

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

**Las representaciones dramáticas
en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII**

Carlos Andrés Landázuri Suárez

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

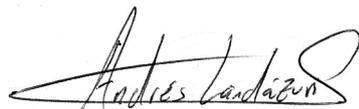
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Carlos Andrés Landázuri Suárez, autor del trabajo intitulado “Las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

5 de junio de 2021

Firma:



Resumen

El presente trabajo de investigación indaga en las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, y su intención ha sido realizar una lectura de la forma en que se afianzó en Quito la tradición de la dramaturgia hispánica en el amplio período que se extiende entre los siglos XVII y XVIII. El objetivo principal del proyecto ha sido desarrollar una mejor y más amplia comprensión de la manifestación del teatro en tanto fenómeno artístico-social presente y relevante en el universo socio-cultural del Quito colonial y sus territorios, planteando para ello una exploración en torno a las relaciones entre escena y poder, así como en torno a los símbolos coloniales vinculados a la teatralidad. La exploración propuesta se ha logrado principalmente a través de la contextualización y análisis de los textos dramáticos conservados hasta la actualidad, vistos estos a partir del concepto de representación escénica, es decir, asumiendo su naturaleza plurimediativa y su ámbito de acción vinculado al conjunto de manifestaciones de índole festiva y ritual en las que estuvieron inmersos a lo largo del período. Para ello se ha tomado en cuenta los planteamientos generales de los estudios de la cultura desde el punto de vista de la semiótica, en especial a partir de los postulados de Yuri Lotman y su concepto de semiósfera. El problema de fondo ha residido en la constatación de hasta qué punto los textos y acciones dramáticas del período sirvieron como mecanismos de afirmación del sistema simbólico colonial en el Quito de los siglos XVII y XVIII, o bien como espacios en los que ese mismo sistema fue problematizado y tensionado.

Palabras clave: representaciones dramáticas, teatro colonial, Real Audiencia de Quito, escena y poder, semiósfera

Agradecimientos

Como todo escrito de esta naturaleza, el presente trabajo no hubiese sido posible sin el valioso e importante aporte de las investigaciones anteriores que abrieron el camino por el que estas páginas pretenden transitar. Mi primer agradecimiento va, por tanto, para trabajos señeros y comprometidos que no por antiguos han perdido su utilidad y potencia: me refiero a los estudios pioneros de Isaac J. Barrera y Hernán Rodríguez Castelo, sin los cuales esta indagación no hubiese podido arrancar. También en ese sentido va mi gratitud para el Dr. Luciano García Lorenzo, cuyo seminario “La representación dramática en la España del Siglo de Oro”, dictado en el marco del Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica del CSIC (Madrid, 2012), fue el espacio propicio para idear por primera vez lo que aquí, ocho años más tarde, concluye como una tesis doctoral. En el transcurso de la investigación fueron múltiples las colaboraciones y ayudas de las que pude valerme para avanzar, siendo acaso la más notable aquella del actor, dramaturgo e investigador Javier Cevallos Perugachi, que muy generosamente me dio acceso a su investigación inédita sobre el manuscrito de Diego Molina, uno de los hitos importantes del presente trabajo. Otra colaboración que no puedo dejar de mencionar es la de la investigadora María Antonieta Vázquez Hahn, acaso quien más y mejor ha estudiado al detalle los pormenores del teatro quiteño de las postrimerías de la colonia. Fue también de enorme utilidad la colaboración de la antropóloga Ana María Guerrón, cuyo trabajo en diversos archivos y repositorios de la ciudad de Quito fue decisivo para poder conseguir y sistematizar buena parte de los textos dramáticos aquí estudiados, así como la de las estudiantes de la Universidad de las Artes Jenniffer Zambrano y Noelia Mantilla, quienes colaboraron en la transcripción puntual de algunos pasajes. Buena parte de mi agradecimiento va también para Santiago Cevallos G., que en su labor como tutor fue paciente, claro y comprensivo a lo largo de estos largos años de trabajo. Por último, debo agradecer a mi familia, padres y hermanos, siempre atentos a sostener un trabajo a veces demasiado lento y agotador. Y, claro está, mi completa gratitud a Samantha Herrera por su apoyo incondicional, constante, cálido e indispensable.

Guayaquil, marzo de 2020

Tabla de contenidos

Lista de tablas	13
Introducción. Una entrada al teatro colonial quiteño: fundamentos y perspectivas.....	15
Capítulo primero. Escena y poder: los símbolos coloniales y su representación escénica en la Real Audiencia de Quito (siglos XVI y XVII).....	29
1. Rito, celebración y teatro en el Quito del esplendor barroco.....	30
1.1 Fiestas y gastos en el seno de la administración pública.....	30
1.2 La teatralidad del universo festivo: entre obligaciones y precedencias.....	40
2. Semiosis y semiósfera: el panorama teórico.....	55
2.1 Un paraguas de conceptos para entender los mecanismos del teatro colonial.....	55
2.2 Centro(s) y periferia(s) en la semiósfera del barroco colonial quiteño.....	70
3. El teatro en Quito: hechos y cronología.....	97
3.1 Panorama del teatro y las celebraciones escénicas en los siglos XVI y XVII.....	98
3.2 La fiesta por la canonización de San Raimundo de Peñafort (1603)	111
3.3 Las fiestas por el nacimiento de los infantes María Eugenia (1627) y Baltazar Carlos (1631).....	119
3.4 El recibimiento del corregidor Alonso Florencia Inca (1666-1667).....	130
Capítulo segundo. El teatro del universo letrado: los textos dramáticos quiteños del siglo XVII.....	139
1. Las letras en el marco de la teatralidad barroca de la Real Audiencia de Quito (siglo XVII).....	140
2. El <i>Ramillete de varias flores poéticas</i> (1675) y sus textos dramáticos.....	149
2.1 Los textos menores.....	158
2.1.1 Las loas de Xacinto de Evia.....	161
2.1.2 Las loas de Antonio Bastidas.....	172
2.2 Los textos mayores.....	200
2.2.1 La loa a Nuestra Señora de Loreto.....	200
2.2.2 La loa a don Alonso de la Peña Montenegro.....	208
2.2.3 El coloquio para la festividad de Ignacio de Loyola.....	218
Capítulo tercero. Vestigios de la escena: los textos dramáticos quiteños del siglo XVIII.....	229
1. Panorama del teatro y las celebraciones escénicas en el siglo XVIII.....	232

2. El <i>Ramillete</i> de Diego Molina (1732).....	243
2.1 Las loas menores y los pregones.....	255
2.2 Las loas mayores.....	268
2.2.1 Loas en honor a san Pedro.....	268
2.2.2 Loas en honor a la Virgen.....	291
2.2.3 Otras loas de temática religiosa.....	304
2.2.4 La “Loa al marqués de Maenza”	316
2.3 El “Baile o sainete del mercachifle”.....	321
2.4 El “Entremés del confitero”.....	342
3. El “manuscrito Gangotena”.....	360
3.1 El “Entremés gracioso de Juanillo y Antonio desaciertos”.....	362
3.2 El “Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero”.....	369
4. La loa a Juan Nieto Polo del Águila (1747).....	381
5. Los celos del señor San José.....	400
Capítulo cuarto. Tradición y novedad: la teatralidad quiteña hacia la segunda mitad del siglo ilustrado.....	419
1. La loa para el primer carro triunfal de Carlos III (1760).....	420
1.1 Unas fiestas reales descollantes.....	420
1.2 El texto dramático de 1760: alabanzas estratégicas.....	428
2. Otros festejos escénicos bajo Carlos III.....	446
2.1 Teatro en la coyuntura de 1765-1767.....	446
2.2 Disputas en torno a toros, bailes y comedias en San Francisco de Baba (1784).....	464
3. La loa para el carro triunfal de Carlos IV (1789).....	475
4. Textos que cierran el siglo.....	487
4.1 La loa para la zarzuela <i>El veneno del amor</i> (1798).....	487
4.2 <i>El Celo triunfante de la Discordia</i> , pieza dramática de José Mejía Lequerica (1800)	496
Conclusiones: el teatro colonial quiteño en perspectiva.....	509
Bibliografía	521
Anexos: textos dramáticos del período colonial (incluye índice propio).....	547
1. Textos dramáticos de <i>Ramillete de varias flores poéticas</i> (1675) de Xacinto de Evia.....	553

2. Textos dramáticos del <i>Ramillete de varias y diversas flores del discurso</i> (1732-c. 1750) de Diego de Molina.....	595
3. Fragmentos dramáticos del “Manuscrito de Gangotena” (siglo XVIII).....	655
4. Loa al obispo Juan Nieto Polo del Águila (1747).....	665
5. Loa para el primer carro triunfal de Carlos III (1760).....	681
6. Programas de mano de las comedias presentadas en Quito en julio de 1766: <i>La Mariamne</i> y <i>El Coroliano</i>	695
7. Loa para el carro triunfal de Carlos IV (1789).....	701
8. Loa para la zarzuela <i>El veneno del amor</i> (1798).....	707
9. <i>El celo triunfante de la discordia</i> (1800) de José Mejía Lequerica.....	715

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Ramillete de varias flores poéticas</i> : esquema de contenidos.....	152
Tabla 2. Esquema de loas monológicas contenidas en el <i>Ramillete</i>	159
Tabla 3. Manuscrito de Molina: esquema de contenidos.....	246
Tabla 4. Esquema de acciones escénicas para la representación de comedias en julio de 1766.....	456
Tabla 5. Actores y personajes de las obras dramáticas representadas en julio de 1766.....	458

Introducción

Una entrada al teatro colonial quiteño: fundamentos y perspectivas

A mediados de 1808, en medio de la crisis ocasionada por la invasión napoleónica a España, llegó a Quito don Manuel de Urriés, conde Ruiz de Castilla, quien entonces figuraba como la máxima autoridad pública de la administración colonial tras haber sido designado como presidente de la Audiencia en reemplazo del recientemente fallecido Francisco Luis Héctor de Carondelet. No mucho después de su arribo, en octubre, y con el objeto de homenajear su presencia, “los colegiales de San Fernando le ofrecieron cuatro representaciones teatrales que fueron presenciadas por toda la nobleza. Las piezas seleccionadas fueron *Catón*, *Andrómaca*, *Zoraida* y *La Araucana*”, y se sabe que quienes las escogieron fueron Manuel Rodríguez de Quiroga y Juan de Dios Morales, ambos personajes destacados de la intelectualidad local del momento, y, como es bien sabido, luego mártires de la revolución quiteña iniciada en agosto del siguiente año (reprimida, por cierto, en gran parte por el propio Ruiz de Castilla). Las piezas montadas, según cuenta el testigo presencial William Bennet Stevenson, fueron representadas con la posible intención de “sondear al Gobierno”, pues “todas ellas [eran] tendientes, en su diseño y argumento, a inculcar un espíritu de independencia, de amor a la libertad y los principios del republicanismo”.¹

Más allá del espíritu libertario o subversivo de las obras mentadas —nada adicional dice el relator al respecto, más preocupado por hacer un retrato intelectual de los héroes y narrar los sucesos bien conocidos de los meses siguientes que por informar sobre el ambiente cultural de la capital de la Audiencia—, lo que llama la atención es el hecho de que sea a través de piezas teatrales como se haya homenajado al nuevo Presidente frente a “toda la nobleza”, y que tal iniciativa haya nacido de figuras intelectuales de la talla de Morales y Quiroga. ¿Por qué, pues —aparte de la supuesta intención de “sondeo” que menciona Stevenson—, las personas ilustres de la capital de la Audiencia recibían a la primera figura pública del Gobierno con una exhibición teatral?

¹ Stevenson, quien refiere la anécdota, entonces era secretario personal de Ruiz de Castilla. Esto lo relata en su *Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America* (1825). Lo citado viene del fragmento presente en William Bennet Stevenson, “Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica”, en *La Revolución de Quito (1809-1822) según los primeros relatos e historias por autores extranjeros* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1982), 65-93. La traducción es de Íñigo Salvador Crespo y proviene de la edición española de 1829.

¿Qué nos dice eso de los códigos culturales de convivencia social, y más aún, de la manifestación concreta del teatro en el Quito de la época?

El hecho por sí solo es una evidencia del lugar que tenía la representación teatral en ese particular momento histórico en tanto experiencia social y cultural. No solo podemos ver que se trataba de una actividad presente en el convivir ciudadano de la época, sino que la vemos ocupar un lugar de prestigio, articulada en torno a una ocasión de especial importancia como era, en este caso, el recibimiento y el festejo de la máxima autoridad política local. Al mencionarlo de una manera tan inopinada como lo hace, Stevenson revela que la práctica no resultaba de ninguna manera ajena o extraña a los códigos de la época, y por tanto nos deja ver que, como parte de las actividades por el recibimiento de Ruiz de Castilla, ese tipo de representaciones se mostraban dentro de lo habitual.

Acciones como la que hemos referido no son en realidad algo desconocido para la historiografía actual sobre el tema. De hecho, son abundantes los registros que existen sobre representaciones teatrales que se usaron como parte de ceremonias de recibimiento u homenaje desde mucho antes de la fecha indicada, y también hasta mucho después. Sin embargo, deteniéndonos un poco sobre el hecho mismo de la presencia del teatro en este contexto, ¿qué es lo que sabemos verdaderamente acerca de esa expresión cultural que muestra haber sido común en ese particular momento y circunstancia? O formulando la pregunta de otra forma: ¿Cómo era y de dónde provenía esa práctica “habitual” de representaciones teatrales que a inicios del siglo XIX era parte de la cotidianidad cívica de las colonias españolas en América?

