista 46; Lavrin 135). Medieval legends and liturgical celebrations of martyrdom, as well as early modern dramatic and visual portrayals, tended to take their inspiration from the first centuries of Christianity rather than from contemporary events (Cymbalista 46; Lavrin 135-36). One of the oft-cited sources in this regard is the *Legenda*

Aurea, or *Golden Legend*, a thirteenth-century compilation of saints' lives attributed to the Dominican author Jacobus de Voragine (Reames 3). The *Legenda* was exceptionally popular in medieval Europe, circulating widely and expanding to include new volumes before the printing press came into existence (Reames 3).

In the course of the sixteenth century, however, the idea of martyrdom became a tantalizing and real prospect in the midst of fast-changing geopolitical and ideological realities (Lavrin 133-36). As confessional divides in Europe deepened, Protestant and Catholic accounts touted the bravery and righteousness of new martyrs killed in the conflict (Cañeque 31). Across the Atlantic, the cult of martyrdom left its imprint on the New World almost from the start: in the course of his second voyage, Columbus would impose the name "Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins," a reference to the third-century virgin martyr slain together with her companions, on the archipelago that is now known as the British, Spanish, and US Virgin Islands (Colón 239). At the same time, the expanding global influence of Portugal and Spain (united under Philip II after 1580) went hand in hand with missionary desires to convert "pagan" populations, an endeavor reminiscent of that undertaken by early Christians and seemingly liable to similar perils. While the reception of Catholic missionaries differed from order to order and place to place, and changed over time, the potential for danger often figures into missionary rhetoric. Francisco de los Angeles Quiñones, Minister General of the Franciscan Order, invokes the example of Saint Francis in the *Obediencia* given to the famous first twelve members of that order who would begin to proselytize in New Spain. Quiñones reminds the twelve that Francis and his followers went out into the world to combat heresy and infidelity, wishing to spill their own blood in the service of Catholicism (Mendieta III.10, 204-05). He concludes by sending them forth armed with the shield of faith, the sword of the divine word, and so on (Mendieta III.10, 206).² Martyrdom and militancy are part of the missionary ideal, the faithful and valiant response to heretics, infidels, and pagans.³

The possibility of martyrdom was certainly on the minds of the Jesuits who established missions in Brazil from 1549 onwards. In April of that year, Manuel da Nóbrega would write to Simão Rodrigues in Lisbon about the need for more missionaries, not necessarily men of letters, but rather, those characterized by virtue and zeal (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 113-14). And in 1550, another contingent of Jesuit Brothers and Fathers departed Lisbon for Brazil, together with seven orphan children who seemed to embody the

zeal Nóbrega had called for, and whose pious determination to depart from Lisbon was, itself, seen as a willingness to embrace martyrdom (Cymbalista 64). Describing their departure in a 1550 letter, Pero Doménech affirms that “Nosso Senhor Jesu Cristo quis escolher destes órfãos sete para irem pregar o seu santíssimo nome aos gentios e infieis” (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 171).⁴ He notes approvingly that, while many of the orphans were importuned not to undertake the journey by their relatives and friends, they were steadfast in their desire to participate in the enterprise, telling their interlocutors “que tudo era nada senão servir a Deus e morrer pela santa fé católica” (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 171).

The same attitude prevails in a 1553 quarterly report sent from Coimbra to Ignatius of Loyola in Rome. The report notes the recent departure of several Jesuit Fathers and Brothers for missions in Brazil and India. The fact that some of the party were seriously ill was not seen as a detriment to the mission, but rather, one more argument in its favor: rather than suffering and dying in Portugal, the sick wished to go and die for their faith abroad (in Anchieta, *Cartas* 54). One member of this party was Brother José de Anchieta, who had joined the order two years earlier in 1551, and whose illness, one of his biographers would later suggest, was caused by his excessive fervor in assisting with mass (Vasconcelos, *Vida* I.1, 5). Anchieta would go on to spend the remainder of his life in Brazil, dying in Espírito Santo in 1597.

Anchieta did not die a martyr; however, he did reflect on and even hope for this possibility a number of times in his epistolary and historical writings. This is especially clear in some of the letters he penned in relation to his voluntary captivity among the Tamoio in 1563. Together with Nóbrega, Anchieta set out to negotiate with the French-allied Tamoios in an attempt to quell tensions between them and the Portuguese, and even after Nóbrega returned to São Vicente, Anchieta stayed on as hostage for several months before a peace treaty was concluded.⁵ In a letter written shortly before undertaking this diplomatic endeavor, Anchieta describes the hopes that he and Nóbrega will be able to bring some tranquility to the region and that their mission will lead to the saving of souls, adding a telling gesture toward the possibility of martyrdom:

Estamos ya de camino para esta jornada, entregándonos a la divina Providencia como hombres *morti destinatos*, no teniendo más cuenta con muerte ni vida, que cuanto fuere más gloria de Jesús Cristo N. Señor y provecho de las ánimas que él compró con su vida y muerte. (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 3: 565)

Anchieta's willingness and even hope to die a martyr in the course of his mission among the Tamoio did not come to fruition, a point he would later lament in a letter sent to Diego Laínez in 1565 (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 4: 171). And yet, Anchieta persisted in the belief that he might die for his faith. Even as late as 1595 he reflected on the fact that he had not been martyred, expressing the desire to perish "desamparado em algumas dessas montanhas" while looking for more potential converts (Anchieta, *Cartas* 422).

In addition to his own unfulfilled hopes of martyrdom, Anchieta also narrated and dramatized acts of historical and contemporary martyrdom in a number of writings. In 1555, just a few years after arriving in Brazil, he would write a stirring account of the deaths of Pero Correia and João de Sousa, two Brothers killed in the course of a mission among the Guarani. Fifteen years later, in 1570, Father Inácio de Azevedo, together with nearly forty Jesuit companions, was killed at sea by the Huguenot Jacques Sourie (Soria). A second contingent led by Pero Dias met with a similar fate at the hands of Jean de Capdeville in 1571 (see Brito Díaz 17-18; Leite, *História* 242-66). Anchieta composed a cycle of lyric poems in Spanish to commemorate these two maritime martyrdoms. Finally, Anchieta authored a number of theatrical works in celebration of early Christian martyrs. His *autos* for Saint Maurice and Saint Ursula were performed in Espírito Santo, while his most famous drama, *Na festa de S. Lourenço*, was performed in the *aldeia* of the same name.⁶ Throughout his life as a missionary in Brazil, then, Anchieta revisited the topic of martyrdom in writings of different genres and geared toward a variety of audiences.

From sober narrative reports on the deaths of his fellows in Brazil to lyrics composed in celebration of contemporaries martyred on the high seas, and multilingual spectacles performed in celebration of the feast days and relics of historical saints, the phenomenon of martyrdom cuts through the generic diversity of Anchieta's corpus. His writings on martyrdom, moreover, are directed toward several different audiences on both sides of the Atlantic. His letter on the deaths of Correia and Sousa was prepared in Latin and addressed to Ignatius of Loyola. This letter constitutes an official report on the progress of the global work of the Society of Jesus. His poems in honor of Azevedo, Dias, and their companions are written in Spanish in simple verse forms, and seem to have been prepared for public performance. The dramatic works for Saint Maurice (Portuguese and Spanish) and Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins (Portuguese) were performed in Espírito Santo in the late sixteenth century. The multilingual *auto* for Saint Laurence, meanwhile, ad-

dresses a wider audience by incorporating a significant amount of Tupi. When examining the body of work Anchieta dedicated to the stories of martyrs, it is clear that he was writing not only for the “heterogeneous flock” (the term used by Cohen to describe Jesuit ministries in early colonial Brazil) comprised of Catholic Portuguese settlers and Tupi-speaking potential converts and catechumens (Budasz 10; Cohen 18); he was also writing works intended for devotional and official use within the Jesuit order in Brazil and beyond.

The variety of genres in which Anchieta wrote about martyrdom, and the range of audiences he reached with these works, also elude the division proposed by Bosi, who identified two distinct modes in Anchieta’s work: a didactic and often Manichaean evangelical theater, on the one hand, and a more intense and contradictory lyricism, on the other (93). This division has already been called into question by Braga-Pinto, who has pointed out that both of these modes ultimately rest on an understanding of Christian subjectivity that derives, in particular, from the *Spiritual Exercises* by Loyola (88). The theme of martyrdom offers another counterpoint to Bosi’s categorization, as it unites the personal aspirations of Anchieta with the programmatic aims of the Jesuit community, and draws parallels (though not equivalences) between ancient and modern martyrs.

While martyrdom is a consistent theme in Anchieta’s corpus, only some of the works on this theme—most notably the multilingual drama on Saint Laurence, and, to a lesser extent, the *autos* for Saints Maurice and Ursula—have received sustained critical attention. The poems dedicated to Azevedo, Dias, and those martyred with them, in contrast, have garnered less consideration, and—to my knowledge—have not been compared systematically to other dramatic and narrative accounts of martyrdom. Analyzing this corpus as a whole demonstrates that Anchieta consistently found poetic inspiration in martyrdom, but subjected the topic to variegated treatment in his works.⁷ Looking first at instances of historical martyrdom, we notice an interesting pattern: that dramas dedicated to the lives of Saints Laurence, Maurice, and Ursula have very little to do with the act of martyrdom itself. Instead, these historic figures are monumentalized as patrons of Brazil, rendering the stories of their lives and deaths somehow incidental.⁸ In contrast, when it comes to memorializing the stories of his Jesuit fellows martyred in the sixteenth century, Anchieta focuses concertedly on the nature and circumstances of their deaths, laying the groundwork for future retellings and veneration.

Vengeance and Victory

Perhaps the most famous play by Anchieta is *Na festa de S. Lourenço*, performed in a village of the same name in 1587 (Cardoso in Anchieta, *Teatro* 142; Budasz 13). The reconstructed version of *Na festa* contains five acts: the martyrdom of the eponymous saint, written in Spanish (I), is followed by an act written predominantly in Tupi (II), in which three demons—Guaixará, Aimbirê, and Saravaia—threatening the village are defeated by Saint Laurence and Saint Sebastian;⁹ two of these defeated demons are then sent to punish Laurence's murderers, the Romans Decius and Valerian (III); and finally, Saint Laurence is interred (IV) before a closing processional dance, also in Tupi (V).¹⁰

As related by Voragine in the *Legenda Aurea* (449-60), Laurence was a third-century native of Spain who went to Rome where he served as a deacon, possibly under Pope Sixtus. At that time, Decius, a general in the Roman army, overthrew the Christian emperor Philip and then began a broader campaign of persecution against Christians. In fear for his life, the late emperor's son, also named Philip, entrusted his wealth to Sixtus and Laurence. After Sixtus was taken away to be tortured and eventually executed, Laurence went about healing and distributing alms to Christians. Valerian, a prefect of Decius, was then charged with jailing Laurence and forcing him to produce the imperial wealth. Laurence refused to give up his faith or hand over the riches, and after numerous tortures, he died while being roasted on a gridiron. Before dying, he is supposed to have famously remarked to one of his executioners, "Look, wretch, you have me well done on one side, turn me over and eat!" (Voragine 453). In his retelling, Voragine emphasizes the exceptionally arduous and prolonged nature of the torture to which Laurence was subjected—not struck down by the sword or pushed into a furnace, but slowly roasted over the flames (Voragine 456).

It has been suggested that Anchieta based his portrayal of Laurence in *Na festa* on his story as recorded in the *Legenda Aurea* (Cardoso in Anchieta, *Teatro* 142; Cymbalista 77). And certain details from the *Legenda* do appear in *Na festa*: Laurence's fiery death is one of the central motifs of the drama, and when Aimbirê is torturing Decius, for instance, the latter laments the fact that he dies as a traitor, and the demon echoes this point, reminding him "matasteis, traición armando, / Felipe, vuestro señor" (3.986-87). But other details recorded by Voragine do not appear in *Na festa*: the association of Laurence with Sixtus, for instance, or Laurence's distribution of alms to suffering Christians, or the anecdotes about any of those Laurence had supposedly

converted during his imprisonment and torture before his eventual death, or even his famous quip about being turned over by his torturers.

This is not to say that Anchieta did not draw on the *Legenda Aurea*, in one of its many editions or translations, for the basic story of the saint as dramatized in *Na festa*. But it does invite us to look more closely at what Anchieta chose to emphasize, and how, in his theatrical celebration of the saint. It is notable, for instance, that while fire is a central motif throughout the play, the role it has in Laurence's death is already heavily symbolic. It seems to borrow more from a mystic poetics than from the martyrological tradition.¹¹ The death of Laurence occurs in a short act in which he is meant to appear already stretched over the iron. The five stanzas of the act, a song in the first person, express the saint's desire to die for his faith just as Christ died in order to redeem humankind, and compare the fire that is consuming him with the stronger fire of God's love:

El fuego del fuerte amor
 ¡oh mi Dios!, con que me amas,
 más me quema que las flamas
 y brasas, con su calor. (1.13-16)

The symbolic importance of fire is clear here, and will be repeated elsewhere in the drama as well. The fact that Saint Laurence rejoices in his own suffering is a common point in contemporary retellings. But typically, that pleasure is all the more remarkable because of the extensive and repeated nature of the torments devised by Decius and Valerian. Voragine, for instance, remarked on the protracted nature of Laurence's suffering and death: the *Legenda Aurea* recounts how he is jailed, beaten, pressed with hot blades, and only then laid on the hot grill and at the same time tortured with heated pitchforks (452-53). The 1513 Portuguese translation of the *Legenda*, titled *O flos sanctorum em linguagem português*, similarly emphasizes the repeated tortures to which Laurence was subjected—lashed with metal and scorpions, pressed with hot blades, and threatened by Decius with “todos os tormentos que vinham aparelhados” (CXXIIr). In his continuation of the *Crónica general de España*, Ambrosio Morales writes that at one point, in response to a defiant Laurence, the emperor had the saint's mouth and teeth broken with stones (IX.46, 323r). Attentions like these to the violent suffering of martyrs were, in fact, common in sixteenth-century martyrologies (Cañeque 34-35). And yet, in what has survived of the play, Anchieta does not seem to make much of the prolonged and varied physical suffering endured by Laurence. Instead, he focuses on

the symbolic importance of fire and passes over the other tortures to which Laurence was subjected.

Still, explicit physical suffering has an important place in *Na festa*. Instead of emphasizing the bodily torments endured by Laurence, the third act of the play pointedly describes the pains experienced by Decius and Valerian. An angel orders the demons Aimbirê and Saravaia to go and punish the Romans on behalf of the martyr, an enterprise they eagerly undertake (3.657-77). This multilingual act begins in Tupi, but when the demons approach Decius and Valerian, they find the two conversing in Spanish, glorying in the death of Laurence:

DEC. Amigo Valeriano,
es cumplido mi deseo,
pues ni por arte ni rodeo
pudo escapar de mi mano
el siervo del Galileo.

Ni Pompeyo, ni Catón,
ni César, ni el Africano,
ningún griego ni troyano
pudieron dar conclusión
a hecho tan soberano.

VAL. El remate, gran señor,
de esta tan grande hazaña,
fue más que vencer España.
Nunca rey, ni emperador
hizo cosa tan extraña. (3.756-70)

Their gloating is interrupted by the approach of Aimbirê, initially presumed to be Jupiter by an arrogant Decius (3.776-85). But it soon becomes apparent that the approaching figure is not a satisfied Roman deity, but a terrifying demon. At this, we see first Valerian, and then Decius begin to exclaim over their fear, pain, and suffering. Unlike Laurence, whose legendary joy in his suffering had been treated only briefly in the first act, Decius and Valerian seem to feel every flame:

¡Ay! ¡Qué terribles dolores!
¡Ay! Qué hirvientes ardores,
que me abrasan como fuego!
¡Oh pasión!

¡Ay de mí! que es el Plutón
 que viene del Aqueronte,
 ardiendo como tizón,
 a llevarnos, de rondón,
 al fuego del Flegetonte. (3.814-22)

The Acheron and Phlegethon are both underworld rivers in Classical mythology. They both appear, moreover, in Canto XIV of the *Inferno*. When Dante and his guide Virgil reach a red stream (14.76-78), Virgil explains that it is formed by the convergence of the Acheron, Phlegethon, and Styx, which in turn derive from tears dripping down from the Old Man of Crete (14.112-17).

Perhaps there is also something Dantean about the punishment to which Decius and Valerian are subjected: it chimes with the terrible forms of divine justice witnessed by the Florentine during his journey through hell, at one point described with the term *contrapasso*, “the law of counter-penalty” (trans. Mandelbaum) (28.142). In any case, Decius and Valerian are burned and savaged by their demon tormentors just as they had burned Laurence and persecuted Christians. Valerian, quicker to understand this than Decius, exclaims:

¡O Decio, cruel tirano!
 Ya pagas, y pagará
 contigo Valeriano,
 porque Lorenzo cristiano
 asado nos asará. (3.835-39)

The same point is later confirmed by Aimbirê, who tells the Romans that he is pleased to bleed them just as they bled the martyrs (3.914-18). In addition to bleeding and burning, Aimbirê and Saravaia threaten to stab and strangle the Romans. In short, while tradition held that Laurence had undergone numerous torments before his death, it is Decius and Valerian who suffer in *Na festa*. The symbolic flames of the first act give way to a range of agonies in the third, and the painless abstraction of Laurence’s death is avenged in the intense and variegated sufferings of Decius and Valerian.

As elements of a spectacular didactic composition, there are clear implications in the different ways in which Laurence and Decius and Valerian experience torment and death. The good and saintly Laurence does not appear to suffer as he dies, while the cruel, pagan Romans are not only tormented by demons, but are finally pushed to give themselves up to Satan for eternal punishment. In an inversion of Luke 23:46, Decius cries: “Acaba, ya me ofrezco / en tus manos, Satanás, / y al tormento, que merezco...” (3.1023-

25). The didactic message in this contrast could not be plainer: the good and the faithful are rewarded, even in death, while the evil unbelievers will pass from fire to fire. Here we see on full display the “Manichaean world” described by Bosi (68).