La anécdota presentada nos sitúa, como vemos, en las postrimerías del período colonial, a apenas unos meses del inicio formal del proceso que, tras más de una década de conflictos, desembocaría en la independencia política de la actual República del Ecuador. El panorama que las representaciones en honor a Ruiz de Castilla ponen sobre la mesa es, por tanto, aquel de ese período que terminaba, el de la Colonia, y a él habremos de remitirnos para situar y comprender los pormenores del fenómeno, y para ser capaces de ubicarlo en su contexto amplio. Esto, claro está, nos sirve apenas como enunciación de arranque: nos referimos a un período que se extiende por casi tres siglos y cuya contextualización exige, por decir lo menos, un intenso rastreo en nuestra historia cultural y literaria que de ninguna manera puede reducirse a unas cuantas representaciones ofrecidas como parte del homenaje a un personaje público.

En un sentido de conjunto, debemos anotar de entrada que el mundo de las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito ha recibido poca atención. Aunque está claro que no se trata de un terreno virgen, es un hecho que no ha existido hasta ahora ninguna investigación de largo aliento que haya tomado por objeto este particular asunto, por lo que puede decirse de manera enfática que el conocimiento sobre esa manifestación literaria y cultural de nuestro pasado ha sido hasta ahora bastante reducido. La información disponible hasta la fecha, además de relativamente escasa, es desordenada, parcial y, cuando buena, demasiado general. Sobre el mundo del teatro quiteño colonial no han existido sino planteamientos panorámicos fundamentados en datos sueltos, unos cuantos hallazgos felices, y diversas opiniones históricas a menudo referidas por fuentes de segunda mano. Fuera de ciertos hitos muy repetidos en la bibliografía existente sobre el tema, ha sido evidente una falta de detalle y profundidad en prácticas concretas y puntuales de lo que significó la actividad teatral a lo largo de la vida en la Colonia. Tanto es así que incluso los estudiosos que más tiempo y esfuerzos le han dedicado al asunto, enfrentados a la notable falta de textos dramáticos que daten de los siglos coloniales, han llegado a sostener que “hasta que puedan encontrarse otras producciones de este tipo, puede afirmarse que el género teatral tiene una muy pobre representación en la Colonia”.²

Esta noción generalizada sobre la ausencia de un corpus textual en la dramaturgia quiteña del período colonial es, sin embargo, una idea algo engañosa. Su mera enunciación supone, evidentemente, la consideración del objeto por revisar —esto es, el ‘género teatral’— en su condición de *texto*, es decir, en tanto producto literario o por lo menos de índole escrita, para lo cual lo que interesa son las características formales y la calidad estética de la obra en tanto armazón, en tanto escritura comunicada y comunicable, en tanto artificio lingüístico. Visto así, aunque con más o menos significativos reparos —como veremos a lo largo de este estudio—, acaso tendríamos que limitarnos a repetir opiniones negativas sobre nuestro teatro colonial como la que hemos

² Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Libresa, 1979 [1944]), 533. La cita proviene de la sección “El teatro en la Colonia”, capítulo VII del volumen II de la obra. Si bien este texto de Barrera es ya bastante antiguo, sorprende constatar que es muy poco el material adicional que ha podido añadirse a sus apuntes. Aún quienes más han avanzado por ese camino, como Hernán Rodríguez Castelo (ver bibliografía), necesariamente han tenido que ceñirse grandemente al panorama y los datos presentados por el intelectual otavaleño. El más reciente y completo tratado sobre el teatro en el Ecuador es el libro de Patricio Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Colección Histórica n.º 31 (Quito: Banco Central del Ecuador, s.f. [2010]). En materia de teatro colonial, sin embargo, este texto no presenta ningún dato que no haya sido antes recogido por estudios como el citado de Barrera y algunos otros.

anotado más arriba, puesto que la tradición escrita que conservamos es a todas luces reducida. No obstante, para una concepción más contemporánea —aquella desarrollada a partir de los estudios culturales como ampliación de los aportes introducidos por la semiótica en el estudio de la literatura— lo que interesa no es solamente la configuración estructural o textual de esas obras, sino también —y especialmente— su operatividad en tanto signos actualizados en un contexto específico de realidad, es decir, en tanto signos *en uso* en un determinado tiempo y espacio.

El problema fundamental es que ni una ni otra cosa se ha hecho con respecto al teatro ecuatoriano de la época colonial. Nos han faltado tanto revisiones detalladas de los textos que han podido conservarse —si bien pocos, sin duda representativos— como esfuerzos por delimitar adecuadamente la articulación que las actividades concretas que esos textos evidencian tienen con el universo simbólico-cultural en el que se produjeron. Nos ha faltado, pues, una verdadera exploración de las manifestaciones culturales de la Colonia que a la luz del conocimiento actual podamos considerar justamente como *teatro*, esto es, como la conjunción necesaria de “un espacio escénico, unos actores, una acción dramática y un público asistente que entra en el juego de la «ilusión de realidad», participando en la experiencia de la acción representada”.³

Así delimitado, el concepto de lo teatral se vincula indefectiblemente con aquel de *representación*, sin circunscribirse a los límites del teatro “formal” que se realiza en un “tablado” o “sala” funcionalmente concebida para ello, y menos aún a su consideración en tanto texto escrito que se actualiza a través de la lectura. En otras palabras, basta que unas personas actúen uno o varios papeles, en uno o varios espacios que sirvan de escenario, y frente a uno o varios públicos, para que exista teatro. Desde este punto de vista, con mucha razón se ha dicho que uno de los rasgos distintivos fundamentales de lo dramático es la “inseparabilidad de texto y representación”, y lo que vendría a estar muy cerca, “la plurimedialidad del drama”, ya que “la vinculación entre texto y representación implica la utilización de varios códigos, el verbal del texto y los extraverbales (decorado, accesorios, vestimenta, maquillaje, gestos, mímica, iluminación, sonorización, etc.)”.⁴

³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, 1ª ed., 6ª reimp. (Madrid: Alianza, 2008), 1.021. La noción general de lo dramático como categoría que desarrollamos a continuación la tomamos de la ya clásica —y no superada, a nuestro criterio— concepción que desarrolla Wolfgang Kayser en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed. revisada, 4ª reimp., Biblioteca Románica Hispánica, I. Tratados y Monografías 3 (Madrid: Gredos, 1976 [1ª ed. española de 1954]), 435 ss.

⁴ Kurt Spang, “Géneros literarios”, libro IX de Garrido Gallardo, dir., *El lenguaje literario. Vocabulario crítico* (Madrid: Síntesis, 2009), 1.298-1.299.

El punto clave de esta aproximación, que es la que desarrollaremos a lo largo del presente estudio, consiste en devolverle al teatro su estatuto de dramaturgia (es decir, de nuevo, de *representación*), lo cual implica abandonar el interés exclusivo por el texto dramático para ocuparse también de los elementos extratextuales que siguen siendo indispensables para la comprensión del fenómeno teatral: los actores, los tiempos, los lugares, las vestimentas, las ocasiones, los escenarios, los sonidos, los espectadores, etc. Si bien tenemos como punto de partida que es poco lo que ha llegado a nuestros días de la tradición textual del teatro colonial —entre otras cosas quizá porque no hubo imprenta en la Real Audiencia de Quito sino hasta 1755—, es considerable lo que podremos aportar si observamos los detalles de su tradición en tanto representación, esto es, en tanto acto de significación *inserto en y correspondiente con* un universo cultural específico.

Entendemos aquí que el ámbito conceptual abierto por la semiótica no solo pone interés en la relación de los signos con sus referentes (lo que llamamos *semántica*), ni de los signos entre sí (lo que llamamos *sintaxis*), sino también aquella de los signos con sus usuarios, es decir, de la operatividad de esos signos en el contexto de uso en el que se activan y funcionan (lo que llamamos, en términos semióticos, *pragmática*).⁵ Para ampliar este enfoque —y luego aplicarlo en nuestra lectura—, nos han resultado útiles las ideas planteadas por el lingüista ruso Yuri Lotman, quien parte de una comprensión semiótica de la cultura —esto es, de la cultura entendida como red de signos articulados— para introducir el concepto de *semiósfera*, una suerte de “continuum semiótico, ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”, siendo sus rasgos distintivos su carácter delimitado (en tanto objeto individual) y su irregularidad semiótica (en tanto estructuralmente diversa).⁶ Dicho de otra forma, tomando un determinado espacio cultural como una semiósfera —es decir, en palabras de Lotman, como “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”, lo cual va “ligado a una determinada homogeneidad e individualidad semióticas”—, podemos ubicar dentro de él las tensiones ocasionadas por sus muchas manifestaciones concretas en tanto “la diversidad estructural de la semiósfera constituye la base de su mecanismo”.

⁵ Sobre esto puede hallarse un desarrollo más detenido en Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Fundamentos del lenguaje literario”, recogido como libro I de la publicación, por él mismo dirigida, *El lenguaje literario...*, especialmente en las pp. 28 y 53.

⁶ Yuri Lotman, “Acerca de la semiósfera”, en *La semiósfera. I Semiótica de la cultura y del texto*, Colección Frónesis, selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, con un capítulo final de Manuel Cáceres (Madrid: Cátedra, 1996), 21-42. Los entrecomillados que siguen provienen todos de esta fuente.

Estos conceptos, provenientes del ámbito conocido como ‘semiótica de la cultura’ —que desarrollaremos con más detalle en su momento—, permiten comprender el fenómeno amplio de las representaciones dramáticas coloniales como un espacio a la vez de estabilidad y dinamismo, en tanto, por una parte, su fundamento ideológico corresponde de manera rígida a la organización simbólica del sistema jerárquico colonial, y, por otra, su naturaleza escénica les otorga la capacidad de llevar esa organización simbólica hasta sus puntos límite, hasta las fronteras de sentido donde es posible la nueva significación. En el teatro colonial, pues, habremos de ver tanto su homogeneidad como su diversidad semióticas, entendiendo como su semiósfera el universo de la teatralidad tal como se generó en la vida cotidiana de la Real Audiencia de Quito a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

En este contexto, el interés que sostiene nuestra investigación se desprende del valor central que los estudios de las últimas décadas han rescatado para el universo del teatro en tanto representación en la cultura hispánica, especialmente a partir del llamado Siglo de Oro español. Ahora se sabe que el teatro fue el género más difundido y practicado en la España de los Austrias, desde Felipe II en adelante, hasta convertirse en una suerte de síntesis de la expresión cultural barroca hispánica por excelencia, tanto a nivel culto como popular. El país donde más se ha escrito y conservado teatro es sin duda España, siendo la producción, cuantitativa y cualitativamente, de proporciones enormes. Son cientos las obras conservadas por ediciones de época o aún copias manuscritas de los siglos XVI y XVII, muchas de las cuales hoy por hoy reposan en la Biblioteca Nacional de Madrid sin haber recibido atención luego de sus primeras ediciones o sus representaciones en su momento particular.⁷

Más importante aún, hoy es bastante lo que se conoce sobre las complejas estructuras sociales, económicas y simbólicas que se establecieron en torno al mundo de las representaciones dramáticas. El teatro en el Siglo de Oro fue una verdadera celebración barroca que involucró a prácticamente toda la población y creó un modo de

⁷ Estos datos generales tienen su origen en apuntes personales tomados en la cátedra “La representación dramática en el Siglo de Oro”, dictada por el Dr. Luciano García Lorenzo del 6 al 10 de febrero de 2012 en el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Como fuentes generales, puede verse el trabajo coordinado por Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español*, 2 vols. (Madrid: Gredos, 2003), o mucho más tradicional pero todavía un buen panorama, el de Ramón D. Perés, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Biblioteca Hispania (Barcelona: Ramón Sopena, 1964), 378 ss. La principal fuente de información contemporánea sobre el teatro barroco español es el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra (www.unav.es/centro/griso). Cabe señalar que la bibliografía sobre el teatro áureo español es, hoy en día, por su proporción, inmanejable.

vida particular —organizada en torno a diversos tipos de textos, escenarios, actores y públicos—, todo lo cual resulta de singular interés si se pretende una comprensión profunda del espíritu hispánico de su momento. La profusión de obras de largo aliento —las llamadas “comedias”— y la infinidad de composiciones de los llamados géneros menores —loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas, autos sacramentales, etc.— configuraron la movilidad de un “mercado teatral” extenso y difundido a todo nivel, desde las representaciones de las festividades populares, pasando por las obras de tipo religioso, hasta las celebraciones palaciegas comunes entre la nobleza y la monarquía. Es común en la bibliografía sobre el tema, por ejemplo, la referencia a la complejidad de las veladas teatrales en el período, las cuales, tanto en los corrales de comedias como en los escenarios palaciegos, “daba[n] cabida a un preámbulo, a un intermedio y a un final, esto es, a la recitación de una loa, a la presentación de un entremés y a la risa que provocaba el coloquio o el sainete: esta era la literatura teatral en todas sus gradaciones”.⁸ Así mismo, hasta doce compañías grandes llegaron a funcionar simultáneamente en toda España, además de una extensa variedad de agrupaciones menores y de conformación variable, todo ello en el marco de un control regular por parte de la Corona y unas fluctuantes relaciones de censura y libertad expresiva.