The enactment of retribution through the demonic Aimbirê and Saravaia, meanwhile, might be seen as the metabolization of a facet of Tupi culture that worried Anchieta and other Jesuits: revenge.¹² In a number of their reports and letters, Jesuits in early Brazil remark on the significance that cyclical inter-tribal warfare and ceremonial cannibalism had for the Tupi. Nóbrega would point out early on that war was not a matter of material necessity or desire:

Y no tienen guerra por codicia [...] sino solamente por odio y venganza, en tanta manera que, si dan una topada, se arrojan con los dientes al palo o piedra donde la dieron, y comen piojos y pulgas y toda inmundicia solamente por vengarse del mal que les hicieron...
(in Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 137)

The following year, João de Azpilcueta Navarro would lament the fact that this desire for vengeance seemed to persist even on the deathbed (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 182). These acts of revenge were tied to ritual cannibalism, a practice that Jesuit missionaries condemned and tried to stop. It is appealing, then, to think that Anchieta harnesses this practice and redirects it toward the more acceptable end of divinely sanctioned justice.¹³ And indeed, M. Kittiya Lee has suggested that Anchieta, like other Europeans who sought to convert the Tupinambá in the sixteenth and early seventeenth centuries, did so in part by reconciling two pre-existing forms of “militant theology” and “combative devotion” (127-28). As Lee makes clear, this is not merely a question of missionary strategy, but also of selective interest and demands on the part of potential converts and catechumens (145).

Of course, the process of translating or transforming ritual vengeance into divine retribution is not a simple one, and it leaves us with a number of questions. We might ask, for instance, why the enactment of revenge takes place largely in Spanish. While Act III begins and ends in Tupi, Decius and Valerian experience their torments in Spanish, and their demons slip into that language as well. We might also note that there seems to be a level of cruelty in the demons that Anchieta, at least at this point in his life, did not associate with coastal indigenous populations. In his *Breve informação*, composed around 1584, just a few years before the performance of *Na festa*, he would write of coastal Tupi peoples:

Naturalmente são inclinados a matar, mas não são cruéis: porque ordinariamente nenhum tormento dão aos inimigos, porque se os não matam no conflito da guerra, depois tratam-nos muito bem, e contentam-se com lhes quebrar a cabeça com um pau, que é morte muito fácil [...]. Se de alguma crueldade usam, ainda que raramente, é com o exemplo dos portugueses e franceses. (*Textos históricos* 60)

The cruelty flaunted by Aimbirê and Saravaia, then, does not necessarily reflect Anchieta's views about the practice of intertribal revenge at the time the drama was performed. They may, on the one hand, reach back to the notoriety of the historical figures on which these demons were modeled. Or they may simply embody a didactically extreme sense of hell and its inhabitants.

And then we come back to the figure of Saint Laurence. His demise in Act I, as noted above, is quick and largely symbolic. Except for the gridiron and fire, the portrayal does not draw on significant aspects of his legend. In Act II of *Na festa*, he protects the village named after him from the approaching demons, saying he will not abandon São Lourenço where he is venerated (2.426-35). In this sense, it might be said that he embodies the warrior ideal within the broader framework of militant Christianity described by Lee. Even so, Laurence is a remarkably unimportant figure here, only voicing about twenty-four lines out of six hundred and fifty in this act, less than five percent. He does not appear at all in Act III or V, and only as a corpse in Act IV. Strangely enough, this play built on the celebration of a significant martyr ends up having very little to do with that martyr or his death.

In *Na vila de Vitória ou de S. Maurício*, in comparison, the titular saint has a slightly larger role to play, but once again, his martyrdom constitutes only a preliminary point, a necessary prelude to the work. Maurice was another early Christian martyr, the commander of a legion from Thebes that was sent to Gaul under third-century emperor Maximian (Voragine 575). At the time, Maximian and his co-emperor Diocletian were persecuting Christians, and Maximian demanded that all of the soldiers under him sacrifice to the Roman gods. When Maurice and his company refused to do this, they were threatened with decimation, and according to Voragine, all those in the company were eager to die for their faith. Eventually, the entire company was surrounded and killed. According to the 1513 Portuguese *Flos sanctorum*, “os cavaleiros do diabo cercaram os cavaleiros de Jesu Cristo em tal maneira que os açoitavam com as rédeas dos cavalos e com muitos tormentos” (CXLIIIr). Voragine also writes that they were trampled to death (Voragine 576).

As in the drama dedicated to Saint Laurence, the work on Saint Maurice is similarly understated when it comes to narrating the death of the saint. This work, as reconstructed by Cardoso, also contains five acts: children recite verses to greet relics of the saint (I); this is followed by a scene in which Lucifer and Satan try to tempt Maurice, who resists and defeats them (II); the *auto* then moves to two allegorical scenes that focus largely on the titular place of the drama, Vitória, and the morality of her inhabitants (III, IV); the drama ends with a song and dance as the relics of the saint are moved to the church (Cardoso in *Anchieta, Teatro* 286-87). While *Na festa* ends with the burial of Laurence, *Na vila de Vitória ou de S. Maurício* begins with its titular character already a relic. Ten children greet the arriving relic and sing in honor of the saint, making brief narrative work of his death and that of his companions:

Quando o imperador da terra

a seus deuses quis honrar

obrigou a sacrificar

os soldados que na guerra

com ele haviam d'entrar.

Mas vós, para glória dar

a Deus todo poderoso,

vosso esquadrão animoso

fizestes logo apartar

de trato tão pernicioso.

[...]

Vossos [seis] mil e seiscentos

e sessenta e seis soldados

por vós foram animados,

para serem com tormentos

e com morte coroados.

Para serem degolados,

cada um queria ser

o primeiro, sem temer

os cutelos aguçados,

com fúria, de Lucifer. (1.11-20; 31-40)

This passage focuses on the moment in which Maximian threatened the Theban legion with decimation and the faithful soldiers vied for the sword. While this is certainly one of the more remarkable aspects of the legend, it is interesting to note that the eventual death of the legion is never described

in detail. Perhaps a full account seemed unnecessary or somehow redundant, since the composition celebrates the arrival of a relic. But the lack of more attention to the details of the martyrdom starts to seem like a pattern if we compare the dramas composed in honor of Laurence and Maurice. Specific aspects of their deaths are emphasized—the symbol of fire in the case of Laurence, and the fearlessness of Maurice and his companions—but more complete narratives of their martyrdoms are eschewed.¹⁴

In the second act, the actor portraying Maurice confronts demonic forces, Lucifer and Satan, who wish to subjugate Brazil. As in *Na festa*, the saint is a posthumous protector. Each of the demons in turn tries to tempt Maurice and entice him to disavow God, but to no avail. Once Maurice overcomes their provocations, we again see more emphasis on the present and ongoing suffering of evildoers than on the death of the martyr himself. Maurice does away with Satan in one stroke of his sword, after which the latter cries:

¡Tomáos con el tebeo!
 ¡Cómo tenía aguzada
 aquella terrible espada
 que, en el libro de Mateo,
 su Cristo dejó guardada!

Mas ¡qué fiero cuchillazo
 el Mauricio me arrojó!
 ¡Por poco que me llevó
 el pescuezo y espinazo!
 ¡Ox! ¡Y cómo me dolió! (2.357-66)

Once again, we see a play about a martyr in which the act of martyrdom itself is not the focus, but rather a long-gone point of departure, a necessary prelude for the intervention of Maurice as protector and patron in contemporary Brazil. The forces of good and evil, vice and virtue, punishment and redemption are very much present, but martyrdom itself is consigned to the past.

A comparison of *Na festa* and *Na vila de Vitória*, then, shows the following: both are celebrations of early Christian martyrdom, but the act of martyrdom itself is secondary to other concerns in the works, particularly to the role these martyrs now play as protectors of specific places in Brazil—a continuation of the cults to local saints that developed in Europe in the centuries following the spread of Christianity, as discussed by Cymbalista (71-73). We see a further instance of this in *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens*, the *auto* written to celebrate the arrival

of relics related to Santa Ursula, again in Vitória in Espírito Santo. Another early Christian saint, Ursula was venerated as a virgin martyr together with eleven thousand companions. As told by Voragine, Ursula and her retinue were slain by Huns in the city of Cologne in the third century (Voragine 644-45). While initially spared because of her beauty, Ursula was shot and killed with an arrow when she refused to give up her virginity (Voragine 645). The presumed first piece of this *auto* describes a different sort of death:

Virginal cabeça
pela fé cortada,
com vossa chegada,
já ninguém pereça. (1.21-24)

This is not strictly a divergence from the legend. The poem was originally composed to celebrate the arrival of a relic of the head of one of the Eleven Thousand Virgins. In order to honor this specific relic, Anchieta selects an appropriate and by no means unlikely kind of death.

The choice, moreover, gains another kind of poetic importance in the second act. Here, as in the work for Saint Maurice, a devil attempts to impede the procession of the relic into the church where it is meant to be received. At this point, an angel announces that the devil will be defeated by a woman. He replies:

Ó que cruel estocada
m'atiraste
quando a mulher nomeaste!
Porque mulher me matou,
mulher meu poder tirou,
dando comigo ao traste,
a cabeça me quebrou. (2.58-64)

These lines associate Ursula and her companions with Mary, Lady of Victory and patron of Vitória (Cardoso in Anchieta, *Teatro* 281n65). Mary is the perfected Eve, treading on the serpent rather than falling prey to temptation. And again, we see Anchieta's interest in dramatizing the parallel structure of divine retribution; because the initial poem celebrates the relic as a "virginal head cut off for the faith," it somehow prefigures the later victory of that relic over the devil, whose head is crushed by a woman.

In his theatrical portrayal of historical instances of martyrdom, then, Anchieta privileges the contemporary role of martyrs, especially as victorious figures who protect Brazilian *aldeias* from demonic influences, over the retelling of their legends. This is especially noticeable when it comes to the

act of martyrdom itself in the plays, which tends to merit only brief or highly stylized treatment. It is not the suffering of the martyrs that comes through, but their power as saints.

A New Golden Legend

While his plays about the Old World martyrs of early Christendom tend to subsume narratives of the past into the poetic and occasional needs of the present, we see a different tendency in Anchieta's writings on the demise of his contemporary Jesuits. Conscious and even eager to seize upon new acts of martyrdom as they occurred, Anchieta wrote about these deaths with attention to minute details about the sufferings of his companions and an emphasis on any hint of the miraculous in their passing. At the same time, he also employs dramatic flourishes that enhance the narratives and give them the aura of legend. This tension between chronicling and mythmaking makes him, in some ways, the author of a New World *Legenda Aurea*, compiling the events of the present as though they belonged to another age.

A good example of this appears early on in Anchieta's writing, in his epistolary account of the deaths of Pero Correia and João de Sousa, the so-called "proto-martyrs" of Brazil. Sousa, a Portuguese soldier, had joined the Society of Jesus in 1550 (Leite, *História* 239). Correia, who joined the Jesuits around the same time, had previously made a living in Brazil as both a slave trader and an intermediary between indigenous and Portuguese communities, and his skills as a linguist were vital to the early work of the Jesuits (Leite, *Monumenta Brasiliae* 1: 45; Metcalf 92-93). A few years later, in 1554, the two were killed at the hands of a group of Guaranis south of São Vicente (Metcalf 109). While their deaths were seen as an early instance of martyrdom by the Jesuits in Brazil, they would not ultimately receive formal recognition as martyrs; even though their deaths occurred in the course of their proselytization work, they were not killed because of their faith, but because of the treachery of a Spanish interpreter who urged the Guarani to make their attack (Leite, *História* 241).

But the fact that these two would not be confirmed as martyrs was not for a lack of narrative effort on the part of Anchieta, who described their deaths in a 1555 letter.¹⁵ Anchieta writes that Sousa died first, kneeling and praying to God as he was pierced by arrows (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 202). Then Correia, seeing his fallen companion, began preaching to his attackers, but "[e]m lugar de resposta, foi varado pelas frechas dos Índios" (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 202). Overcome by pain, Correia dropped

his staff and fell to the ground, looking away from his attackers as he died. After their deaths, the Brothers were stripped and their bodies left exposed to the wilderness.

In contrast to the brief, symbolic, or formulaic references to the saints' deaths that we saw in the theatrical works dedicated to Ursula, Maurice, and Laurence, there is a palpable attention to detail in this account. Anchieta carefully describes the order in which the Brothers died, acknowledging that there are certain points about which he does not have full knowledge. While stressing that Sousa died kneeling and praising God, and that Correia spoke to their attackers, he adds that he does not know exactly what Correia might have said in this moment, but that he likely pronounced on the glory of God (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 202). After narrating the deaths, Anchieta points out that the corpses were left out in the open to be consumed by birds and beasts. He adds, however, that the Jesuits will do all that they can to recover at least some of the bones ("alguns ossos") of the two men (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 203). The desire to find the bones of the deceased Brothers highlights their incorporation into a narrative of martyrdom—they are already sources of relics. It also parallels the fragmented attempt to construct the narrative after the fact. Like the bones of Correia and Sousa, some of the pieces of the story are missing and need to be found and reassembled by the diligent martyrologist.

The concern for writing a full, accurate, and credible account is also evident in the lines that precede the death scene, in which Anchieta tells the reader that his narrative comes directly from an eyewitness:

Tudo isto testemunhou o mesmo português ter ouvido e visto, e claramente o explicou ao Padre Manuel da Nóbrega e a mim, quando estava quase no último extremo da vida, depois de feita a confissão e recebida a Comunhão, ninguém duvida que não se apartava da verdade nesse termo da vida. (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 201)

The narrative about the deaths of Sousa and Correia, in other words, came to Anchieta through the sanctified deathbed confession of a Portuguese man who witnessed the event. He becomes the *martyr* (in the etymological sense of the term, a witness) to the martyrdom of Sousa and Correia. In penning what could become the foundational text of a contemporary martyrological tradition, Anchieta is careful to differentiate the known from the unknown and to underline the credibility of his source.

This apparent desire for accuracy is also a mechanism for incorporating several actions of Correia and Sousa that have been identified by Lavrin, in

another context, as “expected ‘gestures’” in narratives of martyrdom (149): the image of Correia preaching with his dying breath, and of both Brothers yielding to their attackers, for instance. The role of language in the episode also seems subjected to subtle dramatic flourishes. Arrows punctuate the scene a significant three times, even presented as the only form of language used by the Guarani attackers (“Em lugar de resposta”). This last point seems particularly significant, given that both the culprit and one of the victims in this narrative are *linguas*, tongues or interpreters. When describing the machinations of the unnamed Spaniard who incited the attack, Anchieta adds a general condemnation of his kind: “É costume destes intérpretes, agentes de iniquidade, precipitar na perdição os Índios com tais mentiras” (in Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 201). The second victim, Correia, was renowned as one of the foremost linguists in the early Jesuit community. This parallel would not have escaped Anchieta. The fact that Correia’s final exhortations are met with arrows seems to reflect the broader point that this martyrdom means both the perversion of translation (in the interfering Spaniard) and the loss of a key translator (Correia). Overall, while stressing the credibility of his narrative, Anchieta also presents certain tantalizing details and parallels in this text that give it a theatrical quality. Perhaps he composed or intended to compose dramatic poetry on this highly significant event—his letter to Loyola could certainly have laid the groundwork.

While Sousa and Correia would not be accorded the status of martyrs, a group of missionaries killed at sea in 1570 and 1571 would gain that title. Inácio de Azevedo had acted as Visitor in the Brazilian missions from 1566–1568. He was then appointed Procurator to Rome in 1568, but soon sent back to Brazil in order to take up the charge of Provincial. He was crossing the Atlantic again to begin that appointment in 1570, when he and his companions were attacked by the French corsair Jacques Sourie near the Canary Islands (Leite, *História* 244–54; Osswald 163). In 1571, a second contingent led by Pero Dias met with a similar fate (Leite, *História* 254). Those killed in the course of these journeys were quickly venerated as martyrs on both sides of the Atlantic. Indeed, Osswald points out that the circumstances of their deaths—at the hands of a Calvinist on their way to missionize in Brazil—symbolically tie together confessional conflicts in Europe and global proselytization, the two main avenues for early modern martyrdom (165). In his seventeenth-century chronicle, Simão Vasconcelos would recount a line that appears frequently in narratives of the event: that Sourie had shouted to

his crew, “‘Lançai, lançai ao mar estes perros Jesuítas, que vão pregar falsa doutrina ao Brasil’” (*Chronica* 100).

The martyrdom of Azevedo and his companions was celebrated in Bahia in July 1574, when they were declared patron saints of Brazil (Leite, *História* 264). By the 1580s, Cardim reports that such celebrations were regular for the Jesuits:

Ao dia seguinte se festejou dentro de casa, como cá é costume, o martírio do Padre Ignacio de Azevedo e seus companheiros com uma oração em verso no refeitório, outra em língua de Angola, que fez um irmão de 11 anos com tanta graça que a todos nos alegrou, e tornando-a em português com tanta devoção que não havia quem se tivesse com lagrimas (Cardim 327).

Along the same lines, Anchieta composed several poems on Azevedo, Dias, and their companions, intended for commemorative performance (*Lírica espanhola* 92-101).¹⁶ In this cycle of poems, as in his narrative about Correia and Sousa, there is again a tension between providing details about the deaths of Azevedo, Dias, and their companions, on the one hand, and on the other, dramatically casting them as contemporary successors of early Christian saints like Laurence, Maurice, and Ursula.

One piece, “Quiso Dios que diese vida,” begins with a reference to the important detail that Azevedo had died while holding a sacred image of Our Lady of Saint Luke:

Con la Virgen en tu mano,
oh Ignacio, varón fuerte!
peleaste de tal suerte,
que del hereje tirano
triunfaste con tu muerte. (4-8)

The significance of this image is clear in one of the earliest published accounts of the martyrdom, a letter by Pero Dias dated 17 August 1570. An extract of the letter, translated into Italian, was published in Rome in the same year. In it, Dias notes that Azevedo brought the sacred image from Rome and that Sourie and his men were unable to remove the image from his hands during their attack (43v; 44r). Azevedo is then killed and thrown into the sea “con l’immagine che non gli era mai uscita di mano” (44r).¹⁷

In the remainder of the poem, Anchieta praises Azevedo for praying for Sourie, his killer. This detail does not appear in the account by Dias, but for Anchieta, it serves to highlight the idea that Azevedo imitates Christ in his martyrdom. It is also interesting to note that Anchieta uses the term “hereje

tirano” to refer to Sourie. The former is a clear reference to his Calvinism and the confessional divide at the heart of the encounter. But labelled a “tyrant,” Sourie also becomes the inheritor of Decius, Valerian, Maximian, Diocletian, and others—the rulers of old who subjected saints like Laurence and Maurice to torture and death. If Azevedo and his companions are to be revered as martyrs, then they require an antagonistic tyrant, so the Calvinist corsair fills this role.

Anchieta uses the term again in a *cantiga* (“Los que muertos veneramos”). Cardoso has suggested that this piece formed the final act of a three-act interlude in celebration of Pero Dias, who both reported the deaths of Azevedo and his companions and was also killed at the hands of pirates (in Anchieta, *Teatro* 193-94).¹⁸ But this specific poem, unlike those that (according to Cardoso) constitute the first two acts, makes no explicit reference to Dias or to any martyr in particular. It is, rather, a reflection on martyrs in general and a call to follow their example. The poem praises martyrs as fearless, victorious in death, imitators of Christ, and, at one point, the adversaries of tyrants:

Vivieron vida del cielo,
 continuamente muriendo,
 a sí mismos persiguiendo,
 sin querer ningún consuelo,
 de los que mueren viviendo.
 Al tirano no temiendo,
 muy feroz,
 sufren muerte muy atroz,
 muy contentos,
 y con crueles tormentos,
 dan la vida *por su Dios*. (original emphasis) (16-26)

The “tyrant” in these lines, like the martyrs praised throughout the poem, is not a specific figure, but a type.

While “Quiso Dios que diese vida” emphasizes the fact that Azevedo had died while holding onto a sacred image, two other pieces focus on the manner in which he and his companions were wounded and killed by Sourie and his crew. In both, Anchieta elaborates on the ideal of the martyr as soldier—a soldier who, paradoxically, finds victory in death.¹⁹ This figure is also especially appropriate for the Jesuit order, who imagined themselves as soldiers of Christ. “Ahogólos en la mar” takes up this theme in conjunction with the maritime setting of the martyrdom. As Dias had reported, after the death of Azevedo, his Jesuit companions were dragged out, stripped, beaten,

and finally drowned: “gli gettavano mezzo vivi nel mare, tagliando ancora ad alcuno le braccia, per togli tutta la speranza di potere in alcun modo campare” (44r). The watery death of Azevedo and his companions is the central theme of “Ahogólos en la mar.” In addition, throughout the poem, Anchieta repeatedly refers to the Jesuits in military terms: they are “[u]n ejército dichoso,” “valientes caballeros,” and a “terrible escuadrón” (6; 16; 46). But crucially, the victory of these soldiers comes in the fact that they do not resist the cruel deaths doled out to them by Sourie and his crew.

The same ideal is the focus of “Ovejero,” a piece about Manuel Álvares, one of Azevedo’s companions. This dialogic composition begins with an apostrophic address to Álvares, “de pastor hecho guerrero” (2). The poem revolves around the play between irenic innocence and soldierly valor, constantly transformed into one another. The poetic voice reminds Álvares, “Fuiste oveja, cuando entraste / mansamente en el corral” (17-18). But rather than being allowed to persist in this gentle existence,

Combatiste al infernal
y cruento carnicero,
con esfuerzo muy entero
de la gracia divinal,
de pastor hecho guerrero. (original emphasis) (22-26)

As a warrior, then, Álvares takes up the drum and shouts, urging the Catholics on in the midst of the French attack. Midway through the poem, the poetic voice shifts to Álvares himself, who describes his decision to join the Jesuits, the Society or Company of Jesus, and his subsequent suffering as a martyr:

Tocado de Dios, toqué
lo que el mundo dar podía,
y tomando por mi guía
mi pastor Jesús, entré
en su santa Compañía.
Padecí con alegría
tormentos por mi Señor... (37-43)

In this stanza, Álvares does not return to his original role of shepherd, but rather, becomes a lamb in the flock of Christ. In the last stanza of the poem, Álvares finally becomes a sacrificial lamb, martyred at the hands of the Huguenots. Álvares details the sufferings he willingly endured in that role:

Con sus crueles espadas,
mi cara despedazaron,
Brazos y piernas quebraron,

con escopetas pesadas,
 ni con esto se hartaron.
 Medio muerto me dejaron
 para doblar su furor,
 mas yo salí vencedor,
 porque en nada me doblaron,
con tal fuerza de dolor. (original emphasis) (57-66)

In the end, while offering a detailed description of the death of the martyr, the poem also ultimately reinforces the paradox of martyr-as-soldier. Álvares is a shepherd turned warrior, a warrior turned lamb, and finally, as a sacrificial lamb, a victorious warrior once again.

Overall, martyrdom seems to constitute an ever-receding horizon in the life and works of Anchieta. While he often wished to meet with such an end, this desire was never realized. As a missionary in Brazil, he heard about the deaths of his companions in the course of their work, and dramatically reimagined those deaths in prose and poetry, recording and amplifying important details that could lay the groundwork of future martyrologies. His approach to historical saints, meanwhile, was less concerned with their well-known legends than with strengthening their role as heavenly protectors of particular sites in colonial Brazil. The conjunction of past martyrdoms, present dangers, and future salvation, however, is a consistent trajectory in these works. We see this neatly reflected in one of the stanzas dedicated to Saint Maurice:

Mártires mui esforçados
 pois sois nossa defesa,
 defendei com vossa mão
 nossos filhos e soldados
 que são idos ao sertão.
 Pois vão com boa intenção
 a buscar gente perdida,
 que possa ser convertida
 a Jesus, de coração,
 e ganhar a eterna vida. (1.81-90)

The past was prologue, but the continuing influence of early Christian saints was vital for the spiritual future of Brazil under the care of the Jesuits, some of whom would also gain recognition as martyrs. Martyrdom, in Anchieta's strategically capacious work, does not have a single aim or structure. It is, instead, the coordination of different paradigms of martyrdom—classical and foundational, in the case of historical saints, and salvationist and institutional-

ized, in the case of contemporary missionaries. By grappling repeatedly with variations on martyrdom across his corpus, Anchieta positions the endeavors of the Jesuits in Brazil at the center of a larger history of missionizing and militance. Given that he failed to achieve the condition of martyr himself, perhaps his energetic and repeated approach to the theme provided a form of symbolic compensation for the strange frustration of his own survival.

Northwestern University

Notes

¹ Anchieta was born in Tenerife in the Canary Islands in 1534. He was educated in Coimbra in Portugal and joined the Society of Jesus in 1551. Two years later, in 1553, he arrived in Brazil, where he would spend the rest of his life in Jesuit missions along the coast, serving as Provincial for a time. In addition to his dramatic and lyric works, some of which are discussed in this article, Anchieta authored numerous letters and reports about Jesuit proselytization efforts among indigenous Brazilians, as well as the first grammar of Tupi (published in Coimbra in 1595). Early biographical accounts of Anchieta include those by Quirício Caxa, Simão Rodrigues (see Abranches Viotti in the Works Cited list), and Simão de Vasconcelos.

² See also the study by Turley (29-42).

³ For more on Franciscan views of missionary work and martyrdom, particularly in relation to New Spain in the sixteenth through eighteenth centuries, see Lavrin, who also discusses the ways in which martyrdom is linked to warfare and soldierly valour through "martial metaphors" like the "shield of faith" (151). For an overview of the instrumentalization of martyrdom at the frontiers of the early modern Spanish empire, see Cañeque.

⁴ I have modernized the spelling of citations.

⁵ Hemming provides an overview of this episode (128-32).

⁶ Budasz gives the range 1585-1595 for the performance of the *auto* for Saint Ursula, while Cardoso notes that 1584 is also a possibility, but that 1595 is the most likely date (Budasz 379; Anchieta, *Teatro* 276). Budasz also suggests that the *auto* for Saint Maurice was first performed in 1586, while Cardoso dates his version to 1595 (Budasz 379; Anchieta, *Teatro* 286). Budasz and Cardoso both date the performance of *Na festa de S. Lourenço* to 1587 (Budasz 379; Anchieta, *Teatro* 141).

⁷ Both Brito Díaz and Cardoso have, however, anthologized these poems. In his introduction to *Poesías líricas castellanas*, Brito Díaz offers an overview of the marginalization of Anchieta within the history of Spanish letters (20).

⁸ In this sense, I follow the argument proposed by Cymbalista on the significance of martyrs as patrons and protectors. In their study of Jesuit missionary theater, Duarte and Luz argue that the dramas focused on Laurence, Maurice, Sebastian, and Ursula are primarily intended to exemplify the virtues of courage and chastity in the service of religious conversion and social control.

⁹ The names of these demons have historical significance: Guaixará and Aimbirê were important Tamoio leaders in the mid-century conflict of the French and the Tamoio against the Portuguese and the Tupiniquin (Cardoso in Anchieta, *Teatro* 145, 147n52; Lee 138).

¹⁰ This play, like many of Anchieta's dramatic works, has been reconstructed by Cardoso on the basis of dispersed lyrics that were posthumously gathered into the manuscript ARSI Opp. NN. 24. Budasz describes this process and warns that the codex includes a mixture of autograph and probably

apocryphal material, and that the reconstructed *Na festa* is likely quite different from its early modern precursor (Budasz 13). All citations from the dramas come from the versions edited by Cardoso (see Anchieta, *Teatro* in the Works Cited list).

¹¹ Braga-Pinto has studied both the mystic associations and the ambivalence of the fire motif in depth, arguing that its changing association with the forces of good and evil throughout the work give it an fluctuating meaning that reflects the instability of conversion itself (101-07).

¹² Cymbalista argues that Anchieta presents Saint Laurence as a vengeful saint in order to appeal to this aspect of indigenous Brazilian culture (77-78); however, this conclusion does not fully countenance the fact that that vengeance is carried out not by Laurence, but by Aimbirê and Saravaia. Grappling with the same question, Treece has suggested that the role of Aimbirê and Saravaia as demonic punishers gives their apparent vices a “legitimate object” (41). Wasserman has also noted that there is something unresolved (perhaps unresolvable) about the implications of the role of revenge in this work (82n12).

¹³ See previous note. Duarte and Luz make a similar argument about the portrayal of Maurice and Sebastian, who were not only martyrs but soldiers. These figures, they suggest, exemplify a form of moderate and properly directed courage meant to appeal to bellicose indigenous Brazilians (21).

¹⁴ While a full comparative analysis is beyond the scope of this article, it is worth considering that in the same period that Anchieta spent in Brazil (the latter half of the sixteenth century), Titian and El Greco produced famous—and fairly graphic—paintings of the martyrdoms of Saints Laurence and Maurice, respectively.

¹⁵ The original letter, written in Latin, has been lost, but it circulated in translation almost immediately (Leite, *Monumenta Brasiliae* 2: 173-174; Page 67). Here I cite the Portuguese version of the letter included by Leite in *Monumenta Brasiliae*. For an overview of early accounts and portrayals of Correia and Sousa, see Page.

¹⁶ On the distinction between dramatic and poetic works in Anchieta’s corpus, in addition to approaching his reconstructed dramas with circumspection, it is helpful to recall the words of Julio García Morejón: “Many of the poems in Spanish, and in Portuguese as well, are embryonic plays, or the seed of plays” (147).

¹⁷ I am grateful to Germán Campos-Muñoz for his assistance translating the Italian letter.

¹⁸ Brito Díaz refutes the idea of this interlude, arguing instead that the three pieces in question are all lyric poems (25). Still, Brito Díaz accedes that the lyric and the dramatic often overlap in Anchieta’s work, especially in his predilection for forms like the *cantiga* (25-26).

¹⁹For more on this ideal, see Cañeque (52-53).

Works Cited

- Abranches Viotti, Hélio, ed. *Primeiras biografias de José de Anchieta*. Loyola, 1988.
- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*. Trans. by Allen Mandelbaum. *Digital Dante*, Columbia University, 2014-2020, digitaldante.columbia.edu.
- Anchieta, José de. *Cartas: Correspondência ativa e passiva*. Ed. by Hélio Abranches Viotti, Edições Loyola, 1984.
- _____. *Lírica espanhola*. Ed. by Armando Cardoso, Edições Loyola, 1984.
- _____. *Teatro de Anchieta*. Ed. by Armando Cardoso, Edições Loyola, 1977.
- _____. *Textos históricos*. Ed. by Hélio Abranches Viotti, Edições Loyola, 1989.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. 2nd ed., Companhia das Letras, 1994.

- Braga-Pinto, César. "Anchieta e as interpretações do sujeito cristão." *As promessas da história: Discursos proféticos e assimilação no Brasil colonial (1500-1700)*, trans. by Hélio de Seixas Guimarães, EDUSP, 2003, pp. 67-120.
- Brito Díaz, Carlos. Introduction. *Poesías líricas castellanas*, by José de Anchieta, ed. by Brito Díaz, Instituto de Estudios Canarios, 1998, pp. 7-53.
- Budasz, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*, Oxford UP, 2019.
- Cañeque, Alejandro. *Un imperio de mártires. Religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica*. Marcial Pons, 2020.
- Cardim, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Ed. by Baptista Caetano et al., J. Leite, 1925.
- Cohen, Thomas M. *The Fire of Tongues: António Vieira and the Missionary Church in Brazil and Portugal*. Stanford UP, 1998.
- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Ed. by Consuelo Varela, Alianza, 2003.
- Cymbalista, Renato. "Os mártires e a cristianização do território na América portuguesa, séculos XVI e XVII." *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 18, no. 1, 2010, pp. 43-82, doi:10.1590/S0101-47142010000100003.
- Dias, Pero. "Cavato d'una lettera scritta dall'isola della Madera, alli 17 d'Agosto 1570 dal P. Pietro Diaz, al P. Provinciale della Compagnia di Giesu in Portogallo." *Nuovi Avisi dell'India de reverendi padri della Compagnia di Giesu*, Heredi di Antonio Blado, 1570, pp. 42v-45r.
- Duarte, Stela Beatriz, and Guilherme Amaral Luz. "A representação do martírio no 'teatro jesuítico da missão': exemplificação das virtudes na busca pela extinção dos vícios." *Horizonte Científico*, vol. 3, no. 1, 2009, pp. 1-27.
- García Morejón, Julio. "Las intenciones poéticas del Padre José de Anchieta." *Revista de Letras*, vol. 7, 1965, pp. 135-50.
- Hemming, John. *Red Gold: The Conquest of the Brazilian Indians*. Papermac, 1995. *O flos sanctorum em linguagem português*. Hermão de Campos and Roberto Rabelo, 1513, <http://purl.pt/12097>.
- Lavrin, Asunción. "Dying for Christ: Martyrdom in New Spain." *Religious Transformations in the Early Modern Americas*, ed. by Stephanie Kirk and Sarah Rivett, U of Pennsylvania P, 2014, pp. 131-57, doi.org/10.9783/9780812290288.131.
- Lee, M. Kittiya. "International Collaborations in Translation: The European Promise of Militant Christianity for the Tupinambá of Portuguese America, 1550s-1612." *Words & Worlds Turned Around: Indigenous Christianities in Colonial Latin America*, ed. by David Tavárez, UP of Colorado, 2017, pp. 126-49.
- Leite, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Civilização Brasileira, 1938.
- _____, ed. *Monumenta Brasiliae*. 5 vols. Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956-1968.

- Mendieta, Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. F. Díaz de León y Santiago White, 1870.
- Metcalf, Alida C. "Conversion." *Go-Betweens and the Colonization of Brazil, 1500-1600*, U of Texas P, 2005, pp. 89-118.
- Morales, Ambrosio. *La crónica general de España*. Juan Iñiguez de Lequerica, 1574.
- Osswald, Maria Cristina. "O martírio de Inácio de Azevedo e dos seus trinta e nove companheiros (1570) na hagiografia da Companhia de Jesus entre os séculos XVI e XIX." *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 27, 2010, pp. 163-86, doi:10.4000/cultura.354.
- Page, Carlos A. "Biobibliografia de los protomártires jesuitas de América: Pedro Correia y João de Sousa." *Antíteses*, vol. 11, no. 21, 2018, pp. 66-86, doi:10.5433/1984-3356.2018v11n21p66.
- Reames, Sherry L. *The Legenda Aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History*. The U of Wisconsin P, 1985.
- Treece, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. Greenwood P, 2000.
- Turley, Steven E. "The Eremitic Ideal of the Mission Pioneers, 1524-1548." *Franciscan Spirituality and Mission in New Spain, 1524-1599: Conflict Beneath the Sycamore Tree (Luke 19:1-10)*, Routledge, 2016, pp. 29-56.
- Vasconcelos, Simão. *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil*. 2nd ed., vol. 2, Fernandes Lopes, 1865.
- _____. *Vida do venerável Padre Joseph de Anchieta*. Ioam da Costa, 1672.
- Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Trans. by William Granger Ryan, Princeton UP, 2012.
- Wasserman, Renata. "The Theater of José de Anchieta and the Definition of Brazilian Literature." *Luso-Brazilian Review*, vol. 36, no. 1, 1999, pp. 71-85.