Sin que haga falta extenderse por ahora en mayores detalles de lo que significó la cultura teatral en la España barroca, lo que nos ocupa es lo que de ello llegó hasta América y lo particular de las manifestaciones concretas que en ella se produjeron. Aun tomando en cuenta que el control ideológico sobre las colonias americanas a menudo pretendió ser riguroso, y que tanto el teatro como otras producciones culturales tuvieron más complejas y estrictas regulaciones en las llamadas Indias que en la propia España, es evidente que esa tradición tan importante para la cultura peninsular de la época también dejó su impronta en las sociedades americanas posteriores al período turbulento de la Conquista. En las ciudades que vivieron un esplendor temprano (México, Cusco, Quito, Lima...), esa creciente tradición de la representación dramática mostró notables ecos de lo que ocurría en España, añadiéndole además la impronta propia de una experiencia local articulada en torno al nuevo espacio de sentido. Se sabe, por ejemplo, que en Lima se organizaban representaciones dramáticas públicas hacia finales del siglo XVI, y que en

⁸ Barrera, *Historia...*, p. 525. Como veremos en su momento, sobran indicios sobre la repetición de un esquema similar en las piezas dramáticas escenificadas en la Real Audiencia de Quito. Sobre esta tipología teatral, por lo demás, haremos precisiones más adelante.

la misma ciudad un corral de comedias fue construido ya hacia 1594.⁹ Se sabe, también, que la cristianización de las creencias indígenas supuso una trasposición en términos de simbología y una sustitución de personajes de una tradición por los de otra, con resultados verdaderamente complejos y fascinantes en términos semióticos.

En términos generales, la tradición teatral europea proveyó de la mayor parte de aspectos formales a los nuevos modos de representación dramática que se desarrollaron en América, sin duda porque fueron los vencedores ibéricos, a través especialmente del brazo ejecutor simbólico y político que entonces significaba la Iglesia Católica, quienes utilizaron y reglamentaron esa práctica. Sería un error, sin embargo, pasar por alto la noción de representación dramática que existió entre las muchas culturas americanas como ingrediente activo del nuevo potaje colonial. De ahí que lo poco que hayamos conservado del corpus dramático colonial esté plenamente circunscrito, en términos formales, a lo que por la misma época puede encontrarse en la metrópoli: el monólogo, el diálogo o paso, la farsa, la égloga, la loa, el coloquio, el sainete, el entremés, etc.,¹⁰ pero también que no sean pocas las alusiones a manifestaciones de tipo dramático que obtuvieron material o sentido a partir de la referencia al mundo precolombino y su espacio simbólico.¹¹

No parece aceptar dudas el hecho de que “el teatro colaboraría a salvar el obstáculo lingüístico inicial y [que], cuando los monjes aprendieron las lenguas indígenas, lo convertirían en su más refinada herramienta de prédica de la fe y de las virtudes cristianas”.¹² Con esa base, el teatro se consolidó como mecanismo pedagógico-político a través del cual se difundían y consolidaban los valores de la nueva estructuración social, sirviendo a la vez de plataforma ideológica de la hegemonía y espacio transcultural de diálogo entre cosmovisiones dominantes y dominadas. En otras palabras, bajo el molde ideológico-formal planteado por la tradición teatral peninsular, el teatro en América se desarrolló como una manifestación especialmente representativa de

⁹ Así lo indica Marina Lamus Obregón en su *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, América 1 (Bogotá: Luna Libros, 2010), 107-108. Destacamos este texto como una excelente panorámica del teatro americano, desde sus orígenes hasta la actualidad, que nos ha sido de gran utilidad para plantear el contexto de nuestro estudio.

¹⁰ Quien realiza esta clasificación es Barrera, *Historia...*, p. 527.

¹¹ La referencia a dramas o representaciones alusivos a la muerte de Atahualpa, por ejemplo, o al matrimonio entre Huayna Cápac y la princesa Paccha, son casi un lugar común de la bibliografía referente al tema. Ver Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”, prólogo a *Teatro ecuatoriano. Primer tomo*, Clásicos Ariel n.º 17 (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), 11; y Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña...*, p. 123, etc. A nivel regional, un ejemplo paradigmático de lo dicho sería el drama *Ollantay*.

¹² Lamus Obregón, *Geografías...*, p. 4.

la experiencia cultural colonial, por lo que de su estudio se desprende una mejor y más completa comprensión del período. Es, pues, indudable que la importancia de las representaciones dramáticas del mundo hispánico a partir del siglo XVI y las dimensiones que llegaron a adoptar las actividades a ellas relacionadas las convierten en un elemento destacable para el estudio y la comprensión del universo cultural del que formaron parte, y son por tanto susceptibles de un aproximación que las observe desde su carácter de procesos de producción cultural inmersos en un ámbito de significación —la *semiósfera* de Lotman— cuyo mecanismo puede describirse, como mencionamos más arriba, a la luz tanto de su carácter delimitado como de su irregularidad.¹³

Debe también tomarse en cuenta, con respecto a este punto, que la tradición propiamente peninsular que trajeron consigo los conquistadores y luego los colonos ibéricos —la supuesta “gran” vertiente del teatro colonial— no correspondía aún a las manifestaciones del teatro español que hasta nuestros días se consideran un clásico universal. Los albores de la Conquista todavía fueron, sin duda, un periodo embrionario para las prácticas teatrales de la metrópoli en esas dimensiones. Sabemos, en síntesis, que el teatro español de finales del siglo XV y principios del XVI, heredero como era de la celebración religiosa medieval, “hacia [todavía] sus primeros ensayos y tardaría muchos años para [...] convertirse en la famosa manifestación artística que llenaría todo el Siglo de Oro”.¹⁴ Se trataba, por tanto, de un teatro que fue desarrollándose y alcanzando su auge a la par que sucedía la experiencia colonial europea en América. Recordemos que Lope de Rueda, la primera gran figura del teatro áureo español no nació sino hasta 1510, y no estaría plenamente activo sino hasta mediados del siglo XVI, cuando ya el teatro evangelizador mexicano —ese “primer teatro híbrido americano”—, había entrado en decadencia.¹⁵ Los otros grandes nombres de la dramaturgia española del Siglo de Oro no entrarían en vigencia hasta finales de ese mismo siglo y a lo largo de todo el siguiente: Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1579-1648), Calderón de la Barca (1600-1681), etc. Ejemplo esclarecedor de que el gran teatro español de la época se desarrolló a la par entre Europa y América es que uno de sus nombres fundamentales fue de origen novohispano: Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639). Así mismo, el texto fundamental de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este*

¹³ Lotman, “Acerca de la semiosfera”..., p. 24 ss.

¹⁴ Barrera, *Historia...*, p. 517.

¹⁵ Lamus Obregón, *Geografías...*, p. 5.

tiempo, que dio cuenta de las nuevas concepciones del teatro de la época y proclamó las bases del nuevo arte dramático en España, es una producción ya del siglo XVII (1609).

Como veremos, ya antes de todo este auge del teatro hispano de los siglos XVI y XVII —a lo que suele llamarse “teatro áureo español”—, tenemos noticias de la presencia de un teatro de raigambre peninsular en la Audiencia de Quito y sus regiones. En ese sentido, Quito no presenta novedades en relación con lo que ocurría en el resto del continente entonces dominado por España. En síntesis, pueden distinguirse dos modalidades fundamentales que comúnmente se han reconocido para el espectáculo escénico de la época, tal como se fue articulando de la mano de los colonos españoles en el Nuevo Mundo: una de carácter religioso y otra de carácter cívico/conmemorativo.¹⁶ La primera se ligaba directamente a los ritos católicos —en especial a la fiesta del Corpus Christi— “por la forma de la actuación (de manera hierática), los argumentos, la escasa acción dramática [y] la participación del pueblo, mediante la cual se difuminaba la línea divisoria entre público y actores”. La otra, en cambio, estaba encaminada a “solemnizar la entrada o salida del rey o de los altos miembros de las cortes, la consagración de un obispo o alguna fecha memorable de la vida peninsular”. La revisión de documentos públicos de la época, como las actas de cabildo o las relaciones de fiestas, nos lleva a la conclusión de que de hecho esas eran las dos únicas circunstancias sociales que permitían o exigían una celebración pública. Y queda evidencia suficiente para decir que casi siempre, en toda celebración de ese tipo, existió algún tipo de representación dramática.

No son pocas las descripciones que se han hecho de este tipo de festividades oficiales —ya sean religiosas o seculares— como pieza fundamental del engranaje social simbólico y político que puede distinguirse en la festividad pública del Quito de los siglos coloniales. A ello dedicaremos una buena parte de nuestro estudio, sabiendo de antemano que es muy habitual encontrar en las referencias de la época un esquema repetitivo que incluye misa, procesión —que en términos no religiosos implica la moción pública de objetos simbólicos (estandartes, sellos reales, etc.)—, juegos de toros y de cañas, cantos y representaciones teatrales propiamente dichas. Las variantes de este procedimiento dependen por lo general de la cercanía o lejanía con el rito religioso en sí mismo. Así, las festividades de índole “puramente” religiosa parecen inclinarse más a la procesión y el rito litúrgico, mientras que en las de índole cívica lo que parece infaltable es la presencia de toros populares en las plazas. En ambas, sin embargo, tenemos evidencia de

¹⁶ Para esto y todo lo que sigue en este párrafo, Lamus Obregón, *Geografías...*, pp. 1-3.

representaciones teatrales explícitas, a veces, incluso, en el formato más arquetípico de la comedia o el drama.

Se ha dicho, por lo demás, que “la forma española de festejar y celebrar fue quizás el aspecto de la conquista que más fácilmente y sin resistencia echó raíces en América. La teatralidad en todas las celebraciones, fueran estas civiles o religiosas —procesiones, bailes, máscaras, arcos triunfales, corridas de toros, carros alegóricos, vidas de santos, juegos pirotécnicos, etc.—, hizo que el gusto por la fiesta y el espectáculo público se generalice rápidamente. [...] [En los cabildos coloniales] se elegían los «diputados» para conseguir los toros, caballos, rejoneadores, la música y la iluminación, los helados, barquillos y colaciones y [...] también para ocuparse del «ensaye de comedias»”,¹⁷ todo esto, en suma, como parte de un complejo rito festivo que permitía tanto afirmar la distribución simbólica de prácticas y espacios como poner en diálogo los discursos ideológicos centrales con los elementos más periféricos provenientes de las clases populares.

Este es el contexto en el que hemos procurado desarrollar nuestro trabajo de investigación. El objetivo fundamental ha sido, como puede verse, dotar de más detalles a ese mundo latente y patente del “teatro ecuatoriano” del período colonial. Nuestro esfuerzo ha buscado así una mayor y mejor delimitación del mundo barroco y postbarroco de las representaciones dramáticas, y con ello dar la justa medida que merece nuestro género teatral en su sentido histórico más amplio. Partiendo del hecho de que la información existente sobre el teatro colonial quiteño es dispersa y limitada, y con las metas tanto de llenar algunos de los vacíos notables en ese material como de unificar lo ya existente para considerarlo a la luz de una intención descriptivo-analítica que dé cuenta del fenómeno en su conjunto, hemos procurado revisar de qué manera las representaciones dramáticas funcionaron como mecanismo semiótico dentro del sistema simbólico articulado por el poder del orden colonial en la Real Audiencia de Quito.

En suma, a lo largo de este estudio hemos de demostrar que el teatro quiteño colonial, en correspondencia con el fenómeno amplio de las representaciones dramáticas españolas y americanas, representó un mecanismo para la afirmación de los ideales y valores de la modernidad barroca tal como se vivió en la cultura hispánica de los siglos

¹⁷ La cita es de María Antonieta Vásquez Hahn, “El teatro insurgente en Quito”, en María Antonieta Vásquez Hahn y Ekkehart Keeding, *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800-1817*, Biblioteca Básica de Quito n.º 31, Biblioteca del Bicentenario de la Independencia n.º 18 (Quito: FONSA, 2009), 19.

XVI y XVII, y que sobre la base de ese mismo espíritu extendió su alcance a las transformaciones de corte ilustrado que empezaron a difundirse en el siglo XVIII.¹⁸ Tomamos como punto de partida el hecho de que, a pesar de los pocos textos dramáticos conservados, el universo de las representaciones dramáticas en Quito, desde su fundación española y durante la etapa de esplendor económico de la antigua Audiencia, fue considerablemente activo e involucró a numerosos conglomerados sociales, así como a instituciones públicas y privadas de la nueva estructura colonial, lo cual lo convierte en una plataforma de investigación privilegiada para rellenar el vacío existente en los conocimientos actuales sobre esa práctica concreta de la sociedad colonial y aún de nuestra historia cultural particular.

Parte de nuestro trabajo ha sido procurar recoger la totalidad de la producción dramática colonial “ecuatoriana” que se ha conservado hasta nuestros días en un solo corpus de estudio, con el fin de observarla como fenómeno de conjunto. Hemos también procurado relacionar esa producción dramática de la Real Audiencia de Quito con el contexto más amplio del teatro según se ha descrito y estudiado para el hispanismo del Siglo de Oro y el Neoclasicismo (siglos XVI, XVII y XVIII), tanto en España como en América. A partir de allí, hemos intentado elaborar, a través de una extensa investigación documental y bibliográfica, una detallada contextualización de los procesos retóricos y simbólicos en los que ese teatro colonial quiteño apareció, funcionó y fue desarrollándose a lo largo del período, todo ello con el fin de delimitar la forma en que el teatro colonial operó como instrumento político y social plenamente articulado en el sistema cultural de la modernidad barroca según se concibió en el universo hispánico.