George Woodyard
1934 - 2010

Latin American Theatre Review founder

Música y performance como estrategias de conversión en el Virreinato del Perú

Catalina Andrango-Walker

En la *Historia natural y moral de las Indias* publicada en 1590, el jesuita José de Acosta (1540-1600) describe las tradiciones andinas, enfocando su interés en los bailes y fiestas de los nativos. Acosta observa con especial detenimiento la afición de los indígenas por el canto y admira el éxito que los misioneros han logrado al “ponerles las cosas de nuestra santa fe, en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse” (447). Esta habilidad vocal constituyó una clave para la promulgación de la doctrina católica que se transmitía no únicamente en español, sino también haciendo uso de las lenguas nativas como el mismo autor narra: “[t]ambién han puesto [los misioneros] en su lengua composiciones y tonadas nuestras como de octavas y canciones, de romances, de redondillas, y es maravilla cuan bien las toman los indios, y cuanto gustan” (447). Las descripciones del padre Acosta muestran la importancia de la música, y en particular del canto, en el proceso de evangelización, un recurso que tampoco estuvo libre de controversias.¹

En las primeras décadas de la llegada de los españoles a la región andina, época en la que los religiosos no hallaban métodos adecuados para imponer el catolicismo a los nativos, el empleo de la música fue el centro de acalorados debates. Los detractores de estas prácticas manifestaban su descontento ante el modo mecánico con que los neófitos repetían las melodías, como si fueran papagayos (*Confesionario*, fol. 2v). Las observaciones de Acosta con respecto a la manera en que los nativos interpretaban constantemente las melodías que contenían las enseñanzas evangélicas sin cansarse refuerzan este temor. No obstante, con el transcurso del tiempo, la música y el performance se fueron perfeccionando y probando su eficacia como instrumentos para enaltecer las

ceremonias litúrgicas y engalanar la conmemoración de ciertos eventos, como el recibimiento de nuevas autoridades, aniversarios de canonizaciones, el agasajo a visitantes ilustres y otros tipos de acontecimientos. En este artículo, analizo dos obras de siglos diferentes que permiten entrever las estrategias que usaron los misioneros para vencer las controversias de las primeras décadas sobre la música como recurso evangelizador, valiéndose a la vez del talento de los nativos. Los casos que forman parte de mi estudio demuestran que la música dejó de ser únicamente un recurso mnemotécnico para convertirse en una herramienta sofisticada y eficaz tanto para promover el catolicismo como para promocionar las órdenes religiosas a las que los autores y compositores de dichas obras pertenecieron.

El primero es un ejemplo muy temprano; se trata de los cánticos incluidos en *Symbolo catholico indiano* (1598) del cura franciscano Luis Jerónimo de Oré (Huamanga, Perú 1554 - Concepción de Chile 1630).² El *Symbolo* es la respuesta de Oré a la urgente necesidad de encontrar “uniformidad en el modo de enseñar la doctrina” (fol. 65r),³ por lo que en su ópera prima presenta estrategias pedagógicas de “utilidad [para] los indios, y provecho y ayuda de los religiosos de nuestra seráfica religión” (fols. 61v-62r). El autor divide su libro en dos secciones. En la primera, acerca al lector a la realidad andina, centrándose en la geografía, la historia, la política y, por supuesto, los problemas del lento avance de la expansión cristiana en la región. En la segunda sección, en cambio, presenta recursos para combatir estas problemáticas. Los escasos textos pastorales anteriores al *Symbolo* se enfocaban en la incapacidad intelectual de los indígenas como el principal impedimento para establecer la fe católica. Por el contrario, el cura huamanguino cuestiona esta posición, atribuyendo la falta de éxito de los evangelizadores a causas como la carencia de métodos pedagógicos adecuados y el desconocimiento de la cultura andina por parte de los religiosos.⁴ Para contrarrestar estas falencias, Oré creó sus propias composiciones, traduciendo al quechua el *Símbolo de la fe*, que hasta ese entonces se atribuía a San Atanasio, en forma de siete cánticos, uno para cada día de la semana, más uno adicional para ser cantado los días de fiesta.⁵ La música se convierte así en una alternativa a la violencia con la que se imponía hasta ese entonces el catolicismo a los nativos.⁶ Oré no compuso la melodía para los cánticos, pero dio instrucciones para que estos se entonaran con las melodías de himnos latinos medievales (fols. 51v-54r).

Esta fusión de elementos andinos y europeos que presenta el *Symbolo* también se encuentra en otro género que es parte de este estudio, el drama religioso *San Ignacio de Loyola*. Desde su llegada al Virreinato del Perú en

1567, los jesuitas se distinguieron por su impulso a las artes, especialmente las performativas como la danza, la música y el teatro (Zampelli 162). La canonización en 1622 del fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola (Loyola 1491 - Roma 1556) y de San Francisco Xavier (Navarra 1506 - China 1552), miembro del grupo fundacional de la Compañía, llenó de orgullo a los miembros de la orden. Los jesuitas celebraron a sus patronos con elaboradas manifestaciones artísticas no solo en Europa, sino también en sus colonias americanas.⁷ Un ejemplo de la forma en que estos promocionaron a sus fundadores es el drama religioso *San Ignacio de Loyola*, producido en las misiones jesuitas de Paraguay en el siglo XVIII y trasladado al poco tiempo a la región de Chiquitos —actual territorio boliviano. *San Ignacio*, que al parecer fue compuesto para celebrar la visita de un superior a la misión de Santa Ana en Chiquitos (Zampelli 166), exalta las vidas ejemplares de los patronos de la Compañía de Jesús, poniendo énfasis en su amor a Dios, su lucha contra el mal y su entrega a la misión evangelizadora. *Symbolo* y *San Ignacio*, aunque diferentes en género y distantes en tiempo, señalan lo instrumental que resultó la música para enseñar deleitando los preceptos de la fe católica, pero también muestran la forma en que tanto franciscanos como jesuitas promocionaron políticamente a sus respectivas órdenes religiosas dentro del sistema colonial.

Performance y desmitificación de las tradiciones andinas en *Symbolo catholico indiano*

Algunos clérigos he visto de tanto cuidado en enseñar devoción a los indios que no contentándose con solo rezar el oficio de nuestra Señora, lo hacían cantar todos los días regularmente como el oficio divino en las iglesias catedrales, a lo cual acudían con tanto gusto y destreza que los más de los cantores de edad y aún los niños le sabían de coro, así el punto como la letra: por cuya imitación debemos procurar que siquiera en las festividades de nuestra Señora, le sepan cantar los que nosotros tenemos a cargo.

—Luis Jerónimo de Oré (fols. 53r-53v)

Estas observaciones del cura franciscano reiteran el talento musical de los nativos ya observado por Acosta y contribuyen una vez más a una apreciación de los métodos que los misioneros usaban para transmitir los preceptos de la fe en la región andina.⁸ Oré apoya parcialmente su pedagogía pastoral en las obras retóricas de origen clásico de fray Luis de Granada (1504 - 1588), adaptando las enseñanzas del teólogo español a su espacio enunciativo para

responder a las complejidades del sistema colonial en el Virreinato del Perú. Fray Luis, al delinear la tarea del predicador, sugiere que “primeramente para hablar a propósito, para persuadir, es menester que enseñe, que incline, que deleite”. Según el teólogo español, el predicador debía hacer más que solo conformarse con comunicar los preceptos de fe. Por sobre todo, su tarea era provocar emociones intensas en los oyentes, incitándolos “a obrar alguna cosa, a más de probar con argumentos, debe con la hermosura del estilo y variedad de materias, deleitarlos, conmoviéndolos con afectos, e impeliéndolos a obrar” (*Los seis libros de la retórica eclesiástica* 56).⁹ Oré sigue estos mismos principios en su búsqueda de métodos de predicación efectivos y sugiere que la tarea de atraer a los nativos al cristianismo “no se alcanza tanto con estudio y especulaciones, cuanto con lágrimas, y gemidos [...] Por donde los que de verdad se convierten a Dios, no menos son hijos de lágrimas que de palabras, ni es menos parte la oración para convertirlos, que la predicación” (fol. 47v),¹⁰ refiriéndose así a la forma de provocar emociones en los catequizados.

En *Symbolo*, Oré pone en práctica estos principios, pero para el autor, además de las cualidades oratorias del predicador y de su capacidad de hacer un uso acertado de recursos retóricos como *inventio*, *elucutio* y *amplificatio* para conmover a la audiencia hasta el llanto, era necesario fomentar la vida cristiana ya no únicamente por medio de la memorización, sino también a través de la propia participación activa de los neófitos.¹¹ Con este propósito, el autor no se conforma con traducir del latín al quechua la letra de los himnos, sino que también escribe detalladamente la forma y el orden para la ejecución de los rituales religiosos católicos, dando instrucciones puntuales para su performance. De esta manera, se preocupa primeramente del escenario en el que debían llevarse a cabo los rituales. Luego detalla el orden de estos y, finalmente, ya que no incluye las partituras de la música con la que se debían ejecutar los himnos, da instrucciones sobre la melodía.

En el aspecto del escenario adecuado para la conversión, Oré procura mantener un distanciamiento del espacio en el que se celebraban los rituales andinos. Por lo tanto, el cura franciscano pone énfasis en el ornato de la iglesia puesto que estima ser “muy necesario que en los pueblos e iglesias de indios, haya púlpitos para predicar la palabra de Dios, y para decir en ellos la doctrina y catecismo: pues en estas cosas exteriores ponen los indios los ojos, y hacen mayor reflexión. Y estando con la decencia que conviene, les causará mayor aprovechamiento, edificación y devoción” (fol. 51v). El autor presta un esmerado cuidado al aspecto estético —la limpieza, los adornos

apropiados e inclusive la iluminación del templo— porque considera que estos son factores que otorgan crédito y autoridad a la fe católica. A la vez, estos elementos contribuyen a hacer evidente la discrepancia con el desorden del espacio exterior. De este modo, el letrado asocia lo que queda afuera con los infieles, mientras que todo lo que encierra y contiene el recinto cristiano está al servicio de Dios (fol. 50v). Así, Oré logra establecer un claro contraste entre el exterior, relacionándolo con los elementos de la naturaleza, entre ellos, ríos, montañas y astros a los que los nativos adoraban. Este espacio se convierte en el locus del paganismo, en oposición al recinto católico ordenado y asociado con la limpieza espiritual y la virtud (fol. 51r).

El ornato adecuado y la disposición de la iglesia no resultaban suficientes para atraer a los nativos a la fe católica, pues también había que enaltecer las celebraciones religiosas con rituales, para los que el autor se cuida de incluir instrucciones precisas. El cura franciscano dispone que los domingos, miércoles, viernes y días de fiesta específicos todos los habitantes se junten al llamado de las campanas a escuchar la misa, el sermón y las enseñanzas de la doctrina (fol. 53r). Luego se debe rezar el oficio de la Virgen y más tarde “dirán absolutamente rezando, o en tono o cantando el himno del *Símbolo*, según que para cada día de la semana está señalado. Y después de esto se cantará el *Te Deum laudamus* en la lengua, y aquellos dos devotísimos versos del *Símbolo* de San Ambrosio, y de San Agustín” (fol. 53v). Mientras que esto es lo que señala para los rituales matutinos, para los vespertinos el letrado manda que se cante “al tono de *sacris solemniis* el símbolo menor cotidiano [...] Y después de esto cantarán la antífona del tiempo de nuestra Señora, y un responso por las ánimas del purgatorio” (fols. 53v-54r). Las letras de los cánticos y oraciones a los que se refiere son de su propia creación o, en algunos casos, son adaptaciones de otros textos.

Además de puntualizar el horario de los rezos y las melodías que los nativos debían ejecutar los días ordinarios y en ocasiones de celebraciones especiales, Oré también instruye acerca del performance para enaltecer los rituales. El cura franciscano propone un estilo procesional ordenado:

Estando ya los indios juntos, los domingos, miércoles, y viernes (que estos tres días son de doctrina para todo el pueblo, sino es que caiga fiesta en otro día, porque entonces se dirá la doctrina, y no el día cercano a la fiesta de los dos ya señalados.) Tendrán a la puerta de la iglesia un pendón o bandera enastada, debajo de la cual estarán todos los cantores y muchachos de la escuela, y los niños de la doctrina. Y los indios e indias se han de ordenar a una parte y a otra para entrar en

procesión cantando la doctrina la cual entona[rán] niños cantores, los más hábiles y de mejores voces, y más bien enseñados: a los cuales van siguiendo y respondiendo los otros niños y cantores juntamente todo el pueblo: repitiendo las mismas palabras con el tono que las entonan los niños cantores, y vayan entrando de una y otra parte los indios del pueblo estando el pendón en medio y debajo de él todos los cantores y muchachos de la escuela y de la doctrina, y con los postreros indios entrará el que lleva el pendón, y juntamente con él toda la compañía de cantores y niños, alabado a Dios y triunfando del demonio. (fols. 54r-54v)

Por una parte, este performance de los rituales católicos contiene elementos de las tradiciones occidentales, como la bandera del cristianismo y la música de los himnos latinos —aunque estos se cantan en quechua. Por otra parte, esta forma procesional resuena bastante con los rituales sagrados andinos, como el que incluye el padre Bartolomé de las Casas en la *Apologética historia sumaria* (1559?). Las Casas describe las ceremonias para adorar al sol, narrando que el Inca y los señores principales se concentraban en la plaza y que una vez reunidos: “[h]acían dos coros estos señores, como procesión, en medio de la calle [...] Salidos allí, estaban muy calla[dos] esperando que saliese el sol, el cual, así como comenzaba a salir, comenzaban ellos a entonar con gran orden y concierto un canto, meneando cada uno de ellos un pie a manera de compás, como nuestros cantores de canto de órgano” (238-39). De este modo, Oré se vale de un estilo de ritual que resultaba muy familiar para los nativos. No obstante, así como el autor incluye elementos que guardan un paralelismo con la cultura de los neófitos, como el orden de la procesión y la forma de entonar los cantos, también busca alejarse de las tradiciones andinas. El letrado logra este objetivo mediante la música y la poesía; así, aunque no provee las partituras de las melodías para los himnos, sí da instrucciones para su ejecución.

En un claro intento por tomar distancia de las manifestaciones locales andinas, los cánticos que Oré incluye en *Symbolo* concuerdan con la versificación latina acomodada al quechua y, como él mismo indica, están compuestos para ser entonados en forma de canto llano o acompañados de instrumentos musicales (fol. 51v). Los temas de estas composiciones apuntan a familiarizar a los nativos con los hechos bíblicos: el Génesis y la concepción, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. La estructura de los siete primeros cánticos es la misma. Estos se componen primeramente de una “Declaración”, un segmento en prosa que contiene la explicación del cántico en español. A

la declaración le siguen las composiciones versificadas en quechua “en metro sáfico, que consta de troqueo, espondeo y dácilo y dos troqueos: que es el mismo metro en que Horacio compuso la Oda segunda [...] el cual metro es frecuentado en la iglesia en diferentes tiempos y solemnidades, y con diferentes cantos y entonaciones” (fols. 63r-63v).¹² Este empeño del autor por explicar su elección de seguir al poeta latino en cuestión de la versificación es otro intento de apartarse de la cultura local, es decir de las formas de la poesía quechua.¹³ Los versos están acompañados por sus respectivas glosas en latín tomadas de los evangelios de los apóstoles.

A pesar de que Oré trata de alejarse de la versificación quechua y hasta insiste en delinear un escenario que no corresponde al que era familiar para los nativos, toma ciertos elementos de la cultura andina. Es así como el cura franciscano en ciertos casos se apropia de las narrativas orales locales y las inserta en los rituales católicos. Sin embargo, estas le sirven como un referente de lo negativo y se convierten en una herramienta con la cual pretende enseñar a los nativos la religión verdadera. Un ejemplo de esta estrategia metodológica se presenta en el quinto cántico que el autor compuso para que sea entonado los días jueves y cuyo tema “trata del origen de los hombres y de su propagación, contra la opinión **falsa**, que de esto tienen los indios” (fol. 106v *mi énfasis*).¹⁴ La voz poética invita a los nativos a cuestionar las enseñanzas que sus antepasados les transmitieron acerca del origen de los incas. Oré estratégicamente se vale de la heterogeneidad de los relatos fundacionales para exponer sus defectos, “[p]ues porque se persuaden y **creen algunos**, que los primeros indios, salieron de Pacaritambo, **otros dicen** que de esta o de aquella quebrada, **otros** que de tal y tal cueva, y **otros dicen** que los primeros indios señores salieron, o se nacieron de entre unas piedras y peñascos, **otros** que aparecieron los primeros en tal ribera de un río o en un valle” (fol. 106v *mi énfasis*). Después de asegurar que “no hay verdad en ello, antes es cuento fabuloso y sin fundamento” (fol. 107r), el cura huamanguino, fiel a sus estrategias para la predicación, guía a los catequizados hacia la reflexión: “[p]or ventura nacen de las piedras hombres o nacen por sí mismos en las quebradas o en los valles? o por ventura las piedras engendran hombres o las cuevas paren hombres o suelen ser producidos sin tener padre que los engendre y sin tener madre que los conciba?” (fol. 107v). Siguiendo con esta misma línea de razonamiento, el autor introduce ejemplos en los que usa los productos agrícolas familiares para los indígenas andinos. Mediante estos los insta a razonar: “[p]orque así como del maíz sembrado, nace maíz, y de la quinua, quinua, y de la semilla que se siembra, nace el mismo árbol

o planta en especie de quien antes fue producida, así de lo que engendra el animal, procede otro animal y de lo que engendra el hombre, procede y nace otro hombre” (fol. 107r). De esta manera, los productos de la tierra se convierten en instrumentos para apelar a la lógica, una estrategia a través de la que se llegaría a establecer la imposibilidad de que el hombre se origine de ningún otro ser u objeto más que de la creación de un solo Dios, el cristiano.¹⁵

El énfasis que Oré pone en los mitos fundacionales andinos, asociados con la naturaleza y con los productos de la tierra, son un intento del cura franciscano de cuestionar el origen divino que estas historias conferían a los incas.¹⁶ Como narra el cronista Juan de Betanzos, una vez que los hijos del sol —Manco Capac y sus hermanos— llegaron al Cuzco y dominaron a sus habitantes, en señal de paz plantaron las semillas de maíz que habían traído de la cueva de Pacaritambo de donde salieron. Con esta acción quedó pactada la “buena amistad y contentamiento” (Betanzos 20) con los habitantes del Cuzco. Al mismo tiempo, este acto selló la victoria y estableció la supremacía de los recién llegados. De esta forma, la relación que Oré establece con los productos andinos y la fundación del Tahuantinsuyo, como más tarde se llamó a la gran extensión de territorio que los incas lograron conquistar, apunta tanto a explicar el origen de los hombres como también invita a cuestionar el origen divino de los incas. Ese discurso, con el que el autor se encarga de desmitificar las características de las creencias andinas, a las que él considera despectivamente como “cuento, y mentira, y fábula” (fol. 107v), secunda su propósito final y lo lleva a proclamar que “todos somos hijos de dos personas, de Adán y Eva y todos procedemos de ellos” (fol. 107v).¹⁷ Al hacer sobresalir la historia bíblica, el letrado logra cuestionar el carácter sagrado de los incas, los hijos del sol, ya que asegura que “ninguno de los reyes y grandes tuvo otro principio ni nacimiento” que el que enseña la Biblia (fol. 107v).¹⁸ El empeño de desmitificar la naturaleza sagrada de los gobernantes prehispánicos tiene que ver con el afán del autor de fortalecer el dominio político de la corona española, puesto que, para Oré, los conquistadores ibéricos sí eran los enviados de Dios para salvar espiritualmente a los nativos e iluminar al mundo con la luz del Evangelio. La oscuridad del mundo no cristiano y la necesidad de mostrar la luz mediante la palabra de Dios es una idea que también prevalece en el siguiente caso de este estudio.

San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, prometeos en las misiones jesuitas sudamericanas

En 1705 se publicó en idioma guaraní el libro ascético *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Madrid 1640) del jesuita español Juan Euse-

bio Nieremberg (1595 - 1688). Esta versión, traducida por el padre Joseph Serrano en las misiones paraguayas, fue un proyecto colaborativo entre los misioneros jesuitas y varios artistas indígenas, quienes reprodujeron y modificaron las ilustraciones de las ediciones anteriores y también crearon alrededor de treinta nuevos grabados (Hendrickson 594).¹⁹ Uno de esos grabados, hecho por el indígena Juan Yaparí, despliega algunas características de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier. Cada uno se posiciona en las esquinas inferiores de la ilustración con una antorcha en actitud de iluminar el mundo, el cual se ubica en la parte central del cuadro, al que ambas figuras miran con atención. Desde la parte superior, el Espíritu Santo irradia abundantes rayos de luz, haciendo que estos se propaguen hacia la tierra, mientras que las misteriosas lenguas de fuego que Dios envió para ilustrar los entendimientos e inflamar las voluntades de los apóstoles (*De la diferencia* s.n.) recaen sobre los santos jesuitas. Ignacio y Francisco Xavier, además, se hallan separados por la insignia de la orden que se ubica exactamente debajo del mundo y en medio de los dos. Este grabado representa la universalización de la Compañía de Jesús y sus ambiciones de evangelizar las diferentes partes del mundo. Dicha imagen, que no aparece en las versiones europeas, es un motivo que se repite en otras manifestaciones artísticas. En estas, al igual que en la ilustración, se trata de promover la misión evangelizadora de los fundadores de la orden. Es notable que varios elementos, como la colaboración europea e indígena, las cualidades iluminadoras de San Ignacio y San Francisco Xavier, su misión evangelizadora alrededor del mundo, la relación entre estos dos hombres y la preocupación de los jesuitas por difundir a sus patronos entre los indígenas de las reducciones sudamericanas son aspectos que también se hacen presentes en el drama religioso *San Ignacio de Loyola*.

El hallazgo de 5000 partituras en la década de los 70 del siglo pasado en los archivos misionales de Concepción de Chiquitos y Moxos en Bolivia, dio a la luz el trabajo musical de los jesuitas en las reducciones sudamericanas. Dentro de este grupo de partituras, algunas de las cuales llegaron hasta esos lugares desde las reducciones paraguayas, se hallaron partes de lo que Bernardo Illari en 1996 denominó como “ópera misional”, a la que el musicólogo dio el título *San Ignacio de Loyola* (“Metastasio” 348).²⁰ Illari explica que esta denominación nació de la falta de conceso por parte de los estudiosos, pues algunos dudaban de la capacidad de los nativos, a quienes no consideraban tan avanzados como para cantar y actuar al mismo tiempo (Illari, *Domenico* 432-33). Otros críticos simplemente concluyeron que “la obra no reunía los

requisitos genéricos suficientes para ser llamada ópera, sea por su brevedad y simplicidad de formas, sea porque su ‘vida social’ —las modalidades prácticas que asumió su ejecución— era muy distinta del mundo de la ópera seria contemporánea” (Illari, *Domenico* 433-34). Illari no la consideró un oratorio debido a la existencia de indicaciones escénicas, las mismas que acercan a dicha composición más hacia una especie de género teatral. Más aún, este aspecto no ha sido el único dilema cuando se trata de *San Ignacio*, pues su autoría también es incierta. Illari la atribuyó al compositor italiano Doménico Zipoli (1688 - 1726) y al músico y arquitecto suizo Martin Schmidt (1694 - 1772), ambos misioneros en las reducciones de Paraguay y en la de Chiquitos, respectivamente.²¹

Según Illari, Zipoli, el famoso compositor europeo que dejó una brillante carrera musical para viajar como misionero a Sudamérica, habría sido el único que contaba con el entrenamiento necesario para adaptar el estilo de la ópera secular al campo misional (Illari, *Domenico* 454).²² Sin embargo, el crítico no atribuye toda la obra al jesuita italiano, sino solo las escenas 3, 4 y 6, ya que estas resuenan con el estilo que Zipoli utilizó en sus oratorios y cantatas (Illari, *Domenico* 457). En cambio, el musicólogo señala que las escenas iniciales faltantes podrían haber sido compuestas por Schmidt (Illari, *Domenico* 450), pero tampoco hay certeza de ello. Cuando Schmidt arribó a territorio americano, Zipoli ya había muerto. Fue en una visita de dos meses que Schmidt hizo a Córdova (en el actual territorio argentino), en donde, según se cree, se familiarizó con la música de Zipoli y al parecer aprovechó esta ocasión para trasladarla a la región de Chiquitos (Kennedy, “Colonial” 2).²³

Chad Gasta, siguiendo a otros críticos, recoge ideas que sugieren que la participación de Schmidt fue más allá de hacer que los nativos copiaran una gran cantidad de partituras, incluido el manuscrito de *San Ignacio*, y de transportarlas a otros territorios dentro de las misiones. Aparentemente, el religioso suizo también podría ser el autor de un texto paralelo en lengua chiquitana para la ópera misional en cuestión (93-94).²⁴ No obstante, según el mismo Illari, la única prueba de la autoría de Schmidt es que se ha encontrado “su nombre (como ‘Padre Martín’, y Schmid era el único jesuita de Chiquitos llamado así) escrito al final de un pequeño fragmento de libreto que sobrevive; aunque su intervención en la creación de la obra es indudable, no correspondió a la composición de toda la partitura, porque solo tres de las diez arias o ensambles largos [...] manifiestan estilos semejantes a los de *Si bona* y el *Miserere*” (Illari, “Martin Schmid” 213). Si bien ya es común adjudicar la autoría de la ópera a estos dos músicos, no hay consenso en ese

asunto. Piotr Nawrot, por ejemplo, en el estudio introductorio de una versión más reciente que él mismo editó y publicó en 2012, asegura que la creación de *San Ignacio* pertenece a “varios compositores (todos anónimos) que habitaron en los pueblos jesuíticos o cuya música llegó hasta allí” (9).

Por otra parte, Illari no solo categorizó y dio título a la obra, sino que también organizó sus partes, las cuales, como él mismo afirma, siguen las convenciones de la ópera seria de estilo italiano del siglo XVIII (Illari, “Metastasio” 348-49). Este proceso requirió un gran esfuerzo ya que, como menciona Nawrot, en ninguno de los archivos se conserva la partitura completa, sino solo “partículas de partes vocales e instrumentales”, copiadas por diferentes personas y en épocas distintas (11). En cuanto a la adaptación de este género musical europeo en la región andina, Illari manifiesta que:

la composición jesuítica muestra un esfuerzo muy desarrollado de adaptación de las convenciones europeas a un contexto extra occidental, especialmente por la inclusión de un texto hablado paralelo en Chiquitano [sic] que parece orientado a explicar la acción a la audiencia. Dado que el libreto está en castellano, y que los chiquitanos no entendían la lengua, el texto paralelo debe haberles permitido comprender lo que se decía en escena: de manera extraordinaria, pues, la ópera se desarrollaba paralelamente a su propia traducción al chiquitano. (“Metastasio” 349)

Si, como menciona el crítico, los chiquitanos no entendían español, de modo que fue necesario producir un texto paralelo, entonces cabe preguntarse ¿cuál sería la razón de componer una ópera de estilo italiano en español? Los antecedentes para esa época eran escasos; me refiero al estreno en 1701 en Lima de *La púrpura de la rosa*, que se distingue por haber sido la primera ópera compuesta y producida en el Nuevo Mundo. El maestro de capilla, Tomás de Torrejón y Velasco, su autor, la creó para celebrar dos ocasiones: el cumpleaños dieciocho de Felipe V y su primer aniversario de coronación como rey de España (Burkholder y Palisca 614).²⁵ En el caso de *San Ignacio*, el dilema del idioma puede ser explicado tomando en cuenta que, de acuerdo con lo que apunta Illari, los libretistas de la obra fueron dos jesuitas anónimos. El crítico además especula que uno de ellos pudo haber sido el catalán Buenaventura Castells (citado en Zampelli 166). Más allá de la cuestión de la autoría tanto de la música como del libreto, otro asunto que también llama la atención es el carácter ocasional de la música, es decir su adaptabilidad a celebraciones diferentes.

En el estudio introductorio de la edición de *San Ignacio*, Nawrot ofrece más detalles sobre el carácter fragmentado de la obra y la manera en que se la acomodó en diferentes poblados de acuerdo a las circunstancias. Según el estudioso,

No es una obra que estuvo completa desde el inicio, concebida por un solo compositor, sino que las partes que la constituyen fueron añadiéndose de acuerdo a las necesidades o circunstancias en las que se ponía en escena. Su versión más corta parece ser la de la tradición de Moxos, donde la ópera podría haber estado compuesta solamente por las primeras seis escenas, como se lo ve en las copias de los violines y del bajo continuo. Pero es admisible también pensar que algunas arias de esta composición podrían haber sido ejecutadas como entidades separadas si las circunstancias así lo hubieran pedido. (9)

Para su versión de *San Ignacio*, Nawrot comenta que se vio en la necesidad de aumentar cuatro escenas más, adaptadas de diferentes archivos. También dice que añadió un epílogo, asimismo compilando las versiones halladas en esos lugares.²⁶ Con respecto al libreto, el estudioso cuenta una historia similar; este no fue encontrado completo ni mucho menos junto con la música, sino que requirió también de varias adaptaciones provenientes en algunos casos de hojas sueltas fragmentadas (20-21).²⁷ A pesar de la dificultad de determinar con exactitud todos los factores mencionados, lo que sí parece apropiado reconocer es la participación indígena en la creación y conservación de la misma. Además, las circunstancias en las que se hallaron las partes de la obra, en diversos archivos y algunas veces con partes de la letra modificadas de acuerdo a las circunstancias, confirman el carácter ocasional y a la vez pedagógico de *San Ignacio*. Al igual que el grabado de la edición guaraní de *De la diferencia*, la ópera misional en cuestión tenía como objetivo acercar a los nativos de las misiones a las vidas de los fundadores de la orden, poniendo de relieve su labor evangelizadora en territorios lejanos y en diferentes lenguas.

San Ignacio hace uso de una instrumentación bastante modesta, únicamente dos violines con acompañamiento de órgano.²⁸ La obra empieza con una muy breve *sinfonía* para enseguida dar paso a la primera escena, que corresponde a una aria interpretada por Ignacio. El solo del patriarca de la orden, titulado “¡Ay! ¡Qué tormento!”, un tema que se repite más tarde en varias escenas, inclusive con variaciones, expresa el desasosiego (formulado mediante la onomatopeya del dolor ¡Ay!) del protagonista y el tormento que para él significa no hallarse ya en la presencia de su amado Dios. Esta queja se complementa con una segunda aria que lleva por título “Oh, vida, cuánto

duras”, un solo, también de Ignacio, que se caracteriza por la presencia de varias antítesis. Una de ellas es la duración de la vida y lo que tarda en llegar la muerte. La vida es el obstáculo que le impide al personaje juntarse con Dios, por lo que él está a la espera de la ruptura de estas ataduras —una metáfora para la muerte— para poder finalmente encontrarse cara a cara con el Creador. La escena 2 empieza con un recitativo a dúo entre Ignacio y un Mensajero, que llega a interrumpir la meditación del patriarca. El Mensajero le dice que “ya no es tiempo de llantos y suspiros”, a lo que él responde “¿Quién eres tú,/ que inquietas mis retiros?” El personaje le anuncia que ha sido enviado a instarle a que deje su retiro (Nawrot 23).²⁹ El patrono responde con el mismo tema musical de la primera aria breve —“¡Ay! ¡Qué tormento!”—, pero sustituyendo la letra por “¡Oh! ¡Qué contento!” para expresar la felicidad que le produce sufrir por Dios. Para explicar esta antítesis del sufrimiento feliz, en la siguiente aria Ignacio indica que todo su ser se lo ha entregado a Dios y acepta gustoso el destino de servirle, “Aunque arriesgara el no verte”. Esta escena concluye con el regreso al tema “¡Oh! ¡Qué contento!” (24).

La escena 3 empieza con el recitativo interpretado por un segundo Mensajero, quien también exhorta a Ignacio a dejar su retiro, haciéndole ver la importancia de su misión: “Ignacio, pues eres fuego,/ Y fuego de Dios, ardiente./ ¡Sal luego, ve diligente!/ No es tiempo de descansar/ Entre los astros y estrellas” (24). La asociación del patriarca con el fuego de Dios coincide con la imagen de los patronos de la orden que los jesuitas estaban tratando de promover en las misiones a comienzos del siglo XVIII. No es casualidad entonces que las palabras de este segundo Mensajero concuerden con la imagen del grabado de *De la diferencia*, pues en parte gracias a ella, para la época del estreno de la ópera misional, los nativos ya se habrían familiarizado con este referente.³⁰ Tanto en la ilustración como en la música se enfatiza la urgencia de la acción, ya que Ignacio y Francisco Xavier son los “nuevos y verdaderos Prometeos”, enviados celestiales para “que con sus antorchas encendiesen el mundo”. Su misión era contrastar la oscuridad en la que había caído la Iglesia, la cual “se veía combatida de las huestes enemigas del abismo mediante el tropel de las herejías, que vomitó Lutero, Calvino, y otros monstruos infernales” (*De la diferencia* s.n.). La escritura, el grabado y la música se convierten así en instrumentos para impedir que la luz que emanan las antorchas de los patronos se extinga, al mismo tiempo que cada una de estas expresiones promocionan el aspecto evangelizador de la orden. De ahí la urgencia de que Ignacio deje su retiro, ya que como le advierte el emisario en la siguiente aria, “Cuando fulmina centellas/ El capitán del

averno/ Y trata ya de formar su campo/ Con su hueste del infierno,/ Y todo, todo lo enciende” (24).

A través de arias y recitativos en los que intervienen el Mensajero 1, el Mensajero 2 e Ignacio, el protagonista se muestra presto a enfrentar al opositor de Cristo y exhorta a los Mensajeros y a los espectadores a ir de prisa “a oponernos con valor,/ que en batallas del Señor/ tenemos su fortaleza” (25). En las escenas 4, 5 y 6, aparece el Demonio, quien pretende engañar a Ignacio, ofreciéndole una vida “Coronada de flores y laureles,/ arrayán, [mirto] y claveles” (26). El Santo, junto a los dos Mensajeros, combate al Demonio, que al verse vencido promete “Por más golpes que reciba,/ Siempre os haré guerra viva” (27), a lo que, cantando a trío con los Mensajeros, el patriarca responde: “Contra este tigre rampante/ Con mi Dios corro a pugnar,/ Y con mi escuadrón volante/ Quiero guerra presentar” (27).³¹ La mención del arrayán, una planta arbórea de los Andes centrales, parece ser un esfuerzo de identificación con una naturaleza americana familiar para los nativos. Este no es el único elemento de este tipo; asimismo, para Guillermo Wilde, la metáfora del tigre presto a atrapar a sus presas, con la que se presenta al Demonio, es un intento de integrar dentro de la ópera misional de estilo europeo componentes de la vida diaria de los nativos en la selva sudamericana (166).