En cuanto a la estructura de nuestro texto, hemos optado por una suerte de división en mitades: la primera para explorar el teatro de la colonia “temprana” (siglos XVI y XVII), y la segunda para hacerlo con el teatro de la colonia “tardía” (siglo XVIII). Esta

¹⁸ Valga anotar de entrada que por “modernidad barroca” o incluso “cultura barroca” —términos que utilizaremos con relativa frecuencia— no nos referimos propiamente a un estilo o un período histórico plenamente determinado, sino más bien a un modelo cultural abierto a partir de la crisis causada por la aparición del sujeto moderno, esto es, a partir del surgimiento y la paulatina consolidación de un individuo “que decidió asirse a su racionalidad para emprender la moderna conquista del mundo”, acción que puso en crisis la estabilidad teocéntrica del medioevo y significó, conforme se fue agotando el optimismo humanista del Renacimiento, una suerte de continuo conflicto en el seno de un período de incertidumbre y conmoción económica, política, social y religiosa. Seguimos, en este sentido, las ideas esbozadas por Mario Francisco Orospe Hernández en “La ensoñación del mundo: sobre la estrategia de la representación en la cultura del Barroco”, *Reflexiones marginales*, año 5, n.º 29 (octubre-noviembre 2015), versión en línea. Así mismo, esta concepción comulga con la tesis de Bolívar Echeverría en torno al concepto de ‘*ethos barroco*’ como postura histórica —un “principio de ordenamiento del mundo de la vida”— que pugna por revertir la negatividad del proyecto capitalista y al hacerlo lo subvierte, tesis desarrollada fundamentalmente en *La modernidad de lo barroco* (México D. F.: Era/UNAM, 1998) p. 32 ss.

estructura no responde a cambios o alteraciones específicos entre las dinámicas de lo teatral para cada período, sino más bien a un ordenamiento cronológico que nos permita un manejo más claro y comprensible del material. La visión que presentamos pretende servir así como un amplio pero a la vez detallado panorama que aborda el fenómeno en una perspectiva de conjunto al tiempo que establece unas ciertas divisiones cronológicas. En ese sentido, el primer capítulo se refiere al universo de los símbolos de la cultura colonial relacionados con el ámbito de las representaciones escénicas tal como hemos podido reconstruirlo con la información disponible de los siglos XVI y XVII. Luego de ello, dedicamos el segundo capítulo a la revisión crítica de los textos dramáticos quiteños que se conservan de ese primer período. A manera de estructura especular que procure mantener el hilo tendido a lo largo de nuestras reflexiones, los siguientes dos capítulos funcionan de manera inversa: el tercero arranca con la lectura y valoración del corpus dramático conservado del siglo XVIII, y luego, en el capítulo cuarto, se procura articular las persistencias y novedades que el universo semiótico establecido en el primer capítulo presenta para ese período final. Cierran nuestro estudio unas consideraciones generales sobre el teatro quiteño en los preludios de la emancipación, procurando con ello culminar el trazo iniciado al comienzo de esta introducción.

Por último, para cerrar esta nota introductoria, queremos insistir en que nuestra intención no ha sido dejar de lado la interpretación del contenido de los textos dramáticos coloniales como tales, pero sí hacerla a partir de su consideración como más que simplemente obras textuales. Nuestra aproximación a los textos ha sido procurando verlos especialmente como productos escénicos, vinculados a unos tiempos y unos espacios concretos de significación. Dicho de otra forma —y retomando ideas ya formuladas más arriba—, la clave fundamental de nuestro trabajo ha sido basarnos en la consideración del teatro colonial no en tanto *texto* sino en tanto *dramaturgia*, lo cual nos ha permitido su comprensión como actos de significación en su contexto cultural determinado, y por tanto plantear la relación, harto compleja en términos semióticos, que se establece entre representación y público, entre arte y sociedad.

Capítulo primero

Escena y poder: Los símbolos coloniales y su representación escénica en la Real Audiencia de Quito (siglos XVI y XVII)

Las representaciones escénicas en la época colonial estuvieron siempre inmersas en un universo de teatralidad generalizado de alta complejidad tanto en lo material como en lo simbólico. Dentro de ese espectro se desarrollaron la mayor parte —por no decir todos— de los aspectos relacionados con la vida pública y social de la Audiencia, a la que perteneció fundamentalmente el teatro. Es justamente ese universo el que procuraremos describir y caracterizar en el presente capítulo, siendo nuestro interés primordial contextualizar con detalle los espacios físicos, legales, sociales y simbólicos en los que se desplegó la dramaturgia colonial (cuyos textos, en rigor, empezaremos a revisar en los siguientes apartados de este estudio).

La primera sección del capítulo la dedicaremos a una revisión que intenta ser a la vez amplia y detenida de un conjunto de datos históricos a través de los cuales procuraremos comprender los diversos mecanismos con los que se articularon las representaciones escénicas en sus múltiples facetas. Para ello hemos de observar tanto las implicaciones concretas de su existencia como su imbricación en las celebraciones públicas (administradas fundamentalmente por los cabildos y/o la Iglesia), a la vez que haremos explícito el marco reglamentario en el que éstas sucedieron. A partir de ello, en una segunda sección, elaboraremos un armazón teórico que nos permitirá observar con cierto detalle justamente ese conjunto de prácticas escénicas y festivas, para lo cual haremos uso de las herramientas de la semiótica cultural. Una última sección la destinaremos a explorar algunos hitos de celebraciones escénicas masivas ocurridas a lo largo del siglo XVII, en todas las cuales puede evidenciarse la esencial relación entre teatralidad pública y representación escénica que aparece como meollo del teatro colonial. La revisión de estos momentos —a saber: las fiestas por la canonización de san Raymundo de Peñafort (1603), las celebraciones por el nacimiento de los infantes María Eugenia (1627) y Baltasar Carlos (1631), y el muy interesante caso del recibimiento realizado al corregidor de Ibarra Alonso Florencia Inca (1666-1667)— serán nuestro punto de partida para, a partir de ellos, explorar los textos dramáticos del corpus que hoy por hoy se conocen del teatro en la Real Audiencia de Quito.

1. Rito, celebración y teatro en el Quito del esplendor barroco

1.1 Fiestas y gastos en el seno de la administración pública

Quito, 12 de marzo de 1609. El cabildo de la ciudad en sesión nombra a dos comisionados —Diego Castro Calderón y Diego López de Zúñiga— para que pocos días después salgan hacia la llanura de Cotacollao a recibir al nuevo arzobispo de Lima, el andaluz Bartolomé Lobo Guerrero, quien se encuentra próximo a visitar la ciudad en el transcurso de su viaje desde Santa Fe de Bogotá hacia la capital virreinal del Perú. Para tal recibimiento, es determinación del propio cabildo que se realicen diversos agasajos en honor al prelado una vez que éste ingrese a la ciudad, para lo que se destinan trescientos patacones provenientes de las arcas públicas. Esto último, sin embargo, es protestado por el procurador general Jerónimo Hernández de Velasco, quien manifiesta que los dineros de la ciudad se hallan “empeñados y adeudados”, que por entonces se debían ya “más de tres mil pesos”, y que en los últimos tiempos se “han gastado un mil y ciento y sesenta y cuatro patacones de a ocho reales” solamente en recibimientos de ese tipo. A pesar de esas protestas, Lobo Guerrero es recibido en Quito con todos los honores del caso, hospedándose en el palacio episcopal durante todo el tiempo que permanece en la ciudad, y recibiendo atenciones y miramientos por parte de las diversas autoridades civiles y eclesiásticas, así como de la población quiteña en general. De hecho, consta en los documentos de la época que la recepción triunfal de Lobo Guerrero estuvo armonizada por un abarrotado desfile en el que el obispo Salvador de la Ribera y todos los canónigos de la ciudad acompañaron al visitante “con estruendo de trompetas y chirimías, y repiques de campanas en todas las iglesias, y con multitud de pendones y de cruces de las religiones y parroquias”. Así también, consta que durante la estadía del prelado en la ciudad se le ofreció la representación de un auto sacramental “de teología” realizado en el marco de la instauración de las fiestas de Nuestra Señora de Loreto en la iglesia de la Compañía de Jesús.¹⁹

¹⁹ La anécdota la recogemos resumida de Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito. Claustro en los Andes. Serie Primera: Historia de Quito colonial, volumen segundo: siglo XVII (1600-1644)* (Quito: Editorial Universitaria, 1981), 153-154. Un relato directo del hecho puede hallarse en la “Crónica del ‘Libro Becerro’ (1570-1644) sobre la iglesia catedral de Quito y sus obispos, escrita por el deán Miguel Sánchez Solmirón (1625)”, documento acabado en 1755, recogido y transcrito por Hugo Burgos Guevara en *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640. Estudio preliminar y transcripción de las relaciones eclesiales y misionales de los siglos XVI y XVII* (Quito: Abya-Yala, 1995), 415-416. Sánchez Solmirón —o quien transcribe su texto— ubica el hecho en 1610, presumiblemente por error. El dato último, sobre el auto representado en las fiestas de la Virgen de Loreto, consta en la carta annua de 1609, según aparece en Francisco Piñas Rubio, *Cartas annuas de la Compañía de Jesús en la Audiencia de Quito de 1587 a 1660*, archivos digitales en soporte DVD (Quito: Compañía de Jesús, 12 de agosto de 2008), 104 (de las páginas numeradas en el PDF, que incluye facsimilares de las cartas sin numerar). Las cartas annuas

Esta anécdota particular, como veremos bastante común y corriente para la vida en el Quito del siglo XVII, bien puede servirnos de puerta de acceso para la comprensión de todo el complejo ámbito en el que se enmarcaron los fenómenos de representación escénica de la cultura barroca colonial.

El texto conservado en el acta de cabildo que nos ilustra sobre el hecho mencionado nos deja ver que las protestas de Hernández de Velasco por las excesivas expensas no iban poco fundamentadas. De hecho, el procurador justificaba la cifra expuesta haciendo un interesante recuento de los entonces relativamente recientes gastos del cabildo en ese tipo de situaciones. Según su cálculo, dos años antes, a inicios de 1607, se habían gastado ciento cincuenta patacones por la venida del corregidor don Sancho Díaz de Zurbano (por cuyo recibimiento, además, luego se habrían gastado otros doscientos cincuenta y seis patacones adicionales). Pocos días después, la venida del ya mentado obispo Salvador de la Ribera le había significado al cabildo un gasto de otros ciento cincuenta patacones. Cien más le habría costado el retorno desde Popayán del oidor don Diego de Armenteros a finales de mayo de ese mismo año, y doscientos cincuenta y ocho la llegada del nuevo virrey Juan de Mendoza y Luna al Perú, hecho por el que se habían realizado festejos tanto a finales de ese año como a inicios de 1608, sin que el virrey, tercer Marqués de Montesclaros, haya siquiera llegado a estar presente en la ciudad de Quito. La llegada de otro oidor, el doctor Marquecho, sumaba cien patacones más de gastos en esos mismos meses, y ciento cincuenta la venida desde Guayaquil del fiscal Sancho de Mujica hacia febrero de 1609, quien venía en reemplazo del limeño Blas de Torres Altamirano, expulsado de la capital de la Audiencia debido a un escándalo de adulterio ocurrido en 1606. Este último gasto, por cierto, ya había sido impugnado por el mismo procurador Hernández de Velasco con el argumento de que “el dinero de la ciudad era sagrado y no podía distraérselo en esos gastos”, reclamo que tampoco en esa anterior ocasión había sido acogido por los representantes del cabildo.²⁰

Los detalles contenidos en el reclamo de Hernández de Velasco dan cuenta de un *modus operandi* de la vida pública de la época. Resulta notorio, pues, que actividades como el desfile por la llegada de Lobo Guerrero eran sumamente habituales en Quito a

eran una suerte de informes anuales sobre las actividades de la Compañía que enviaban los provinciales jesuitas a sus superiores en Roma.

²⁰ Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 152. Las cifras del reclamo de Hernández de Velasco están en la p. 154. Vale señalar que dicho reclamo no contiene ni los nombres de los personajes aludidos ni las fechas exactas de sus arribos, todo lo cual lo hemos podido conocer gracias a la propia recopilación de datos que hace Descalzi en páginas anteriores (128-152) y nuestro propio cotejo de las actas.

inicios del siglo XVII. De hecho, la información que de ello puede encontrarse en los documentos de la época es verdaderamente abrumadora, según podemos corroborar al explorar los datos contenidos en las actas del cabildo que vienen a continuación —en sentido cronológico— de las usadas para recoger esta anécdota que hemos narrado sobre el paso del arzobispo.

En junio del mismo 1609, pocos meses después de las protestas del procurador por el excesivo gasto causado por la llegada de Lobo Guerrero, el cabildo acordaba celebrar la fiesta religiosa del Corpus Christi “con toda autoridad, aderezando y colgando en las calles, por donde debía pasar la procesión, adornos vistosos”.²¹ También se ordenaba la erección de altares en los lugares “donde había costumbre de levantarlos”, con tal cuidado que, por ejemplo, el altar que debía erigirse en la puerta de la propia casa del cabildo —el cual debía estar en pie tanto para el propio día de la fiesta como para la octava anterior— tenía varios encargados (el mayordomo y los porteros) para su elaboración. Esos mismos funcionarios eran los encargados, además, de “mandar a elaborar los gigantes y el toldo” que harían falta durante la procesión.²²

Apenas dos meses más tarde, el 4 de agosto, por pedido de las religiosas del Monasterio de la Concepción de Nuestra Señora de la Real, Salvador de la Ribera autorizaba la instauración en dicho convento de una hermandad bajo la advocación de Nuestra Señora del Tránsito, para lo cual fijaba como día de fiesta “el domingo infraoctavo de la Asunción”. La cofradía terminó de fundarse el 6 de agosto, cuando consignaron sus nombres como cofrades tanto las religiosas como los capitulares del cabildo. En dicha ocasión, en la reja de la grada del monasterio se levantó un túmulo compuesto de ricas sedas, adornados sus contornos con “muchas luces de hachas y velas de cera”. A ello seguiría una solemne procesión hasta la plaza, para pasear la imagen de la Virgen por la catedral y luego volverla al convento, acompañada de música. Poco

²¹ Seguimos la misma fuente de Descalzi (p. 160 ss.) por presentar una suerte de condensación detallada del contenido de las actas. La cita, no obstante, proviene de la transcripción hecha por Jorge A. Garcés G. para el *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616*, volumen XXVI de las Publicaciones del Archivo Municipal, prólogo de Roberto Páez (Quito: Instituto Municipal de Cultura/Dirección del Museo de Historia, 1955). Los datos que siguen a continuación mantienen la misma lógica.