Por otra parte, cabe notar el vocabulario militar que prevalece en estas escenas, el mismo que concuerda no únicamente con la antigua profesión de soldado de Ignacio, sino también con la comparación muy usual para describir a los jesuitas como soldados de Cristo. Dicho paralelismo, como se expresa en el texto del ya mencionado libro *De la diferencia*, tiene que ver además con los inicios de la orden, formada en medio de las ideas que solo unos pocos años más tarde dieron lugar al Concilio de Trento como respuesta a la reforma luterana que ponía en peligro la estabilidad de la Iglesia católica (Kirk 291). Pero, además, como sugiere Stephanie Kirk, “la imagen del soldado está conectada a la disciplina resuelta con que los jesuitas se aplicaban al desarrollo y comunicación del conocimiento” (291). El énfasis en la intelectualidad “se presenta como una fuerza dinámica que se compromete con la sociedad en vez de retirarse de ella. La tendencia en la tradición cristiana había siempre otorgado superioridad a la *vita contemplativa* sobre la *vita activa*. Pero los Jesuitas [sic] innovaron una espiritualidad activa basada en un compromiso intelectual con el mundo” (Kirk 290). Esta idea de los miembros de la Compañía divulgando e iluminando al mundo con su conocimiento, que se promueve en la explicación textual y en el grabado de *De la diferencia*, se vuelve aún más clara en la ópera misional a partir de la escena 7, cuando el

santo, en un recitativo, expresa su ansiedad por la necesidad de expandir la palabra de Dios por tierras lejanas: “Oh, ciega gentilidad/ En pecado y muerte sumergida,/ Sin conocer el amor de Dios” (28).³² El Mensajero 2 contesta a las tribulaciones de Ignacio, manifestando: “De tu fuego una centella/ El Oriente ilustrará” (28). Esta centella es nada más y nada menos que otro de los fundadores de la orden, Francisco Xavier, quien aparece al final de esta escena dispuesto a partir hacia el destino que el patriarca de la orden le asigne.

La escena 8, en la que intervienen los dos santos, se detiene en el momento en que Ignacio le comunica a Francisco Xavier el lugar de su nueva misión, adonde debe ir para expandir la labor jesuita: “Al Oriente, hijo, el cielo te destina,/ y que vayas es voluntad divina” (28).³³ Al mismo tiempo, Ignacio le encomienda, “De Jesús propagarás la milicia/ Contra la ceguedad y la malicia,/ Sacando de las fauces infierno,/ Tanto gentil que vive sin gobierno,/ Para que debajo del estandarte de Cristo/ milite tan grande parte” (29). Francisco Xavier, como buen soldado, acepta gustoso su destino, aunque en la siguiente escena modestamente se pregunta si esto “es demasiado encargo a mi flaqueza” (29). Pero Ignacio lo tranquiliza, asegurándole que ya que este es un mandato divino, Dios mismo se encargará de darle fortaleza, y más tarde le exhorta: “Ve sin recelo de la victoria/ Que Jesús te envía,/ Y con tu celo dará/ Gran gloria a su Compañía” (29). Con estas palabras Ignacio establece una relación directa entre la misión en tierras lejanas y la gloria de la Compañía, poniendo énfasis además en el mandato y, por ende, en la protección de Jesucristo que ampara a toda su orden.

La última escena corresponde a la conmovedora despedida entre Ignacio, el amado padre, y Francisco Xavier, el hijo querido. Este último le anuncia, “Yo parto, Ignacio,/ Solo mi corazón queda contigo”, a lo que Ignacio le responde, “Francisco, aquí me quedo,/ Mas con mi corazón también te sigo” (29). La escena termina con una variación de la aria “¡Ay! ¡Qué tormento!”, el solo que interpreta Ignacio en la primera escena para expresar su desasosiego por hallarse lejos de Dios. En la escena final, en cambio, los patriarcas cantando a dúo manifiestan,

Francisco Xavier: Irme lejos de ti

Ignacio: Sin ti quedarme aquí

Francisco Xavier e San Ignacio: “¡Ay! ¡Qué tormento!” (30).

Esta variación, que ahora sirve para expresar ya no el amor divino sino el amor fraternal, ha causado controversia en las representaciones contemporáneas de la obra debido a las intensas emociones homoeróticas que ambos protagonistas muestran al instante de la despedida. No obstante, como Zampelli, citando a

Illari, nos recuerda, “the opera cast[s] this particular love in terms of fraternity and obedience so as ‘to avoid any misunderstanding’ about the chaste nature of the relationship” (172). Zampelli, quien publicó su artículo “Opera News: Jesuits, Catholic Imagination, and Staging of Cultural Conversations” en 2010, manifiesta que desde 1997 *San Ignacio* ha sido puesta en escena un total de nueve veces en los Estados Unidos y en Roma (166). En cuanto a los montajes latinoamericanos, Nawrot, en su estudio introductorio de *San Ignacio*, informa que la obra, desde mucho antes de que aparezca su edición de 2012, ya ha sido puesta en escena “en las Misiones y ciudades de Bolivia y España” (8).³⁴ Estas representaciones contemporáneas invitan a entrever las reacciones de un público que está lejos del contexto de producción del drama religioso.

Zampelli estudia los aspectos de la recepción y señala el desconcierto que genera en la audiencia el hecho que quienes interpretan a Ignacio y a Francisco Xavier sean contratenores —voces masculinas con timbre femenino. Este es el caso de dos grabaciones realizadas en 1996 y en 2002, dirigidas por Gabriel Garrido y James David Christie, respectivamente.³⁵ No obstante, lo que en pleno siglo XXI parece extraño nos remite, en cambio, a la cuestión del performance en el siglo XVIII. Como Illari explica al comentar sobre las representaciones teatrales y parateatrales que los jesuitas organizaban, estas se atenían a “los temas de contenido religioso y moral”, las mismas que además “para mantenerse dentro del registro apropiado de *decencia*, involucraban exclusivamente a actores de sexo masculino” (Illari, *Domenico* 430). Siguiendo esta lógica, y además pensando en el lugar en el que se compuso la obra y su objetivo didáctico, no es raro entonces que el rango de las partes vocales en *San Ignacio* haya sido diseñado teniendo en mente a chicos jóvenes con voces aún blancas, quienes parecen haber sido los principales intérpretes de esta ópera misional. Así, los cuestionamientos sobre la masculinidad, tanto por la relación homoerótica entre los protagonistas como por quienes interpretan a estos personajes, deben ser pensados tomando en cuenta el propósito específico de difundir las cualidades ejemplares de fraternidad y obediencia de los fundadores de la orden y también considerando el espacio y el tiempo en el que la obra fue producida.

De hecho, el mismo argumento de este drama permite ver las diferentes etapas de una masculinidad característica de los fundadores y de los jesuitas en general, empezando por la imagen de soldados tratando de combatir al Demonio. En efecto, el aspecto bélico que domina la obra se resume en el epílogo, en donde los intérpretes celebran, “Estas las banderas son/ Y su fin

tan aplaudido./ De Loyola esclarecido” (31),³⁶ haciendo referencia, como en la escena 3, a la causa de su lucha, que es la bandera de Jesucristo. Con esto también aluden al emblema jesuita, cuyas siglas IHS, el monograma de Jesús, se hallan superimpuestas por una cruz a la que se suman tres clavos para simbolizar la pasión y muerte de Cristo. Para Illari, estas escenas dramatizadas apelaban a las emociones tanto de quienes estaban familiarizados con la práctica militar hispánica, como de los guaraníes y chiquitanos, quienes podrían rememorar su propia tradición guerrera (Illari, *Domenico* 458). Estos aspectos contribuirían a hacer más accesible el mensaje de la obra, pero a la vez ayudarían a promocionar mensajes projesuíticos. Así, tanto Ignacio como Francisco Xavier se presentan como los soldados de Cristo, luchando en contra del mal y como misioneros expandiendo la fe alrededor del mundo. En ellos es posible ver entonces a “hombre[s] devoto[s] y dinámico[s] cuya masculinidad se basa principalmente en un modelo singular de erudición activa y energética” (Kirk 290). De esta manera, la ópera misional es una herramienta eficaz para familiarizar a los nativos con la historia de los fundadores de la orden. No obstante, esta historia no se presenta mediante biografías básicas, sino a través de las características más destacadas de sus protagonistas. Así el espectador puede ser testigo de las meditaciones de Ignacio, las que solo son interrumpidas para combatir al Demonio. Esta representación también es un acercamiento al instante en el que, al planear su estrategia para llevar la luz a todos los puntos de la tierra, escoge a uno de los miembros más destacados de la orden, Francisco Javier. Este último viene a ser la sinécdoque de la misión jesuita destinada a iluminar el mundo con la palabra de Dios.

Si en las primeras décadas de evangelización en la región andina el *Symbolo* es de cierto modo un experimento para unificar los métodos de catequización entre los religiosos, *San Ignacio*, en cambio, se concibe dentro de un terreno más firme. La experiencia jesuita de casi dos siglos en la región, en donde sus miembros habían institucionalizado las artes escénicas a través de maestros expertos en diferentes áreas, es notoria. A esto se suma el hecho de que para esa época los miembros de la Compañía ya habían sido testigos de los aciertos y fracasos de métodos anteriores, propios y ajenos. Por esta razón, a diferencia de Oré, los miembros de la Compañía ya no estaban tratando de explicar los aspectos más básicos del cristianismo, sino que fueron más allá para adentrarse en la necesidad de una expansión global de la religión católica, tomando como ejemplo a los padres fundadores de la orden.

Esto no quiere decir que el *Symbolo* carezca de promoción franciscana. De hecho, la obra misma es un esfuerzo por promover la labor de sus miem-

bros y dar a conocer las cualidades de sus patronos. Por ejemplo, Oré hace referencia a las apariciones de San Francisco, quien “se mostró aficionado a los indios pues apareciendo juntamente con la gloriosa virgen santa Clara en México al bendito padre fray Juan de S. Francisco fundador de la provincia del Evangelio le dijeron, Indi, quan vos promisistis paupertaten, obedientian & humilitate observant” (46v).³⁷ Al recurrir a San Francisco y a Santa Clara, el letrado busca identificar a los nativos con los mandatos de estos santos, y por lo tanto también con las cualidades de sus hermanos de la orden seráfica, quienes, a su parecer, aceptaban y cumplían con los designios divinos del sufrimiento, la pobreza y la resignación.

Tanto *San Ignacio* como los himnos recogidos en el *Symbolo* permiten reflexionar sobre la forma en que los religiosos se valieron de la música y el performance en la tarea de cristianización en el Virreinato del Perú. Ambas obras dejan entrever cómo sus autores valoraban a los catequizados. Oré demuestra que los nativos no solo repetían los cánticos sin cansarse, como afirmaba Acosta, sino que también eran capaces de razonar. Las leyendas y tradiciones andinas le sirven al letrado huamanguino para este propósito y mediante ellas explica los preceptos de la fe católica. De este modo, Oré mezcla la religión pagana y las enseñanzas bíblicas con el objetivo de sustituirlas mediante la razón. Los jesuitas también valoraron el talento de sus catequizados en las reducciones en donde fomentaron las artes y en especial la música (Kennedy, “Colonial” 1). El aprecio por el talento indígena es evidente en una de las cartas que en 1744 Schmidt envió a Suiza a su hermano, también religioso. En esta misiva Schmidt cuenta, “nuestros chicos que salen de mi escuela son verdaderos músicos que cada día, en la santa misa dan las gracias a Nuestro Señor, cantando y tocando sus instrumentos; debo decir si actuaran en cualquier ciudad europea, llenarían de asombro a la comunidad de fieles de la iglesia” (citado en Kennedy, “Colonial” 14). No es extraño entonces que, aprovechando todo este conocimiento y habilidad, en las misiones se hayan montado obras como *San Ignacio*. Tampoco es inaudito que los meticulosos jesuitas hayan integrado la historia de los fundadores de la orden a un género profano, como es la ópera, ya que, como señala Illari, “los mismos jesuitas continuaban desarrollando una tradición de teatro religioso en sus colegios que podía servir de modelo e inspiración a las óperas religiosas” (453). La ópera misional se convierte así en un medio para representar las vidas de los hombres ejemplares de la orden. Más que nada, mediante la fusión de lo pagano con lo sagrado, los jesuitas lograron promover una participación activa de los indígenas, valiéndose además de un performance musical y teatral que conformaba los tres principios

de la retórica clásica —educar, conmover y deleitar— y que, así como en los cánticos de Oré, trató de ser una alternativa eficaz a la violencia que significó el proceso de conversión religiosa en el Virreinato del Perú.

Virginia Tech

Notas

¹ Esta descripción de Acosta concuerda con el bien conocido ejemplo que presenta el Inca Garcilaso de la Vega, quien narra que a comienzos de los años cincuenta del siglo XVI el maestro de capilla del Cuzco, tomando la música de los rituales con la que los nativos celebraban las actividades agrícolas, compuso una chanzoneta para la fiesta del Santísimo Sacramento, la cual fue interpretada por sus compañeros de escuela en la ceremonia eclesíástica (*Comentarios reales de los Incas* 342).

² En *El Símbolo católico indiano* (1598) de Jerónimo de Oré, he estudiado extensamente tanto el contexto de producción de la obra como el impacto que la condición de letrado criollo del autor tuvo en la misma. Aunque en el capítulo cuatro me refiero brevemente a la cuestión del performance, que es el enfoque del presente estudio, este trabajo se amplía con una comparación de los métodos que los jesuitas usaron más adelante para un mejor entendimiento de lo que fue la música misional en la región andina.

³ Aunque en este trabajo mantengo el título original, modernizo todas las citas.

⁴ En *Del paganismo a la santidad*, Juan Carlos Estenssoro se refiere con detenimiento a los métodos anteriores al *Símbolo*, no únicamente los producidos por el Tercer Concilio Limense (1582-1583), sino también los escasos que aparecieron en décadas anteriores.

⁵ Gracias a estos cánticos, *El Símbolo* fue de gran utilidad entre los evangelizadores y fue usado por largo tiempo. Actualmente dos de sus himnos son muy conocidos: el himno dedicado a la consagración de la Eucaristía *Qanmi Dios kanki*, el que, según Allan Durston, es una modificación del quinto cántico y es también conocido como el Yuraq hostia santa 107 (Durston, 148). Otro himno que gozó de popularidad es el que Oré compuso para ser cantado en la hora canónica de completas, *Qhapaq eterno Dios* (“Todopoderoso Dios eterno”). Este último forma parte del álbum *New World Symphonies. Baroque Music from Latin America* (2003).

⁶ Algunos de los castigos que se imponían a quienes se resistían a la conversión eran azotes, rapados de cabeza, encarcelamiento y despojo de una parte de los bienes, entre otras. Por eso, Oré propone disfrazar los métodos con “el gusto más que la fuerza de obligación por el temor y castigo” (fol. 54v).

⁷ En Europa, la ópera, *Apotheosis sive consecratio AA. Ignatii et Francisci Xaverii*, compuesta por Johannes Hieronymus Kapsberger, fue parte de las celebraciones de canonización de los dos santos. Esta obra fue interpretada en Roma en 1622, aproximadamente unos cien años antes de la creación de *San Ignacio* (Kennedy, “Candide” 319).

⁸ Para un buen estudio sobre la vida y obra de Luis Jerónimo de Oré, ver el estudio introductorio de Raquel Chang-Rodríguez a *Relación de los mártires de la Florida* y el artículo de Noble David Cook, “Viviendo en las márgenes del imperio”. En *El símbolo católico indiano* (1598), he subrayado el carácter heterogéneo de la obra. Al referirse a la parte evangelizadora, Raquel Chang-Rodríguez dice que el *Símbolo* “es un credo, pero también una cartilla; es un catecismo, pero también un libro de cánticos o poemas. Sus himnos quechuas y la manera en que los presenta son una parte integral del nuevo contexto en el cual debe desarrollarse la labor misionera” (Chang-Rodríguez, “Luis Jerónimo” 157-58).

⁹ Para un estudio más extenso de la oratoria religiosa en la España de la Contrarreforma en la que se produjo la obra de Fray Luis, ver “Religious Oratory in a Culture of Control” de Gwendolyn Barnes-Karol.

¹⁰ Don Abbot explica cómo la revalorización de la retórica clásica influenció y dominó el pensamiento renacentista y por lo tanto la retórica en el Nuevo Mundo. Para información más extensa sobre este tema ver *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*.

¹¹ En *Los seis libros*, Fray Luis discute más en detalle los recursos de la retórica clásica que Oré más tarde adopta en *Symbolo*.

¹² Margot Beyersdorff, en “Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré”, estudia la cuestión de la versificación.

¹³ Las 879 estrofas que contienen los ocho cánticos conforman el poemario religioso más extenso del siglo XVI en quechua hasta ahora conocido. Oré también compuso himnos en quechua dedicados a la Virgen María.

¹⁴ El título completo de este himno es “En el cual se trata del origen de los hombres y de su propagación, contra la opinión falsa, que de esto tienen los indios. Prosigue así mismo la vida de Cristo nuestro señor, hasta la institución del santísimo sacramento de la Eucaristía”. Según Durston, una parte del quinto cántico todavía forma parte de los rituales católicos: “La elevación de la hostia y el cáliz consagrados suele celebrarse con el Qanmi Dios kanki (también conocido como el Yuraq hostia santa), un himno eucarístico” (148).

¹⁵ Para mayor información sobre la religión prehispánica andina, ver *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru* de Sabine MacCormack.

¹⁶ En “Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual”, Brian Bauer desarrolla en una forma más amplia la relación entre agricultura, conquista y religión.

¹⁷ Aparte de un intento de desmitificar las historias del origen de los incas, la caracterización que hace Oré sobre la forma en que los andinos transmitían estas tradiciones es una forma de negar también la escritura de la historia que el autor entiende desde su formación de carácter renacentista. Para más información sobre este aspecto, ver el capítulo dos de mi libro *El Símbolo católico indiano* (1598).

¹⁸ En *El Símbolo católico indiano* (1598), estudio ciertos elementos de la poesía correspondientes específicamente a los cánticos 5 y 6, tomando en cuenta la retórica que Oré usa para provocar las emociones de los catequizados.

¹⁹ Como explica Hendrickson, desde su aparición en 1640, *De la diferencia* contó con mucha aceptación, pues no solo se hicieron al menos 54 ediciones en español, sino que además fue traducido a varios idiomas a lo largo de los siglos XVII y XVIII (587).