²² Lamus Obregón (*Geografías...*, 17) sostiene que “existe un denominador común en la bibliografía en torno a la utilización de muñecos grandes [...] en las procesiones y en otras expresiones litúrgicas”. Sobre estos muñecos y la llamada Tarasca, “una personificación del demonio con forma de serpiente, hecha de cartón y papel”, la autora hace un breve recuento histórico tomado del estudio de John E. Varey, “Genealogía, origen y progresos de los gigantes de España”, en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, eds. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español* (Valencia: Universidad de Valencia, 1991), en la que da cuenta del origen medieval de esta práctica que perdura en algunas fiestas hasta el día de hoy.

después, para las fiestas de San Jerónimo (30 de septiembre), nuevamente el cabildo ordenaba “aderezar la plaza y que se cuelgue y hagan altares, y que los oficiales saquen sus pendones y danzas y las cofradías la cera”.

Finalmente, en la sesión de 16 de octubre se puso en consideración del cabildo el próximo arribo del nuevo presidente de la Real Audiencia, don Juan Fernández de Recalde, que venía desde Lima, acontecimiento por el cual se nombró a varios delegados para hacerle recibimientos y se les asignó no menos de doscientos patacones a cada uno. En esa ocasión, Hernández de Velasco volvió a protestar por las dilapidaciones de dinero, pero tampoco fue escuchado esa vez, a pesar de que su protesta iba acompañada por la de otro funcionario del cabildo, el regidor Andrés Orozco de Guzmán.

Parecería bastante, pero no resultará vano seguir estirando la cuerda en relación a estos hechos. No concluía el primer mes del año siguiente (1610) cuando el cabildo se veía obligado, por la proximidad de la fiesta de la Candelaria, a gastar en cera necesaria para obsequiar candelas a los regidores, los miembros de la Audiencia y sus correspondientes oficiales.²³ El 2 de junio de ese año mandaban nuevamente a confeccionar muñecos gigantes y una tarasca para acompañar la procesión de Corpus Christi. A finales de ese mismo mes, el 28 de junio, se decretaban “fiestas de toros y juegos de cañas” por motivo de las celebraciones en honor a San Ignacio. En esa ocasión, además de lo dicho, “se acordó que se conviden [...] a los señores presidente e oidores desta Real Audiencia, y [...] que el mayordomo de la ciudad haga hacer cantidad de puyas de yerro para los toros y ansimismo compre seis arrobas de colación y una botija de vino de la tierra, todo lo cual gaste de los propios desta ciudad [...] para que se dé colación a los dichos señores y a los del cabildo”.

Tanto gasto festivo volvía a causar llamados de atención por parte de funcionarios del cabildo. Esta vez correspondió al alguacil mayor Diego de Niebla hacer los reclamos, que aparecen en el acta del 31 de agosto de 1610. Su postura repetía lo que ya hemos visto en los reclamos de Hernández de Velasco. Decía Niebla que “los propios desta ciudad están muy gastados y consumidos, y empeñados por las colaciones que se han dado en fiestas que se han hecho y comidas que se han dado en recibimientos de algunas personas”. Y pedía, en concordancia con esa opinión, “que de hoy en adelante no se gaste en las dichas colaciones y comidas cosa alguna a costa de los dichos propios”, “para que

²³ Toda la información de este y los siguientes párrafos está tomada directamente del *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...* Los datos pueden revisarse en las secciones correspondientes a las fechas señaladas.

cese este inconveniente y la ciudad pueda acudir con sus propios a edificar sus casas y ayudar otras obras públicas de la ciudad”.²⁴ En esta ocasión, acuciado por la falta de liquidez, el cabildo terminó por moderar su postura y determinó al fin de la sesión que “en el ínterin que las casas y obras públicas se acab[e]n, no se gaste cosa alguna en este ministerio, de colación y comidas, sino fuere con acuerdo de todo el cabildo y con licencia y confirmación desta Real Audiencia y no de otra manera”.

Poco, sin embargo, duró esta medida. Para noviembre de ese mismo año el cabildo volvía a disponer recursos por motivo del recibimiento de una ordenanza Real dictada en Madrid el 5 de febrero, en la que se pedía “presentar y predicar la [...] Santa Bula de Cruzada”,²⁵ determinando para ello que se acuda “a celebrar, festejar y venerar su entrada y recibimiento, con la mayor y célebre fiesta que ser pueda en hacimiento de gracias a Dios nuestro Señor por las mercedes que a su ciudad concede con tantos jubileos e indultos para ayuda de la salvación de las almas”. En enero de 1611 se volvían a destinar recursos para repartir cera en la fiesta de la Candelaria; en mayo, de nuevo por motivo de la celebración de Corpus, se ordenaba recoger “los clarines, trompetas y chirimías de la ciudad y su contorno” para que sean utilizados en las “danzas, comedias y demás actos festivos” de la ocasión; y en noviembre se disponía hacer procesiones para aplacar la “justicia divina” representada en epidemias “de tabardillo y sarampión”. Al siguiente año (1612) se repetían eventos similares: se destinaban recursos para las velas de la fiesta de la Virgen de la Candelaria en enero, se hacían procesiones de rogativas con la Virgen de Guápulo “a costa de los propios de esta ciudad” para evitar sequías en febrero —y luego otras con la imagen “del Bienaventurado San Jacinto”, en agosto, para que deje de llover—, se organizaban procesiones para instalar una cruz en la explanada de Ñaquito en mayo, se financiaban las fiestas de San Jerónimo en septiembre, se hacían ostentosas honras fúnebres por la muerte de la Reina en noviembre,²⁶ y un largo etcétera.

²⁴ En ese momento se construía una nueva edificación para sede de la Real Audiencia, como se verá más adelante.

²⁵ La Bula de la Santa Cruzada, concedida por el papa romano cada cierto tiempo, ofrecía beneficios espirituales como gracias e indultos a cambio de contribuciones económicas. Este sistema impositivo estuvo vigente en América durante todo el período colonial, siendo la mencionada en este caso una correspondiente a Paulo V. El antecedente más remoto de una bula expedida por motivo de la Santa Cruzada corresponde al papa Calixto II, quien el 4 de abril de 1122 expedía una en la que se exhortaba a reyes, obispos y príncipes católicos para ayudar a los soberanos españoles en la guerra “contra los sarracenos”. Para todo esto ver José Fernández Llamazares, *Historia de la Bula de la Santa Cruzada* (Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, 1859), 25 ss.

²⁶ Se trata de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, “el Piadoso”, muerta en San Lorenzo del Escorial el 3 de octubre de 1611, noticia que, como se ve, tarda más de un año en conocerse en Quito. Sobre este hecho importante haremos más comentarios en su momento.

En medio de todo esto, los gastos económicos resultaban cada vez más acuciantes, convirtiéndose en fuente de continuas polémicas para el cabildo. A inicios de septiembre de 1611, por ejemplo, el ya mentado alguacil Diego de Niebla volvió a plantear sus quejas. La causa en esta ocasión eran los gastos que pretendían hacerse para el recibimiento de Matías de Peralta, nuevo oidor de la Real Audiencia. Remitiéndose a la resolución hecha el año pasado, Niebla se oponía al gasto de “ciento e cincuenta pesos de a ocho reales” para que dos delegados hagan recibimientos al oidor en Panzaleo y Chillogallo. La discusión no terminó hasta el 7 de septiembre —habiéndose intentado una reunión fallida el 5— cuando se realizó votación entre cinco asistentes y se decidió, por tres votos en contra de dos, que se asigne la cantidad y se proceda al recibimiento del oidor. Diego de Niebla argumentaba que “no se debía gastar de propios si no fuere en obras públicas, como son puentes y fuentes y las demás a esto semejantes u otras que se conviertan en pro de todo el común de la ciudad”, opinión que fue rebatida por el contador Juan Sanz de Gauna, quien aseguraba que debía hacerse el recibimiento, “como se ha hecho con los demás señores oidores que han venido a esta ciudad”; por Pedro Ponce de Castillejo, quien opinaba “que se guard[as]e la costumbre que en tales recibimientos ha habido en esta ciudad y en conformidad della”; y por don Manuel de Arellano, depositario general, quien decía “que los propios de la ciudad no son tan solamente para obras públicas, sino también para cosas honrosas y obligación de la ciudad, y que el recibir y regalar a los señores Oidores desta Real Audiencia es fuerza”.²⁷

Esta revisión podría hacerse verdaderamente interminable, sin que en lo fundamental presente mayores diferencias a lo visto hasta aquí para todo lo que resta del siglo, y aún a lo largo del siguiente. La acumulación de datos presentada pone en evidencia algunos aspectos de la vida en el Quito de la época que consideramos fundamentales para lo que veremos en lo sucesivo. Primero, podemos ver que por aquel entonces el cabildo disponía de recursos limitados para sus gastos corrientes, por lo que no eran extraños los llamados de atención pidiendo que se administrasen de manera más cuidadosa los fondos. Segundo, parece claro que buena parte de esos escasos dineros se

²⁷ Quien apoyaba a Niebla era Melchor de Villegas, regidor. Los encargados de recibir al oidor fueron finalmente el capitán Cristóbal de Troya y don Francisco de Paz Miño, regidores. *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...*, 99-106. Un dato curioso en este debate continuado ocurre cerca de dos años después, cuando el cabildo, con el objeto de aminorar los gastos que implicaban el continuo arriendo de instrumentos musicales para las ceremonias, resolvió la compra de chirimías y trompetas para ser usadas en las diversas festividades, así como la concertación de “los oficiales que han de tocar” esos instrumentos. Este sería, en términos amplios, el nacimiento de la todavía existente Banda Municipal. El episodio puede constatar en el acta del 12 de abril de 1613 (p. 263).

destinaban a muy diversos actos de celebración realizados en fechas importantes para la vida pública de la ciudad. Y tercero, puede verse que esos actos no eran solamente un mero cumplimiento de formalidades, sino que, al contrario, suponían amplias, complejas y costosas actividades que implicaban la atención de prácticamente toda la población local y ponían en juego un considerable caudal de acciones y recursos.

En todo esto hay varios puntos importantes para nosotros. Por una parte, queda claro que las diligencias festivas no se limitaban solamente al homenaje ocasional o protocolario de autoridades públicas. Al contrario, tal parece que las celebraciones del período existieron en un complejo entramado de simbología, a menudo muy elaborado, que tocaba diversas y a veces muy distintas instancias de la vida en las urbes coloniales. Podemos decir, de hecho, que casi no existía acontecimiento público de relevancia que no estuviese acompañado de un despliegue notable, por decir lo menos, de este tipo de ‘algarabía organizada’. Por otro, se hace visible que en todos estos actos existía un cierto nivel de teatralidad, a veces con la presencia de teatro propiamente dicho —como eso de las “danzas, *comedias* y demás actos festivos” que consta en el acta del 16 de mayo de 1611—,²⁸ a veces en la parafernalia ostentosa que significaba la puesta en escena de las festividades: preparación de lugares, levantamiento de decorados, contratación de música, requerimientos de vestimenta, cumplimiento de protocolos, etc.

Este último punto, que para nosotros resulta crucial, quizá pueda ser aclarado si nos detenemos con mayor atención en uno de los acontecimientos específicos más interesantes que pueden encontrarse entre las celebraciones ocurridas por entonces. Nos referimos en concreto al traslado del sello real a las nuevas casas construidas con el fin de albergar las funciones de la Real Audiencia, para lo que se dictaminaron numerosas preparaciones e impusieron copiosos gastos.²⁹ El hecho en sí ocurrió el 3 de junio de 1612, casi dos años después de que Diego de Niebla presionara para que el cabildo impidiera el excesivo gasto de recursos justamente con el objetivo de que, entre otras cosas, la ciudad “pueda construir sus casas”. Días antes del traslado, el 21 de mayo, el asunto se trataba ya en la sesión del cabildo que decretaba que “se hagan fiestas públicas y haya toros y cañas”. Se designó para la organización de esos festejos a Esteban Tamayo

²⁸ *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...*, 76. La cursiva es nuestra.

²⁹ Para toda la información sobre este hecho que viene descrito a continuación, nos basamos en dos de las fuentes que hemos venido consultando: el *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...*, 152-168, y Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 198-201.

y a don Baltazar de la Fuente, mientras que los capitulares Juan Sánchez de Jerez y Gaspar Freile se debían ocupar del “palio debajo del cual se ha[bía] de traer el real sello”.

Estas previsiones, sin embargo, resultaban insuficientes para la solemnidad y fasto que los cabildantes creían necesarias. En la sesión del 23 de mayo consta que el cabildo designó a diez capitulares de su concejo para que fueran los encargados de llevar las varas del palio bajo el cual pasaría el sello, pues convenía “que vayan con la pompa y autoridad que el caso requiere”. Acordaron además usar fondos de la ciudad a fin de elaborar “para cada uno de los dichos capitulares una ropa de damasco carmesí con gorras de terciopelo carmesí y [...] brocado, en demostración de la voluntad que tienen de servir al Rey Nuestro Señor y a su Real Audiencia”.

Ante la noticia de que el alférez real, Diego Sancho de la Carrera, se hallaba indispuesto de salud, los cabildantes nombraron a don Francisco de Arellano, vecino feudatario de la ciudad, “persona principal y en quien concurren las calidades que de derecho se requiere”, para que sacase el estandarte real tanto el día del traslado del sello como el de Pascua de Espíritu Santo, “que es cuando se acostumbra[ba] sacar en cada año en esta ciudad”. Así, se fijaba el domingo 27 de mayo como fecha para la exhibición del estandarte junto con el acostumbrado juramento de fidelidad, añadiendo que “para que lo haga con la solemnidad necesaria, se haga un teatro y tablado en la plaza desta ciudad, junto a las casas del cabildo della, donde asist[iera] todo el cabildo con el señor Corregidor y [el] Escribano”. Se preveía por su parte que no habría dinero para el damasco carmesí, por lo que el mayordomo tenía autorización para tomarlo en préstamo, “al precio y plazos que más cómodo hallare”. El acta del 24 de mayo señala que, de hecho, tal tela no estaba en existencia en las tiendas de Quito, por lo que se dispuso que se confeccionaran las prendas con lo más próximo que se hallare disponible. También se decía que tanto los porteros como el alcalde de la cárcel deberían ese día portar libreas con insignias del cabildo.

Estas eran solamente las acciones que se verificaban antes del momento central de la celebración, el cual consistía, claro está, en la moción misma del sello real. Piénsese a todo esto que estamos hablando de un objeto de pocas dimensiones, posiblemente hecho de piedra o de plomo, usado fundamentalmente para oficializar documentos importantes a nombre del monarca español. Piénsese también que el traslado correspondía a una

distancia que, tomando en cuenta sola y objetivamente los puntos de inicio y fin, no superaba las tres o cuatro cuabras breves según las noticias que se tiene del hecho.³⁰

La elevada expectativa que generaba el hecho se debía a que en Quito —al igual que en el resto de Audiencias de América— el sello real suponía la personificación misma del Rey, acaso más que ninguna otra cosa, en tanto era el único elemento material que podía sustituir su palabra —o su persona misma— a través de su presencia en los documentos oficiales con que se dictaminaba y consolidaba su autoridad. Según menciona un estudio detenido sobre el origen y las funciones de dicho objeto,

para comprender bien esta situación se debe tener presente que para la época, el sello era un instrumento que, convenientemente cedido por su dueño y manipulado por su teniente, hacía presente de forma simbólica, en el lugar donde se custodiase, a la persona jurídica de su poseedor, en este caso el monarca. Del mismo modo que la liturgia, su rito y las creencias de una sociedad determinada permiten el milagro de la transustanciación, exactamente de la misma forma la matriz del sello, bajo solemnidades y ceremonias concretas, permitía que el monarca se hiciera presente en lugares donde no estaba, en espacios donde se hallaba ausente.³¹

Mover el sello de su lugar de custodia, por tanto, significaba de alguna forma mover al propio Rey, lo cual explica el sonado despliegue que se ejecutó el día de la ceremonia, con un costo estimado de dos mil patacones, según se recoge en la relación asentada en el acta de cabildo del 3 de junio de 1612.³² Aquel día, todas las autoridades locales, debidamente vestidas con sus mejores galas, presenciaron el traslado del sello en un cofre de plata sobre un caballo de color castaño oscuro, enjaezado con el mayor lujo posible y encaminado con solemnidad bajo un palio sostenido por al menos diez personas. Adelante, tal como se había previsto, había marchado el estandarte del rey de España a manos del mentado Francisco de Arellano. Detrás, unos “setenta hombres principales en

³⁰ Las antiguas casas de la Audiencia se encontraban en la actual manzana de las calles Benalcázar, Mejía, Olmedo y Cuenca, mientras que las nuevas casas se edificaron donde actualmente se ubica el Palacio de Carondelet, esto es, la actual García Moreno, entre Chile y Espejo, a poco más de 300 metros de distancia por las calles actualmente existentes; aún menos si se acepta, como afirma Descalzi (*La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 199), que la puerta principal daba entonces hacia la calle Chile, frente al Monasterio de las Conceptas. Según anota este autor, el arquitecto de la obra había sido no otro que Jerónimo Hernández de Velasco, lo cual acaso explica su insistencia en reducir los gastos festivos, siendo como era quien más al tanto estaba del costo de la edificación.

³¹ Margarita Gómez Gómez, “El sello real en el gobierno de las Indias: funciones documentales y representativas”, en Juan Carlos Galende Díaz, coord., *De sellos y blasones: miscelánea científica* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012), 370. Un poco antes, dice Gómez: “La lejanía y la permanente ausencia del monarca favorecieron también el que los documentos y, en general, los símbolos reales tuvieran en Indias una mayor presencia y fortaleza” (367).

³² De nuevo seguimos de cerca las actas de cabildo, con ayuda de la narración que a partir de ellas hace Descalzi. También han sido útiles los comentarios que hace al respecto Pablo Herrera en la obra, completada y publicada por Alcides Enríquez, *Apunte cronológico de las obras y trabajos del cabildo o municipalidad de Quito desde su fundación hasta 1733*, tomo I (Quito: Imprenta Municipal, 1916), 74-75.

cuerpo, costosamente vestidos”, superando incluso el boato con el que, según las descripciones de la época, se actuaba en las procesiones solemnes cuando las fiestas religiosas o los recibimientos de funcionarios.

No menos ceremoniosa había sido la marcha hacia las casas viejas del cabildo para recoger el sello —en un desfile de gala que precedía el paso del caballo haciendo continuos tiros de escopeta al aire—, ni la entrega que allí había hecho el canciller de la Real Audiencia Juan de Berain del sello real, presentándolo envuelto en tafetán carmesí sobre un bufete cubierto con terciopelo y encima de dos cojines “de tela de oro y brocado”. Tras una enfática “reverencia hasta el suelo”, el canciller había descubierto el sello y lo había entregado a Matías de Peralta, oidor de la Audiencia, quien a su vez lo había pasado al fiscal Sancho de Mujica, para luego ir a manos del licenciado Juan Alonso de Carvajal, alguacil mayor de corte, y finalmente a las del corregidor Sancho Díaz de Zurbano, quien lo recibió de rodillas para depositarlo en el cofre de plata y llevarlo hasta la silla del caballo especialmente preparada para el caso. Todos los mencionados habrían actuado con minuciosos ademanes y reverencias en cada uno de los momentos en los que debían participar.

La recepción del sello en las nuevas casas habría generado un comportamiento similar. Una vez dentro del patio de la edificación, Díaz de Zurbano tomó el cofre y lo llevó al salón principal, colocándolo sobre otro bufete engalanado y abriéndolo frente al presidente de la Audiencia Juan Fernández de Recalde, que lo esperaba sentado bajo dosel. El ceremonioso acto pedía que el funcionario recibiera de rodillas el sello para luego besarlo, colocarlo sobre los cojines y cubrirlo con el tafetán carmesí. Finalmente debía entregarlo de nuevo al canciller Juan de Berain, quien era el que había despachado el sello pocas cuadras atrás. La ceremonia se cerraba así en estricto cumplimiento del protocolo establecido en parte por el propio cabildo desde que empezó a considerar el tema un par de semanas antes.

El acto, bien puede verse, había significado el involucramiento directo de todo el alto estamento civil de la ciudad, más la presencia en las calles de buena parte de la población. A su vez, había estado transido de una notable teatralidad en cada uno de los momentos del hecho, tanto que requirió de abundante preparación —y, como hemos insistido, dinero— para llevarse a cabo. En términos objetivos, el traslado del sello real de 1612 muestra la tónica habitual que este tipo de ceremonias articulaban en el seno de la vida pública, aunando en un acto celebratorio un conjunto de prácticas altamente ritualizadas a través de las cuales el cabildo podía escenificar una estructura de poder y

hacer visible, en un suceso vivo, las filiaciones simbólicas a las que se debía su autoridad e influencia.

La exploración de las actas de cabildo de casi cualquier año a partir de por lo menos el último cuarto del siglo XVI —y, por cierto, de casi cualquier ciudad de la Audiencia— revelan que esta estructura de cosas se mantuvo de manera sorprendentemente sostenida durante prácticamente todo el período colonial. No resultará en absoluto extraño, pues, encontrar a menudo descripciones de acciones similares a las hasta aquí descritas, lo cual es evidencia de una misma ritualidad festiva repitiéndose con insistencia a lo largo del período, al punto de formar una suerte de marca de agua de la vida pública de la época.

1.2 La teatralidad del universo festivo: entre obligaciones y precedencias

La avalancha de datos en la que nos hemos inmerso en la sección anterior nos ofrece abundante y convincente información para demostrar la magnitud que alcanzaban los festejos públicos de la época. A través de ello, además, hemos evidenciado que dichos festejos involucraban a menudo múltiples elementos: complejas procesiones, música, elaboración de túmulos, confección de ceras, instalación de hachas y luminarias decorativas, organización de juegos populares (toros, cañas, máscaras), paseos de imágenes y símbolos, ornamentación de calles y plazas, levantamiento de pendones, realización de danzas, generosos recibimientos, pagos por colaciones, elaboración de muñecos, rogativas para paliar fenómenos naturales, etc. Y en este etcétera constan, como hemos visto, tablados y comedias.

Si bien hemos de advertir que no siempre hay mención explícita de este último tipo de elementos (presentaciones teatrales propiamente dichas) en los eventos que recogen las actas, sí podemos decir que su presencia es significativa, y muy notable para contextualizar la presencia del teatro formal dentro del universo de teatralidad generalizado que, según se ve, era característico de la época. Quizá el dato más claro que existe de un momento cercano a los años que hemos venido reseñando es aquel de la primera mitad de 1606, cuando a la capital de la Audiencia arribó una compañía teatral —posiblemente proveniente de Lima— que fue aprovechada para la celebración tradicional de Corpus, según consta en el acta de cabildo del 11 de mayo de ese año:

Por cuanto se ha ordenado y mandado que se celebre y haga la fiesta del Santísimo Sacramento del día de Corpus Christi con la mayor autoridad y grandeza que fuere posible, y de presente han venido a esta ciudad una cuadrilla de comediantes y será a propósito que para que se celebre la dicha fiesta con mayor solemnidad, trataron y

confirieron sobre ello y acordaron que se concierte con los dichos comediantes representando comedias, una el día de Corpus Christi y otra el día de la Octava, y que los diputados nombrados por este Cabildo para la dicha fiesta traten con los dichos representantes sobre la dicha representación y concierten el precio que se le ha de dar, lo cual se les pague de los propios de esta ciudad.³³

No se sabe más, ni antes ni después de la fecha marcada, de lo que esa compañía hizo o dejó de hacer a su paso por Quito, y apenas puede conjeturarse acerca de su composición en términos humanos y logísticos, la calidad y el contenido de su trabajo, o la paga que recibieron.³⁴ Sin embargo, su sola presencia resulta enormemente significativa en tanto coincide plenamente con el espíritu general de lo que sucedía en la Audiencia a ese respecto, y calza con las descripciones que se han hecho de este tipo de manifestaciones, tanto en la época como en la actualidad.

El propio Isaac Barrera —acaso el primer estudioso serio de este fenómeno en el Ecuador— hacía en su momento una síntesis de este tipo de actividades festivas. Por ejemplo, según su descripción de las acciones realizadas por la defunción de un rey y la coronación de su sucesor,³⁵ “los hombres y las mujeres se vestían de duelo, [...] [y] las campanas clamoreaban desde la llegada de la noticia hasta la celebración de las solemnes exequias. Se dejaba luego un intervalo de días para dar principio a la ‘real aclamación y jura de Su Majestad’ con descargas de artillería, adorno de las galerías de las calles por las que se llevaba el estandarte real, arcos triunfales y colocación de los retratos de los nuevos reyes. Y luego el paseo caballeresco y pomposo en el que los nobles arrojaban al pueblo monedas de plata. Seguían después los toros, las luminarias y como intermedio de tanto aturdimiento, la recitación de loas ‘en presencia de la Real Audiencia, con varias óperas y ninfas, galanamente vestidas’. Y como cierre de fiesta venía la representación

³³ *Libro de cabildos de San Francisco de Quito, 1603-1610*, volumen XX de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Jorge A. Garcés G., edición de Roberto Páez (Quito: Archivo Municipal, 1944), 309. A este dato hemos llegado a través de Hernán Rodríguez Castelo en su *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1980), 548, concretamente en el capítulo XIX (“El teatro: carros, saraos, loas y coloquios, comedias y representaciones”).

³⁴ Vásquez Hahn (“El teatro insurgente”..., 22-23, nota 6) siguiendo la información que aporta José María Vargas (*Historia del arte ecuatoriano*, Quito: Editorial Santo Domingo, 1964, 44), conjetura que podría tratarse de una compañía mexicana formada por Marco Antonio Ferrer y su esposa Mariana de Valdés, la cual habría salido de Acapulco en 1606 con rumbo a Lima, donde consta que representaron una comedia titulada *La cruz aborrecida* durante las fiestas de Corpus de mayo de 1607. Lamus Obregón (*Geografías del teatro...*, 107) confirma la existencia de Ferrer como director de una compañía en México en la primera mitad del siglo XVII.

³⁵ Barrera, *Historia...*, 526-527. No especifica el autor ni la fiesta concreta ni el origen de los entrecomillados, por lo que la tomamos como una generalización que hace con base en su propia exploración de las actas y relaciones de la época. No obstante, los pormenores que señala corresponden a las ceremonias fúnebres por Fernando VI y exaltación al trono de Carlos III (1760). Veremos detalles concretos sobre esa y otras fiestas de coronación en otros momentos de este estudio.

de las comedias en el patio de las Casas Reales. La representación tenía que ser costeada por los Escribanos de la ciudad”.

El texto nos resulta interesante porque apoya lo que hemos venido tratando de establecer con nuestra propia exploración de las actas; esto es, la construcción de la presencia del teatro como manifestación concreta dentro de un universo de teatralidad mayor, el cual presenta dimensiones difíciles de precisar. En otras palabras, parece evidente que, en el período revisado, las actividades escénicas “formales” —aquellas que implicaban propiamente escenas, tablado y público— ocurrían al interior de un espacio cultural, colmado de elementos parateatrales, en el que las celebraciones públicas se utilizaban en gran medida para mostrar algo más.