²⁰ Aunque en las adaptaciones modernas este drama religioso aparece como una ópera misional, antes que Illari la llame así, “ningún testimonio escrito designa a esta composición como ópera” (Nawrot 9).

²¹ No hay conceso en la escritura del apellido de Schmidt; algunos autores quitan la t final del nombre. Para más información sobre la actividad musical de Schmidt, ver el artículo de Illari, “Martin Schmid, músico: Apuntes para una genealogía”.

²² Para más información sobre la vida de Zipoli como un exitoso compositor en Europa y luego como misionero en las reducciones paraguayas, ver la obra de Illari, *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*.

²³ En “Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia”, Frank Kennedy presenta más detalles sobre la relación de Schmidt con la música de Zipoli. El autor también incluye un apéndice de las obras compuestas o atribuidas a Zipoli correspondientes a su faceta de misionero.

²⁴ Gasta sugiere que si Schmidt no fuera el autor del texto chiquitano, este podría pertenecer a un autor indígena (94).

²⁵ En su transcripción de la música de *La púrpura de la rosa*, Robert Stevenson ofrece más información biográfica de Torrejón y Velasco, así como de los orígenes y desarrollo del teatro lírico en el Virreinato del Perú.

²⁶ Nawrot explica que en el mismo archivo de Moxos se encontró también “otra ópera, titulada *San Lorezo*, con su texto en latín”. Nawrot continúa, explicando que “[e]l material musical es idéntico a las

escenas 8 y 10 de *San Ignacio*” (10). Aparte de mostrar la actividad musical jesuita, este hecho pone en evidencia el asunto de la adaptabilidad de la música, al servicio de diversas celebraciones y modificada de acuerdo a la ocasión.

²⁷ Nawrot provee una explicación más detallada sobre este asunto en su estudio introductorio.

²⁸ Para las versiones modernas se han hecho arreglos para incluir una orquesta más grande.

²⁹ Para todas las citas del análisis del argumento en adelante utilizaré la partitura de *San Ignacio* editada por Nawrot en 2012.

³⁰ Agradezco a Domingo Ledezma por haberme proveído copias de la edición facsimilar de *De la diferencia* que se halla en John Carter Brown Library.

³¹ Este trío que se halla en la escena 6 es solo una variación de una aria que canta Ignacio en la escena 3. Esta no es la única repetición; dos arias más de la misma escena aparecen en la 6.

³² Los críticos coinciden en dividir a la obra en dos partes, “Misionero” (escenas 1 a la 7) y “Despedida” (escenas 8 a la 10). Según Illari, la segunda parte fue compuesta posteriormente a la primera. Para más información sobre este asunto ver su libro *Domenico Zipoli*.

³³ En 1540, João III de Portugal se propuso enviar a los jesuitas a territorios portugueses de la India. Ignacio recomendó para esta misión a Simão Rodrigues y a Nicolás de Bobadilla; por motivos de salud este último no pudo hacer el viaje por lo que Ignacio designó a Francisco Xavier para esta misión. Así comienza la etapa misional de Francisco Xavier. Esta escena representa la última vez que ambos hombres se vieron replicando el momento de la despedida final. Para más información sobre los primeros fundadores de la Compañía, ver la obra de John W. O’Malley *The First Jesuits*.

³⁴ En los últimos años ha habido más representaciones de la obra en diferentes países, cuyos videos están accesibles en la red.

³⁵ En la grabación dirigida por Christie, intervienen: el contratenor Randall Wong en el papel de San Ignacio; la soprano Pamela Murray en los papeles de Mensajero 1 y Relator; el contratenor Steven Rickards representa a San Francisco Javier y al Mensajero 2; y el tenor John Elwes interpreta al Demonio-Luzbel. (<https://www.youtube.com/watch?v=ARITk7UJjbs>).

³⁶ La versión que recoge Nawrot consta de tres versiones del epílogo recogidas en lugares diferentes. Después del verso “De Loyola esclarecido” en la primera versión, el cuarto verso dice: “De San Pedro esclarecido” (31). En la segunda versión, en cambio, la variación se halla en el séptimo verso, el cual dice “¡Oh, gloriosa Patrona Santa Ana!” Finalmente, en la tercera versión, el séptimo verso cambia a “¡Oh, mi Padre Superior!” en vez del “¡Oh, mi Padre San Ignacio!” de la primera versión (31). Esto indica las adaptaciones que sufría la obra de acuerdo al lugar y a la ocasión en la que se representaba. Illari además aclara que el epílogo “no está relacionado estructuralmente con el resto de la composición, sino que constituye una sección separada y autosuficiente” (*Domenico* 449).

³⁷ “Los indios, con obediencia y humildad, mantienen la pobreza que les fue enviada”. Agradezco a Andrew Becker por su ayuda con esta traducción.

Obras citadas

Abbott, Don P. *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. U of South Carolina P, 1996.

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del cielo, elementos, metales, plantas y animales de ellas; y los ritos, ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los indios*. 1590, vol. 1, Ramón Anglés, impresor, 1894.

- Andrango-Walker, Catalina. *El Símbolo católico indiano (1598) de Jerónimo de Oré: saberes coloniales y los problemas de la evangelización en la región andina*. Vervuert/Iberoamericana, 2018.
- Anonymous. *San Ignacio. Ópera de las misiones jesuíticas*. Musical score, ed. por Piotr Nawrot, Fondo Editorial APAC, 2012.
- Barnes-Karol, Gwendolyn. "Religious Oratory in a Culture of Control". *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, ed. por Anne Cruz y Mary E. Perry, U of Minnesota P, 1992, págs. 51-77.
- Bauer, Brian. "Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual". *American Anthropologist*, vol. 98, 1996, págs. 327-37.
- Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los incas*. 1551, ed. por María del Carmen Rubio, Atlas, 1987.
- Beyersdorff, Margot. "Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré". *Mito y Simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, comp. por Henrique Urbano, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993, págs. 215-37.
- Burkholder, James P. y Claude V. Palisca. *Norton Anthology of Western Music*. Norton, 2010.
- Casas, Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*. 1552?, 3rd ed., ed. y estudio preliminar por Edmundo O'Gorman. UNAM, 1967.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Luis Jerónimo de Oré y la poesía de su *Símbolo católico indiano* (1598)". *Allpanchis*, vol. 46, 2019, págs. 149-70.
- Cook, Noble David. "Viviendo en las márgenes del imperio: Luis Jerónimo de Oré y la exploración del Otro". *Histórica*, vol. 32, 2008, págs. 11-38.
- Durston, Alan. "Apuntes para una historia de los himnos quechuas del Cusco". *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, 2010, págs. 147-55.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, trad. por Gabriela Ramos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Ex Cathedra. "Qhapaq eterno Dios". *New World Symphonies from Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque*, grabación de audio, cond. por Jeffrey Skidmore, Hyperion, 2003.
- Gasta, Chad. "Opera and Spanish Jesuit Evangelization in the New World". *Gestos*, vol. 22, 2007, págs. 85-106.
- Granada, Luis de. *Los seis libros de la retórica eclesiástica escritos en latín por Luis de Granada y dados á luz de orden del ilmo. Sr. D. José Climent*. Vol. 1, Imprenta de la V. É H. de J. Subirana, 1884.
- Hendrickson, Scott. "Early Guaraní Printing: Nieremberg's *De la diferencia* and the Global Dissemination of Seventeenth-Century Spanish Asceticism". *Journal of Jesuit Studies*, vol. 5, 2018, págs. 586-609.

- Illari, Bernardo. "Martin Schmid, músico: apuntes para una genealogía". *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. por Javier Marín, IICMU, 2018, págs. 209-41.
- _____. "Metastasio nell'Indie: De óperas ausentes y arias presentes en América colonial". *La ópera en España e Hispanoamérica: Una creación propia*, ed. por Emilio Casares, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, págs. 343-74.
- _____. *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Casa de las Américas, 2011.
- Kapsperger, Giovanni Girolamo, Domenico Zipoli y James David Christie. *Jesuit Operas*. Grabación de audio, Dorian Recordings, 2002.
- Kennedy, Frank. "Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia". *Latin American Music Review*, vol. 9, 1988, págs.1-17.
- _____. "Candide and a Boat". *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, ed. por O'Malley, John W. et al., U of Toronto P, 1999, págs. 317-32.
- Kirk, Stephanie. "‘Ilustres varones apostólicos’: el paradigma de la masculinidad jesuita en México de los siglos XVII y XVIII". *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto "criollo" en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*, ed. por Vitulli, Juan y David Solodkow, Corregidor, 2009, págs. 287-308.
- MacCormack, Sabine. *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton UP, 1991.
- Nieremberg, Juan E. y Miguel J. Serrano. *De la diferencia entre lo temporal, y eterno. 1755*, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 2010.
- O'Malley, John W. *The First Jesuits*. Harvard UP, 1993.
- Oré, Luis Jerónimo de. *Symbolo catholico indiano en el qual se declaran los mysterios de la fê contenidos en los tres symbolos catholicos, Apostolico, Niceno, y de S. Athanasio: contiene assi mesmo vna descripcion del nuevo orbe, y delos naturales del: y vn orden de enseñarles la doctrina christiana en las dos lenguas generales, quichua y aymara, con vn confessionario breue y catechismo dela communion: todo lo qual esta aprobado por los reverendissimos señores archobispo delos Reyes, y obispos del Cuzco, y de Tucuman*. Imprenta de Antonio Ricardo, 1598.
- _____. *Relación de los mártires de la Florida del P.F. Luis Jerónimo de Oré (c. 1619)*, ed. por Raquel Chang-Rodríguez, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Tercer Concilio Limense. *Confessionario para los curas de indios con la instruccion contra sus ritos: y exhortacion para ayudar a bien morir: y summa de sus priuilegios: y forma de impedimentos del matrimonio*. Imprenta de Antonio Ricardo, 1585.
- Torrejón y Velasco, Tomás, Pedro Calderón de la Barca y Robert L. Stevenson. *La púrpura de la rosa*. Instituto Nacional de Cultura, 1976.

Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas*. 1609, 1617, Fondo Editorial de la UIGV, 2007.

Zampelli, Michael. "Opera News: Jesuits, Catholic Imagination, and Staging of Cultural Conversations". *Catholic Theatre and Drama: Critical Essays*, ed. por Kevin Wetmore, McFarland & Co, 2010, págs. 162-80.

Zipoli, Domenico, Martin Schmid, Johann J. I. Brentner y Gabriel Garrido. *San Ignacio: L'opéra Perdu Des Missions Jésuites De L'amazonie; Anciennes Réductions de Chiquitos et Moxos, Bolivie*. Grabación de audio, K617 France, 1996.

In Memoriam: Deb Cohen (1955-2020)

Deb Cohen, Professor Emerita of Spanish at Slippery Rock University in Pennsylvania, passed away suddenly on March 13, 2020. After working in the travel industry, Deb earned her PhD in Spanish from the University of Kansas, where she wrote a dissertation about the plays of Mexican dramatist Rodolfo Usigli under the direction of George Woodyard and served as *Latin American Theatre Review's* Editorial Assistant. Those who knew Deb well remember her as an insightful scholar of Mexican and Central American theatre, an effective teacher, an accomplished play translator, and a talented lighting designer and set painter for theatrical productions.

Deb's earliest contributions to Latin American theatre studies include articles in *Latin American Theatre Review* on the plays of Usigli and Luisa Josefina Hernández. Travel to Honduras sparked her interest in that country's popular theatre during the 1980s, leading her to co-author two articles with Kenton V. Stone, one on Teatro de la Basura and the second on Jack Warner and Teatro La Fragua. When accompanying students studying abroad in Costa Rica, she researched that country's theatre and became known for her pioneering work on its New Wave dramatists, who began writing plays in the 1980s. Her articles offer feminist interpretations of plays by Claudia Barrionuevo, Ana Istarú, and Melvin Méndez, analyze the critique of political corruption in plays by Barrionuevo, Walter Fernández, and Ailyn Morera, and examine the historical theatre of Jorge Arroyo, Leda Cavallini, Lupe Pérez Rey, and Miguel Rojas. Deb's final scholarly project was *Diálogos dramáticos Costa Rica-México*, an anthology of six plays co-edited with Elaine Miller and published by Editorial Memoria en Movimiento.

Deb's collaborative nature was evident not only in her publications but also during conferences, for which she regularly organized panels. She would not hesitate to state her honest opinion when advising colleagues in the early stages of their careers or evaluating manuscripts for the *Latin American Theatre Review*. Students benefited as well from her excellent mentoring skills,

with many of them posting on social media after her passing about how “Dr. Deb” had helped them to learn the basics of the Spanish language. She also enriched their extracurricular life by hosting an international music hour on the campus radio station and serving as faculty advisor for the LGBTQ club.

Deb also made a significant impact on the performing arts at Slippery Rock University, whose University Theatre staged in 2009 her English translation of Melvin Méndez’s *Un viejo con alas* (*The Old Man’s Wings*). Her passion for theatre extended to the production side when she staged with students her English translations of the plays *Tu voz* (*Only You*) by Felipe Galván and *Sobre chapulines y otras langostas* (*Chapulines and Other Critters*) by Walter Fernández. After retiring from teaching in 2016, she stayed busy studying technical theatre and designing sets and lighting for many University Theatre productions. Not long ago, she produced at Slippery Rock her own translation of Felipe Galván’s play *Tu voz*. Present for the staging, Galván comments, “La búsqueda era su camino, la perfección su meta, el hallazgo estético su obsesión. Debora Cohen, a quien todos sus amigos llamábamos Deb, fue vida que enseñó a hacer vida en la vida, en el estudio y en la escena.”

Although we will miss Deb tremendously, we will always remember her creativity, clever sense of humor, and zest for life. Since Deb’s family has a tradition of commemorating the date of a departed loved one’s birth or passing with a toast of one’s favorite beverage, I believe that Deb would appreciate our raising a glass in her honor: ¡Un brindis por nuestra querida amiga y colega que nos sonríe desde las estrellas!

Elaine M. Miller

Christopher Newport University

Book Reviews

Amich, Candice. *Precarious Forms: Performing Utopia in the Neoliberal Americas*, Northwestern UP, 2020. 232 pp.

What forms of resistance can artistic practices, poetry, and performance art, in particular, stage within a space swallowed by neoliberal governance—a global system that creates exploitative and precarious forms of work and sociability and that hinders collective organization and political transformation? This is one of the main questions that Candice Amich attempts to tackle in *Precarious Forms: Performing Utopia in the Neoliberal Americas*.

The book sets out to analyze an important body of work from consecrated artists across the Americas, ranging from Canadian-based poet Dionne Brand to multifaceted Chilean artist Cecilia Vicuña. Amich uses ‘utopia’ as the main conceptual tool to understand how these artists, the majority of whom are women, confront neoliberal precarious contexts. Their strategies, Amich contends, do not stage other possible worlds directly (in the more affirmative sense we tend to give classic forms of utopia) but rather, through an Adornian turn, affirm the negation of the “neoliberal sensorium,” thus staging the blatant contradictions and tensions in the ways of life determined by neoliberalism. These works respond to precarity by creating forms that, through the affirmation of a negation, point to the possibility of transforming the base structure of neoliberal realities across the continent. This utopian wager can take the form of “utopian longing” (Nancy Morejón and Brand), “precarious forms of bonding” (Ana Mendieta and Coco Fusco), or “state ritual violence,” as Amich proposes in the case of Regina José Galindo’s performances.

With this book, Amich has created a fruitful space for dialogue among practices from different artists during different periods of the neoliberal historical sequence. The book will appeal to those interested in performance art and poetry and in the relation between artistic practices and pressing issues such as migration, exile, precarious forms of labor, and post-revolutionary and post-dictatorship struggles for justice and visibilization. Her close readings are illuminating and some of them offer novel ways of entering or re-entering classic works. Among these is the reading of Fusco and

Domínguez's *Dolores from 10 to 22*, in which Amich dives into the tensions within the neoliberal gaze. The crossing of this work with performative strategies of the Zapatistas is revealing, as is the insertion of Debordian ideas to develop these arguments, if at times the author over-emphasizes the "staging" strategies of the Mexican revolutionary movement over other important facets. One also wonders if Amich's utopian wager can be so seamlessly applied to indigenous world-making practices. One of the most illuminating parts of the book is her reflection on *testimonio* as a way of entering Galindo's work.

Precarious Forms creates productive dialogues among artistic practices that imagine paths of resistance during these unjust, carceral, and deadly times. Some chapters would benefit from a clearer characterization of the realities they confront. For instance, the critique of masculinist revolutionary narratives that Brand, Morejón and Daisy Zamora react to in their works, a critique central in Amich's reading, could have been developed in more detail. The same could be said of the very interesting point of the neoliberal individualization of subjectivities—how does this come to be and to what ends are these processes of subjectification deployed? The breadth and scope of the book is nonetheless impressive and *Precarious Forms* is a novel contribution to a corpus of critical works that center utopia in the struggle against neoliberalism.

César Barros A.
SUNY New Paltz

Acree, William Garrett, Jr. *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2019. 279 pp.

Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay presents a carefully researched history of Creole drama, from the late 19th century into the first decades of the 20th, throughout the River Plate region of Latin America. Acree's study offers an overview and analysis of a performance phenomenon that "effectively put the countryside onstage and represented the transformations the region's export boom and economic modernization were exacting not just on traditional ways of life but also on broader understandings of community" (3). This history of "popular culture on the move" (171) describes the musical presentation of dramas featuring gauchos and rural themes. These shows fostered the development of a theater-going entertainment culture in Argentina and Uruguay and left a legacy that has carried into radio shows, film, and television, among other forms of contemporary popular culture.