En suma, lo que hacían las fiestas públicas que hemos revisado era manifestar, a través de una suerte de ‘escenificación masiva’, unos ciertos comportamientos que debían ejecutarse en tanto pretendían, al menos desde la visión de las élites gobernantes que los convocaban y ejecutaban, viabilizar o legitimar un discurso oficial y de alguna manera ligado al orden público. Fijémonos, para sustentar lo dicho, en la forma en que el cabildo defendía continuamente los reclamos que se le hacían debido a sus expensas en fiestas. De vuelta a las objeciones que hacía Diego de Niebla el 31 de agosto de 1610, por ejemplo, tenemos que el gasto se entendía como plenamente justificado debido a una suerte de obligación simbólica contraída por la ciudad entera con respecto al orden cultural imperante. Consta en el acta que, en respuesta a la postura del alguacil mayor,

cabildo, justicia y regimiento [...] dijeron que las colaciones y comidas que se ha[bía]n dado de los propios de la ciudad, en recibimientos y fiestas, ha[bía]n sido en las forzosas, y que la misma ciudad *tenía obligación por su autoridad a lo hacer* como han sido en las fiestas del nacimiento del Príncipe nuestro señor y de la Infante nuestra señora y en fiestas votivas de la ciudad y en las canonizaciones de los santos, cuyas fiestas se mandaron celebrar por el Rey nuestro señor y en los recibimientos de los señores Presidentes y Oidores desta Real Audiencia y de los señores Obispo y Arzobispo de Los Reyes, que pasó por esta ciudad, que *fueron casos forzosos*.³⁶

Así pues, a juicio de los funcionarios los gastos se habían hecho “con gran moderación, acudiendo a las obligaciones que se deben a semejantes cosas y a la *costumbre antigua en que este cabildo se halla estar en semejantes gastos y tan forzosos*”.

Discusiones como esta se repiten a menudo en esos mismos años, y casi siempre con los mismos resultados. Casos de ello son las protestas cuando se quiso limitar los

³⁶ *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...*, 15. Lo mismo para la siguiente cita. Los resaltados son nuestros.

gastos causados por las actividades programadas para la realización de las honras fúnebres de Margarita de Austria en noviembre de 1612, o bien cuando se discutió si se debía o no hacer fiestas de toros y cañas por las fiestas de San Jerónimo en octubre de 1614, debido al desfinanciamiento de la ciudad. En ambos casos el cabildo no cedió ante las protestas y realizó las fiestas tal como las había propuesto inicialmente. A este respecto, de gran interés resulta que hechos equivalentes pueden constatarse si nos trasladamos a casi cualquier otra coordenada temporal en el período de la colonia: por ejemplo, en las fiestas por la coronación de Fernando VI programadas por el cabildo quiteño en marzo de 1747 —esto es, más de un siglo después de lo comentado—, se vuelve a discutir la pertinencia de la realización de tardes de toros, siendo uno de los argumentos esgrimidos “el miserable estado [de los dineros] de esta ciudad”. Esa vez, como en el temprano siglo XVII, también prevaleció la postura habitual del cabildo de no alterar la costumbre y realizar las fiestas de la manera tradicional.³⁷

Todo esto pone en evidencia el estatuto simbólico y social que tenían, para las autoridades, las festividades públicas (y el teatro que iba inserto en ellas). Resulta claro, pues, que los cabildantes, a pesar de los apremios económicos, estaban muy interesados en hacer ver —en *escenificar*— su compromiso y devoción con respecto al conjunto de símbolos y prácticas centrales que estructuraban la figuración cultural de la época. Sus puestas en escena eran en principio mostraciones de fidelidad a la autoridad representada en los símbolos de la monarquía y la Iglesia (si bien ello no sería siempre un obstáculo para que, como veremos en su momento, otros actores y discursos hayan tenido cabida en ellas). En otras palabras, las celebraciones aquí descritas servían para articular mecanismos de representación social y simbólica en tanto representaban la adscripción a un sistema de valores común. En gran medida se festejaba para demostrar, a la población en general y a las autoridades en específico, la devoción y calidad de espíritu de quienes

³⁷ El asunto es referido por Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw, “Fiestas reales y toros en el Quito del siglo XVIII”, en Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís, eds., *Fiestas de toros y sociedad. Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla el 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*, Colección Tauromaquias n.º 5 (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/Universidad de Sevilla/Fundación de Estudios Taurinos, 2003), 123-138. Su fuente son las actas del cabildo quiteño del 15 y 20 de marzo de 1747. Quien protestaba en aquella ocasión era el riobambeño Ramón Joaquín Maldonado Palomino y Flores, primer marqués de Lises, cuya protesta tuvo que resolverse con la intervención del entonces presidente de la Audiencia Félix Sánchez de Orellana, tercer marqués de Solanda. Cabe señalar que en esos mismos años se registra un caso contrario: cuando la consagración del obispo Juan Nieto Polo de Águila en noviembre de 1746, el cabildo aceptó cancelar las lidias de toros programadas a fin de dedicar esos fondos a la colocación de un órgano en una de las capillas de la ciudad. Esto último lo refiere Barrera, *Historia...*, 526.

participaban en los festejos y de quienes fungían como sacerdotes.³⁸ El conjunto de la ritualidad festiva de ese tipo, con toda su carga de representación dramática, tendía a la dinamización y la hinchazón ostentadora en tanto estaba impulsada por un afán de mostración social y de declaración pública.

La importancia de esta mostración ritualizada data de muy temprano en la vida colonial. Podría decirse que es, de hecho, una de sus marcas fundadoras. Piénsese, por ejemplo, en la información que existe sobre las diversas acciones y/o ceremonias, a menudo excesivamente aparatosas y teatrales, que realizaban los conquistadores y colonos europeos para la toma de posesión de los territorios americanos, fórmulas que habrían sido visibles desde el momento mismo en que Colón hiciera plantar los blasones reales de Fernando e Isabel, en presencia de testigos y un escribano oficialmente nombrados *ad hoc*, en una playa de Guanahaní el 12 de octubre de 1492.³⁹ Salvando las distancias, podría tejerse un paralelismo entre la urgencia que tenían los conquistadores para enarbolar símbolos y proclamas con aquella que evidenciaban las élites gobernantes de inicios del siglo XVII por mostrar públicamente su respeto y fidelidad al poder, pues en ambos casos de ello dependía la validez y eficacia de su autoridad, y en ambos casos se estaba procurando, a través de una acción ritualizada, instaurar y/o sostener un orden simbólico fundamentado precisamente en ese poder. En conjunto, es asunto conocido que

el dominio colonial sobre el Nuevo Mundo fue iniciado en gran parte a través de prácticas ceremoniales: colocación de cruces, estandartes, blasones y escudos de armas, marcha en procesiones, recolección de tierra, medición de estrellas, dibujo de mapas, parlamento de ciertas palabras o aun permanencia en silencio. Si bien el poder militar podía haber asegurado efectivamente su poder sobre el Nuevo Mundo, los europeos de los siglos XVI y XVII también creían en su *derecho* a dominar. Y crearon ese derecho para sí mismos a través del despliegue simbólico de palabras y gestos significativos hechos a veces antes, a veces después, a veces al mismo tiempo que la conquista militar.⁴⁰

³⁸ Señala Barrera (*Historia...*, 525-526) —y lo constataremos luego en este estudio— que a menudo los fondos provenían de la aristocracia local, interesada a través de ello en exhibir (y mantener) su estatus.

³⁹ El episodio puede verse en el diario de Colón según lo describiera Bartolomé de las Casas. Cristóbal Colón, *Relaciones y cartas*, Biblioteca Clásica, tomo CLXIV (Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 1892), 23-24. Un caso muy ilustrativo lo recoge Modesto Chávez Franco en sus *Crónicas del Guayaquil antiguo* (Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1930), 16, donde incluye la transcripción de lo que llama “un documento apolillado”, fechado el 5 de diciembre de 1558, que describe la toma de posesión “que parece ser de lo que se llamaba Playas de Ojiba, hoy parroquia Montalvo, Los Ríos”. El documento muestra el ceremonioso proceso en el que el colono, para tomar posesión de los terrenos colindantes a una laguna de la zona, hace gesticulaciones exageradas, entra vestido y calzado dentro del agua para dar en ella tajadas con su espada y arrancar ramas de las orillas, y luego hace poner en el lugar una cruz de madera ajustada con piedras, todo esto en presencia de un escribano y algunos testigos.

⁴⁰ Patricia Seed, *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492-1640* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 2. La traducción es nuestra.

Estas prácticas evidencian el trasunto de teatralidad con que se efectuaban —y legitimaban— buena parte de las acciones oficiales de la época. No resulta aventurado afirmar que, desde la misma instauración colonial en adelante, casi no hay aspecto de las actividades que podríamos llamar social y culturalmente importantes que no se realizasen dentro de esta lógica de mostrar (*representar*) elementos que diesen fe de la adhesión pública de las clases dominantes con respecto al sistema simbólico del orden que pretendían establecer y perpetuar. Eso explica que el cabildo quiteño, conforme viese consolidando su institucionalidad a lo largo del siglo XVI y ya muy claramente a inicios en el siglo siguiente, como hemos visto, concibiese a las festividades como acciones “obligadas” y “forzosas”, y también explica la magnitud que sus funcionarios le daban al asunto. El universo que hemos descrito, por tanto, nos coloca frente a una práctica ritualizada desde el inicio mismo del asentamiento colonial. Y dicha práctica, a pesar de ejecutarse en el ámbito de la fiesta pública, respondía fundamentalmente a la rigidez de una norma simbólica común que se establecía a partir de los intereses de la élite en el poder.

Tal era la importancia de este tipo de manifestaciones, que existió a lo largo de los siglos coloniales una gran cantidad de reglamentación oficial al respecto. Consta, de hecho, en la *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias* —obra ordenada y aprobada por el monarca Carlos II hacia la segunda mitad del siglo XVII— un capítulo completo dedicado a “las precedencias, ceremonias y cortesías”, el cual incluye no menos de 109 leyes diferentes que tratan todo tipo de normativas para regular las actividades públicas del tipo que hemos comentado más arriba. Pueden verse allí asombrosos datos sobre la organización ritual de los actos públicos, así como del complejo entramado de prácticas y símbolos que se aparató para su desarrollo.

La ley n.º 56, por ejemplo —decretada por Carlos V en 1530 y luego ratificada por los sucesivos Austrias en 1565, 1582, 1607 y 1644, además de por el propio Carlos II en 1681 (libro III, título XV de la *Recopilación*)—, manifiesta la forma en que había de sacarse el pendón o estandarte real cuando era el caso en una procesión pública.⁴¹ El texto de la ley es sorprendente en su nivel de detalle sobre lo que había de implicarse en el hecho. Primero, muestra que “en las ciudades de las Indias e[ra] costumbre usada y

⁴¹ Para el comentario que sigue en este párrafo y los siguientes, nos guiamos por la 5ª edición de la obra (Madrid: Boix, 1841), 72-87. La recopilación fue hecha, bajo mandato regio, por los juristas Antonio de León Pinedo y Juan de Solórzano y Pereira, este último acaso el más destacado del siglo XVII en el ámbito del derecho indiano, especialmente por su voluminosa *Política indiana* (1647). La ley 59 está en la página 80.

guardada sacar [el] pendón real las vísperas y días señalados de cada un año”, ante lo que declara expresamente que era voluntad del Rey “que esta costumbre se continúe”. Con ese fin, luego de explicar que en Lima y México el pendón era llevado por un regidor del cabildo al que acompaña, “para mayor honra y veneración”, tanto el virrey como los oidores y regidores, manda que “presidentes y audiencias de [...] Indias en las ciudades principales [...] asistan a esta ceremonia [...] y lleve el pendón el regidor a quien tocara por turno, desde el más antiguo, donde no hubiere alférez real”. La orden no termina ahí, sino que advierte con precisión las ubicaciones particulares que debían tomar los participantes.

Así, el lugar de quien cargue el pendón —alférez real o regidor de turno, según se ha visto— “ha[bía] de ser el izquierdo del virrey o presidente, porque al derecho ha[bía] de ir el oidor más antiguo”. También precisa que en las ciudades donde no existiese gobierno de Audiencia, el pendón debía ser acompañado por “el gobernador, corregidor o justicia mayor”, además del propio cuerpo de regidores. Continúa la ley detallando el trayecto mismo que había de hacer el pendón, “desde la casa del regidor o alférez mayor, que le lleva[ba], hasta que v[olvía] a ella”, y señala que había de “guardarse la costumbre” en el acompañamiento que había de tener el cortejo en la iglesia. La adenda final —que aparece como añadida por Felipe IV en 1642— insiste que la ley debían guardarla “los virreyes, presidentes y ministros” sin excusa alguna, a menos que sea por “gravísima causa”.⁴²

En perspectiva, además de una ordenanza legal, bien puede verse que esto tiene algo de libreto de acciones dramáticas: aparecen en el texto de la ley no solo disposiciones generales sobre el precepto que ha de cumplirse, sino también detalles bastante concretos en cuanto a lo que bien podría entenderse como un conjunto de indicaciones escénicas. Ahí tenemos a unos actores (virreyes, presidentes, regidores), unos personajes (cargadores del pendón, acompañantes), unos escenarios (casa del regidor, iglesia, calles), unas acciones concretas (recorrido del trayecto, acompañamiento), e incluso unas posiciones específicas que esos personajes debían ocupar en el espacio (lado derecho o izquierdo, en relación al pendón) y una utilería inexcusable (el propio pendón). Todo esto

⁴² Muy notable es el dato de que esta ley 56 fue derogada por decreto de las Cortes de Cádiz en 1812, y vuelta a instaurar por Real Cédula de Fernando VII el 11 de febrero de 1815. Así, pues, desde su decreto inicial en 1530, esta normativa sobre el pendón estuvo activa durante prácticamente todo el período colonial en América. *Recopilación de leyes...*, 80, nota 17.

con la rigurosa intención de “guardar la costumbre” y con clara insistencia en que no se presenten excepciones a menos que sea verdaderamente inevitable.