Written in a clear and accessible style, Acree's study is divided into three parts: the history of drama and the emergence of Creole themes during the 17th-19th centu-

ries; the flourishing of Creole drama during the late 19th-early 20th centuries; and the legacy of Creole and nativist themes in Argentine and Uruguayan popular cultures. As the author describes in detail, Creole dramas grew out of the pomp and ceremony of Colonial viceregal and religious theater traditions and grew in popularity as inexpensive, popular entertainment that articulated social tensions around urbanization and immigration to Latin America during the late 19th century. Creole theater troupes often featured immigrants as the principal actors as well as the entrepreneurs who ran such groups, resulting in a curiously performative concept of *lo criollo* as a nostalgic and yet fairly inclusive evocation of Creole culture (85, 99). After the decline of Creole drama due to the increasing popularity of other forms of entertainment, the influence of its themes could be seen in Creole clubs where men “play gaucho” (109), some of which continue to exist to this day, as well as films, radio shows, and even a brand of *mate* that translates Creole themes into entertainment forms for the region’s growing middle class.

This study’s archival depth highlights popular cultural phenomena that remain inaccessible to traditional literary studies, thus capturing the rise and continued influence of a genre that exists only partially in textual form. Within this expansive investigation, Acree might have further contrasted the late-century, gaucho-themed Creole dramas studied here with the canonical mid-century Romantic strains of the *literatura gauchesca* that was also popular in that region, as he does with the gauchesque drama at the beginning of the 19th century. Nonetheless, *Staging Frontiers*’ greatest strength lies in the archival work that reveals the heterogeneity of cultural production and the regional nature of the Creole circuses and dramas that played to crowds numbering in the thousands, as acting troupes moved around the coastline of the Río de la Plata. Indeed, this volume’s emphasis on a regional context and the mobility of cultural practices will inform future cultural studies in the field. Acree’s work is a compelling portrait of the birth of modern popular culture in the Río de la Plata and an invaluable contribution to 19th and early 20th-century studies.

Elisabeth L. Austin
Virginia Tech

Dubatti, Ricardo, comp. *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra.* Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017. 226 pp.

Dubatti, Ricardo, comp. *Malvinas II. La guerra del teatro, el teatro de la guerra.* Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2019. 270 pp.

En los últimos años, las relaciones entre escena y memoria han convocado la atención de quienes se dedican tanto a las Ciencias Sociales como a las Humanidades. El teatro constituye un instrumento de construcción, transmisión y conservación de la memoria, como se observa en las dos antologías organizadas por Ricardo Dubatti

(CONICET) en torno de las representaciones dramáticas de la Guerra de Malvinas (1982).

En la primera antología, *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (2017), la serie de poéticas dramáticas y escénicas construye dispositivos teatrales de estimulación de la memoria; piensa los vínculos entre guerra y teatro a través de episodios concretos. Señala Ricardo Dubatti en el prólogo (pp. 7-34) que el corpus de obras sobre la Guerra de Malvinas —un centenar— puede ser organizado en tres series: representaciones centrales y explícitas del tema; referencias tangenciales al conflicto bélico; y escrituras anteriores a la guerra resignificadas *a posteriori*. *Malvinas...* reúne obras de la primera serie: *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata (1992); *74 días de otoño* de Laura Garaglia (2017); *Carne de juguete* de Gustavo Guirado (2015); *Sin adiós / El corazón en Madryn* de Carlos Horacio Herrera (1985); *Facfolc, un manto de neblina* de Fernando Locatelli (2016) y *Los padres* de Luigi Serradori (2014). El valioso gesto de rastrear y editar estos textos dramáticos revela las particularidades de cada una de sus poéticas, a la vez que ilumina puntos de contacto entre ellas y contribuye a complejizar el vínculo entre guerra y teatro desde un enfoque comparado. Las seis piezas fueron escritas en diferentes ciudades de Argentina en un intervalo de más de tres décadas. Se suman breves ensayos de Mariana Gardey, Jorge Dubatti, Jimena Trombetta, María Natacha Koss y Facundo Beret.

El segundo tomo, *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (2019), fue compilado por Ricardo Dubatti con el objetivo de continuar las líneas trazadas por su predecesor —contribuir a la visibilización y circulación de textos teatrales cuyo eje temático sea la Guerra de Malvinas—, y de actualizar la investigación que lo funda. *Malvinas II...* reúne siete textos pertenecientes al grupo de obras que refieren directamente a la guerra: *¡Arriba hermano!* de Omar Aíta (1992); *El Prado del Ganso Verde* de Eugenia Cabral (2013); *Rodillas negras* de Andrea Campos (2015); *Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra* de Julio Cardoso (2011); *Silencio ficticio* de Julio Cardoso y Andrés Fernández Cabral (2010), *1982 Obertura solemne* de Lisandro Fiks (2012) y *El león y nosotros* de Alejandro Flynn (2004). Ricardo Dubatti acompaña las obras con un extenso prólogo (pp. 7-38) y con el análisis de especialistas invitados: Laura Cilento, Agustina Trupia, Valeria Mozzoni, María Fukelman y Jorge Dubatti.

Ambas antologías tienen como correlato necesario el trabajo de rastreo, sistematización y divulgación de las obras relacionadas con la Guerra de Malvinas, muchas de difícil acceso para el público general. En ese sentido, devienen archivo. Pero no se trata del archivo como complejo físico que guarda, almacena y selecciona documentos, sino como un repositorio para el futuro: “un punto de partida, no un punto final”, como afirma Anna María Guasch (*Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, 303). A casi cuatro décadas del conflicto bélico, resulta aún problemático proponer una lectura orgánica de la guerra, como afirma Ricardo

Dubatti en los dos volúmenes. La Guerra de Malvinas es un acontecimiento que todavía se mantiene abierto y resuena constante e insistentemente en la vida cotidiana argentina. Produjo y produce ensayos, novelas, cuentos, poemas, películas y obras de teatro que, a su vez, ofrecen su visión de la guerra y de las islas. Los volúmenes *Malvinas...* y *Malvinas II...*, relevante contribución a la materia, tienen también como finalidad complementar y ser complementados por otras publicaciones, insertarse en el derrotero de lecturas de la guerra y contribuir a formular una “historia de tercer grado”, como sostiene Ricardo Dubatti (2019, 15) siguiendo a Michel-Rolph Trouillot (*Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*, Comares, 2017). En resumen, un aporte fundamental al mejor conocimiento del teatro argentino de las últimas décadas.

Bettina Girotti

CONICET / Universidad de Buenos Aires

Ansaldo, Paula, María Fukelman, Bettina Girotti y Jimena Trombetta (compiladoras). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC e Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires, 2017. 226 pp.

Teatro independiente. Historia y actualidad reúne catorce trabajos presentados en las Primeras Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente organizadas en 2016 por el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires. El libro aborda desde diversas cartografías y contextos históricos el concepto de teatro independiente y sus prácticas durante ya casi un siglo. La especialista María Fukelman propone un programa para la investigación en este campo; resulta necesario volver a las fuentes, indagar la historia cristalizada y “dimensionar la territorialidad de cada caso” (21). Magalí Devés, en cambio, estudia la breve trayectoria del Teatro Experimental de Arte como oposición al teatro comercial en 1928 y la influencia de las concepciones pedagógicas de Romain Rolland y su *Teatro del pueblo*. Nuevamente Fukelman indaga en términos históricos, estéticos y políticos el primer teatro independiente de Buenos Aires: Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta. La crítica realiza una caracterización que no pretende homogeneizar el movimiento del teatro independiente, sino que señala sus complejidades y múltiples manifestaciones.

Mientras que el estudio de Paula Ansaldo analiza la actividad teatral independiente en relación con el teatro judío de Buenos Aires, Bettina Girotti reseña las experiencias con títeres como prácticas que fundan espectadores, realizadas por miembros de los grupos del Teatro del Pueblo y Fray Mocho. Por su parte, Pablo Salas Tonello amplía la cartografía nacional en su análisis de la vinculación entre las dinámicas de consagración artística del teatro independiente y el lugar del estado

en San Miguel de Tucumán. En cambio, Dayra Restrepo retoma a Enrique Buena-ventura como generador de nuevas estéticas, espacios y públicos en el Nuevo Teatro en Colombia, luego de su vinculación con el teatro independiente en Argentina. Teresita Fuentes y Diana Barreyra se enfocan en la trayectoria artística de elencos independientes en la ciudad de Tandil durante la última dictadura argentina. Este mismo momento histórico es retomado por el trabajo de Ramiro Manduca, quien se detiene en el caso de Teatro Abierto y las tensiones que se generan con los “independientes”. Jorge Dubatti estudia el valor micropolítico del teatro independiente en el contexto de una homogeneización cultural globalizadora y caracteriza la poética desde las condiciones de producción. El siglo XXI es también indagado por Marcos Perearnau en términos de una crisis de representación que ubica al teatro como una alternativa frente a las lógicas del mercado. Asimismo, Marianela Merlino retoma la escena contemporánea a partir de los proyectos teatrales de graduación para indagar los cambios que se presentan a la noción inicial de teatro independiente. La actividad de la ciudad de La Plata es trabajada por Leonardo Basanta y Mariana del Mármol, quienes problematizan la búsqueda de actores y actrices de una profesionalización como un discurso indiscutible. Por último, Lorena Verzero plantea las prácticas memorialistas en torno a las dictaduras en la escena independiente de Argentina, Uruguay y Chile a partir de tres casos. El libro, de consulta indispensable por su actualización en la materia, ratifica la relevancia histórica y la vigencia actual del teatro independiente así como la necesidad de repensar categorías historiográficas a partir de las nuevas manifestaciones en la Argentina y el resto de Latinoamérica.

Agustina Trupia

CONICET / Universidad de Buenos Aires

Fragoso, Víctor. *Not the Time to Stay: The Unpublished Plays of Víctor Fragoso*. Edited, translated and with an introduction by Consuelo Martínez-Reyes. New York: Centro Press, 2018. 244 pp.

Not the Time to Stay is an anthology featuring eight unpublished plays by Puerto Rican writer and scholar Víctor Fragoso. His theatre remains somewhat elusive to the cultural canon of the Puerto Rican diaspora in the US in spite of his active role in the emergence of a Latino cultural scene in New York City and New Jersey during the 1970s. Fragoso's seemingly unknown skill as a playwright inspires Consuelo Martínez-Reyes, editor and translator, “to set a basis from which to explore his works further” (24). Readers of this collection can expect to find background information on Fragoso's personal life as well as a description of the themes, styles, and obsessions of his theatre in an introduction written by Martínez-Reyes. Although any process of translation grapples with an inevitable loss of meaning, the translator carefully captures the playwright's playfulness with language. These twists and turns show

evidence of a shrewd writing style that portrays the struggles of a collective identity in search of meaning amidst its recurrent displacement and marginalization. Fragoso's aesthetic deployment of social realism, as in "*Undecided*, from Carey," "Newark, 1974," or "First Night Out," focuses on themes like violence against women, Puerto Rican protests in the 70s, and female homelessness, while revealing the playwright's positionality toward social justice issues. Aware of his condition as a gay Puerto Rican, Fragoso's plays tackle the contradictions of heterosexuality as a mode of belonging, especially when depicting a double standard that binds women to violent mistreatment in the name of religious mores. Paired with an obsession with musicals, his critical lens on social issues related to Puerto Ricans and Latinos in the US compels him to rework the nostalgia inherent to diaspora. For instance, in "Santaclos in Boriken," Fragoso offers a comic revision of the Spanish Caribbean stereotypes that form part of the US nationalist imaginary, while in "The Latino Era," co-written with Dolores Prida, Fragoso offers a critique of mainstream Broadway and its exclusion of Latino theater, echoing what Chicano gay playwright Ricardo Bracho has called "golden-balled privilege." "Call My Number" stands out for its histrionic lyricism and affectivity in an evocation of poet Julia de Burgos' life, recast as an epitome of the Puerto Rican diaspora. Fragoso's iteration of the absurd is vividly present in "Not the Time to Stay" and "Don't Get Nervous," both of which prompt an undeniable connection with the work of José Triana, Bertolt Brecht, and Antonin Artaud in the use of psychological thrills, minimalist staging, and violence. Throughout, elements of code-switching, specifically the presence of Spanglish, are central to approaching Víctor Fragoso's theater. In this line of thought, a bilingual edition of his plays would have been optimal in repositioning his creative use of language and further an understanding of his legacy within the vast genealogy of Latinx American theater.

David Tenorio
University of Pittsburgh

White, Bretton. *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba*. Gainesville: U of Florida P, 2020. 258 pp.

Queerness is a complex and treacherous topic in Cuba. In *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba*, Bretton White focuses on how theater in the Caribbean socialist nation is marked by economic precarity and challenging conditions for audiences and performers. White compellingly analyzes dramatic works in the context of "the Cuban state's project of masculine heteronormativity" (3), focusing on five post-1959 examples that highlight the challenges and tensions related to queerness, cognizant that "queer Cubans have long been targets of state control" (3). As the author states, "The performances studied here concentrate on an aesthetics of fluidity, and thus upset traditional understandings of performer and

spectator, as well as what constitutes the ideal Cuban citizenry” (2), further asking: “How is Cuban theater agile in its critiques considering the state’s limitations on expression? How do queer performances allow for new understandings about the effects of the state’s failing socialist utopian contract with its citizens? And, can Cuban bodies that come together in queer ways reimagine Cuban citizenship?” (2).

In the introduction, White contextualizes post-Soviet life in Cuba, drawing on the work of Jill Lane, Rine Leal, Camilla Stevens, and Norge Espinosa to illuminate Cuban theatre history. In each chapter, White pairs Cuban plays and productions with U.S.-centered queer theorists. Chapter 1 (“Instigating Intimacies: *Las relaciones de Clara* and Uncomfortable Closeness”) focuses on the director Carlos Díaz’s creative 2002 staging of a 1999 play by the German playwright Dea Loher, specifically “the blurring of distinctions between audience and actor” (23). White’s reading of Díaz’s production is informed by Leo Bersani and Adam Phillips’s *Intimacies*. In chapter 2 (“Sharing Shame: Reimagining Entrepreneurship in *Baños públicos, S.A.*”), White focuses on a play by Esther Suárez Durán that received the UNEAC Playwrighting award in Havana in 1998. Dialoguing with Michael Warner, White “shows how a more liquid connection between shame and dignity might allow for the introduction of queerness into dialogues about national identity” (23). Chapter 3 (“Frustrating Futurity: Beauty and Pain in *Pájaros de la playa*”) focuses on a 2004 theatrical adaptation by El Ciervo Encantado of Severo Sarduy’s homonymous novel, which focuses on AIDS. White reads the negotiation between suffering and beauty in relation to Lee Edelman’s sinthomosexuality theory, which “postulates that reproductive futurity is not representative of possibility, but of restrictive linearity” (24). Chapter 4 (“Vexing Visibilities: Space and Queerness in *Chamaco*”) analyzes a 2005 play by Abel González Melo that was directed by Carlos Celdrán in dialogue with works by José Esteban Muñoz and John Paul Ricco to see “how the play references the characters’ cruising of the minor architectural spaces of Central Havana by staging visual nothingness” (24). Finally, in Chapter 5 (“Fronting Failure: Testing Continuity in *Perros que jamás ladraron*”), White analyzes a 2013 play by Rogelio Orizondo to show how “disabled, queer, black, and female bodies redefine words, images, and legacies of the revolution while courting audience participation” (25), engaging Jack Halberstam’s *The Queer Art of Failure*. White’s *Staging Discomfort* is an elegantly argued, intellectually-stimulating, and necessary read for any scholar interested in the Cuban scene and in theorizations of affect and performance. Its main limitation is its failure to engage the queer of color critique in a more substantive way.

Lawrence La Fountain-Stokes
University of Michigan

Editorial Board

Gastón A. Alzate
Catalina Andrango-Walker
Becky Boling
Gail A. Bulman
Debra A. Castillo
Timothy G. Compton
Sandra Messinger Cypess
Denise M. DiPuccio
Lucía Garavito
William García
Amalia Gladhart
Jean Graham-Jones
Paola Hernández
Jorge Huerta
Sharon Magnarelli
Priscilla Meléndez
Elaine Miller
Sarah Misemer
Cláudia Tatinge Nascimento
Kirsten F. Nigro
Beatriz Rizk
Laurietz Seda
Antonio Prieto Stambaugh
Camilla Stevens
Margarita Vargas
Adam Versényi
Brenda Werth

Cal State, Los Angeles
Virginia Tech
Carleton College
Syracuse University
Cornell University
Northern Michigan University
University of Maryland
U of North Carolina, Wilmington
Kansas State University
Union College
University of Oregon
CUNY Graduate Center/Hunter
University of Wisconsin
University of California, San Diego
Quinnipiac University
Trinity College
Christopher Newport College
Texas A&M University
Macalester College
University of Texas, El Paso
Miami
University of Connecticut
Universidad Veracruzana
Rutgers University
The University at Buffalo
U of North Carolina, Chapel Hill
American University

Editors Emeriti

George Woodyard (Founding Editor)
José Juan Arrom
Frank Dauster
Tamara Holzapfel
Leon F. Lyday

John S. Brushwood
Merlin H. Forster
Frederic M. Litto
Margaret Sayers Peden

The *Latin American Theatre Review* is published semi-annually, fall and spring, by the Center of Latin American Studies of the University of Kansas. The views expressed by contributors to the *LATR* do not necessarily reflect the opinions of the Center or its editorial staff. The editors are particularly interested in receiving material related to the history, criticism or bibliography of Latin American theatre. Manuscripts may be submitted in English, Spanish or Portuguese and must conform to the *MLA Style Sheet*. Scholars may, without prior permission, quote from the *LATR* to document their own work, but it is their responsibility to make proper acknowledgment and to limit quotation to what is legitimately needed. This waiver does not extend to the quotation of substantial parts of articles or to a quotation presented as primary material for its own sake. Requests for permission to reprint all or substantial parts of articles should be made to the publisher. A statement of permission from the author should accompany such requests.