Las normas sobre precedencias, ceremonias y cortesías son un verdadero desborde en este sentido. Baste mencionar algunos títulos para hacerse una idea del tipo de información que se incluía en esas reglamentaciones, a saber: “Que los regidores, alcaldes, fiscales y ministros que tienen asiento con la Audiencia acompañen a los virreyes, presidentes, y en qué casos” (ley n.º 6); “Que se eche agua bendita primero al obispo y clérigos [en caso de misa mayor], y luego al virrey, presidente y Audiencia” (ley n.º 9); “Que estando en forma de Audiencia, se usen con el oidor más antiguo las [mismas] ceremonias que con los presidentes” (ley n.º 14); “Que el presidente y oidores se asienten en sillas en las iglesias, y los vecinos en bancos” (ley n.º 25); “Que los oidores en cuerpo de Audiencia no tengan almohada, sino solo el más antiguo gobernando, ni vayan sino a fiestas de tabla” (ley n.º 26);⁴³ “Que en los actos públicos, estando la Audiencia en forma de tribunal, no se asiente con los oidores ninguna persona” (ley n.º 30); “Que a los virreyes se los trate de Señoría, y ellos no la den a los presidentes” (ley n.º 61); y así un largo etcétera.

El cabildo quiteño tuvo que vérselas con este esquema de cosas desde muy temprano en su vida pública. Quizá el primer registro de los apremios, entusiasmos y dificultades que usualmente provocaba una preparación reglamentada de actos solemnes data del 10 de enero de 1545, cuando el cabildo tuvo que discutir sobre la futura entrada a Quito de Blasco Núñez de Vela, primer virrey del Perú, que venía desde Tumbes tras su azarosa liberación con el fin de juntar vasallos fieles y organizar un ejército con el cual hacer frente a la rebelión pizarrista. En esa ocasión, bien por falta de recursos económicos o simplemente por descuido, el cabildo carecía de un palio para efectuar el recibimiento tal como mandaba el precepto. Para colmo, la ciudad no disponía de telas de seda en sus almacenes, por lo que se tuvo que comprar “una saya de raso carmesí de tres varas para mandarla a trabajar”. Así mismo, en torno a aquella discusión se terminó por definir la fecha anual en que debía sacarse necesariamente el pendón real como muestra de lealtad

⁴³ Se llamaba fiestas “de tabla” —por diferenciación de las fiestas “de guardar” o “de precepto”— a las fiestas que debían realizarse, obligatoriamente, sin canon religioso. Se las nombraba así por constar registradas en una “tabla” (en el sentido de lista o catálogo) que los cabildos guardaban con las instrucciones del caso. Véase “fiesta” y “tabla” en el *Diccionario de Autoridades*, tomo III (Madrid: RAE, 1732). Un caso concreto de una “Tabla de la ceremonia y etiqueta que observará el Ilustre Cabildo en todas sus fiestas” lo menciona Isabel Cruz Ovalle para el caso de Santiago de Chile, en “Lo sagrado como raíz de la fiesta”, *Humanitas. Revista de antropología y cultura cristiana* 2 (Santiago, abril-junio 1996), 16-38.

al rey (4 de octubre, día de San Francisco de Asís), sin por ello obviarlos en “todas las [otras] veces que fuere menester, como en las grandes solemnidades” de la ciudad.⁴⁴

Palios, estandartes y doseles como símbolos de respeto y pompa festiva serían desde entonces tema habitual de las discusiones del cabildo. El asunto del paseo del estandarte, por ejemplo, se volvería a plantear poco después, el 6 de marzo de 1549, a través de las peticiones que hiciera el cabildo a Pedro de La Gasca, el pacificador enviado luego de la muerte de Núñez de Vela en la batalla de Iñaquito. Entonces se pedía “el derecho a sacar el estandarte real, representación del monarca, los días de fiesta designados por el cabildo”. La vinculación de esa acción con la escenificación de una muestra pública de fidelidad se volvía más evidente por el hecho de que, junto con el derecho anotado, se pedía también que la ciudad pueda ser designada con el nombre distintivo de “muy noble y muy leal”, en reconocimiento al apoyo mostrado a Núñez de Vela.

Y mientras más categoría administrativa iba adquiriendo la ciudad, más crecían también las necesidades de realización de este tipo de acciones que (de)mostrarán su estatus y le permitieran posicionarse al interior de la estructura simbólica de autoridad que emanaba desde la monarquía ultramarina. Es notorio en este sentido el hecho de que el 20 de diciembre de 1565, dos años después de emitida la cédula real que creaba la Real Audiencia, el cabildo hacía una inversión considerable —el acta registra la suma de doscientos ocho pesos— a fin de comprar veintiséis varas de tafetán amarillo y verde “para el dosel mandado a confeccionar con el fin de ornar el sitio de honor en la inauguración de la Real Audiencia y el recibimiento del sello real”. Gastos de este tipo, insistimos, se encuentran muy a menudo en las actas que recogen las actividades del cabildo, dando cuenta, conforme se avanza hacia el fin del siglo XVI, del afianzamiento de esta particular estructura de comportamiento.

Así, la importancia y profusión de las ceremonias festivas es desde la instauración del orden colonial un asunto creciente, al punto de que, como hemos visto, para principios del siglo XVII eran ya tema fundamental e ineludible para la vida cotidiana de la ciudad.

⁴⁴ Ricardo Descalzi, *La real Audiencia de Quito. Claustro en los Andes. Serie Primera: Historia del Quito colonial, volumen primero: siglo XVI*, 2ª ed. (Quito: Academia Nacional de Historia, 2012), 130. La fuente original es el *Libro segundo de cabildos de Quito*, vol. I (Quito: Cándido Bruz Sánchez, impresor, 1934), 139-140. Los siguientes párrafos toman extractos de esta misma fuente (166 y 213, respectivamente). En cuanto a la vara, se trata de una medida antigua española cuya medición variaba según las regiones, siendo la más común 0,83 cm. Sobre ello ver Rafael Eugenio Romero García, “Medidas antiguas española. Breve compendio de las medidas antiguas utilizadas en las diferentes regiones y provincias españolas”, *Técnica industrial* n.º 254 (septiembre 2004), 64-67.

Como hemos dicho, lo mismo puede establecerse, salvando las diferencias, al revisar los registros del cabildo que se conservan de otras ciudades de la Audiencia, como Guayaquil y Cuenca. Vale insistir también en que esta tónica no se alteraría mayormente hasta el final de la vida colonial, e incluso hasta bastante después. Y habría que sumarle a este panorama, como veremos luego con más detalle, la incesante actividad festiva organizada y controlada no propiamente desde la esfera del gobierno, sino desde el también creciente número de cofradías, gremios y aún personas particulares que hacían sus propios actos de visibilidad a través fundamentalmente de las fiestas religiosas.⁴⁵

Todo esto explica la gran importancia que se le daba en la época al cumplimiento de las costumbres festivas y el enorme interés en torno a la observancia de las normativas de precedencias: de ellas dependía la mostración y perpetuación del orden público, y ellas garantizaban el sostenimiento del estatus simbólico de sus ejecutores —ya fuese el cabildo, un grupo particular o la propia Audiencia a través de sus autoridades— con respecto al ordenamiento del poder. También, por supuesto, al funcionar como una macro estructura que regulaba el ordenamiento jerárquico, las normativas de precedencias a menudo actuaban al interior expresiones de índole más popular que buscaban a través de ellas una legitimación pública, según veremos con más detalle en su momento.⁴⁶

Quizá la prueba más fehaciente de esto que decimos sea el hecho, por lo demás predecible a partir de lo expuesto, de que la alteración o incumplimiento de lo tomado por habitual —sea esto “la costumbre” o una ley específica— podía causar graves consecuencias a nivel administrativo, o por lo menos severos malentendidos y conflictos personales. Un ejemplo que podríamos traer al caso, sin alejarnos del período con el que abrimos el comentario de este capítulo, es la disputa registrada el 7 de octubre de 1614

⁴⁵ Un dato que encontramos interesante a este respecto es el que aporta Alexandra Kennedy Troya en su artículo “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito”, capítulo segundo de *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos corporaciones y comunidades* (Hondarribia: Nerea, 2002), 53. Anota esta autora que Joseph de Luna, mayordomo de la capilla del Hospital de la Misericordia de Quito entre 1674 y 1704, “se había pasado la vida arrendando los juegos de doseles para las múltiples procesiones, amén de cobros por misas, entierros y demás servicios religiosos, lo que le permitió amasar la fortuna de 6.000 pesos”, lo que da una idea de la importancia medular de la parafernalia simbólica en estos actos públicos de fe, así como de su profusión. En Descalzi (*La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 357-358) encontramos otro caso muy sugerente en este sentido: hacia 1639, un empleado del cabildo y un indio servidor fueron castigados (el español con el embargo de su salario y el indio con cincuenta azotes) por prestar los “doseles y aderezos” del cabildo “a personas particulares para que los usasen en las corridas de toros y otras festividades”.

⁴⁶ En la última parte de este capítulo revisaremos dos episodios festivos concretos en los que son visibles acciones de grupos indígenas —esto es, no pertenecientes a la élite administrativa— que participan y utilizan el aparato festivo —junto con todo su rígido código de precedencias— para hacerse un lugar en el ordenamiento social. Nos referimos a las fiestas por el nacimiento de los infantes María Eugenia (1627) y Baltasar Carlos (1631), en primer lugar, y al recibimiento del corregidor Alonso Florencia Inca (1666-1667), en segundo (ver secciones 3.3 y 3.4 del presente capítulo).

entre el cabildo y el arcediano de la ciudad, Gaspar Centurión Espínola, por haberse éste adelantado en una procesión de rogativas con la imagen de la Virgen de Egipto sin esperar la participación de los regidores y la Real Audiencia. En esa ocasión, el malestar de las autoridades por el descuido del arcediano llegó a tal punto que Espínola se vio obligado a salir de la ciudad, expresando públicamente su desasosiego y arrepentimiento. El cabildo tuvo que interceder ante la Real Audiencia y nombrar delegados para explicar que “si algún descuido tuvo el dicho arcediano, está [el] cabildo satisfecho quedará arrepentido dello”, por lo que sugería que “por esta vez se le perdone el descuido que hubiese tenido”.⁴⁷

Casos como este no eran nada inusuales y tenían notables antecedentes que bien pueden verificarse en los registros de las actas. Uno de los que más llama la atención es el verdadero altercado y escándalo ocurrido hacia mediados de 1573, cuando el oidor Pedro García de Valverde se negó a darle el sitio que le correspondía al pendón o estandarte real en la iglesia catedral durante una misa solemne celebrada el 9 de mayo por vísperas de la fiesta de Espíritu Santo.⁴⁸ Quien había transportado el pendón real en esa ocasión era el alcalde regidor Rodrigo de Paz Maldonado, que había visto con sorpresa, al llegar al templo luego de la procesión del pendón en acompañamiento de la ciudad, que el oidor había mandado a retirar la silla y el cojín que usualmente se colocaban junto al altar mayor para sostener el estandarte. Los inmediatos reclamos del regidor, apelando a la costumbre, fueron respondidas descortésmente por el oidor, que se dirigió a Paz Maldonado “llamándole de vos”. El pendón real tuvo que ser llevado nuevamente a las casas del cabildo, donde se organizó una reunión de emergencia para determinar acciones para mantener “los usos y costumbres de la ciudad”. Pese a lograr que el deán de la catedral volviese a colocar la silla y el cojín, García de Valverde volvió a ordenar su retiro, causando escándalo entre el pueblo reunido en la iglesia. Se intentó recurrir incluso al presidente de la Audiencia, entonces enfermo, quien procuró mediar ante el oidor enojado enviándole recados, pero sin lograr éxito. Finalmente, la misa solemne llegó a su

⁴⁷ La procesión se realizó el 26 de septiembre de ese año, utilizando a la Virgen de Egipto, patrona de los agricultores, para pedirle que aplacase las lluvias intensas que dañaban los cultivos. Todo esto ocurría en el contexto de las fiestas de San Jerónimo, patrón de la ciudad, para lo cual se hizo también prédica de un sermón solemne (por parte del rector de los jesuitas) y fiestas de toros y de cañas, las cuales incluían “la consabida colación a la Real Audiencia y autoridades”. *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616...*, 415-416.

⁴⁸ Para esta anécdota volvemos a Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen primero...*, 241-243.

fin y la silla nunca fue colocada en su sitio habitual, todo lo cual provocó la apertura de un testimonio a fin de enviarlo directamente al Rey para que resolviese el altercado.⁴⁹

El conflicto parece haberse ocasionado porque Paz Maldonado había obviado la instrucción de pasar por las casas reales para recibir el acompañamiento de García de Valverde, a quien presumiblemente le correspondía el honor por ser la única autoridad presente al encontrarse enfermos y en cama tanto el presidente Lópe de Aux y Armendáriz como el oidor más antiguo Pedro de Hinojosa. Paz Maldonado había desoído la indicación por nunca haber sucedido en el pasado cosa similar. Así, lo que el uno seguramente tomaba como un respeto a la costumbre, el otro seguramente lo tomaba como un irrespeto a la norma (la cual exigía el acompañamiento del pendón por parte de las autoridades de la Audiencia, como vimos más arriba al revisar la ley n.º 56). El conflicto revela una pugna entre los poderes locales en la que el campo de batalla era justamente el espacio simbólico de las precedencias y su compleja normativa: el “olvido” de Paz Maldonado era para García de Valverde un irrespeto a su autoridad. Algo muy parecido puede decirse con respecto al caso citado del arcadiano Espínola, con el añadido de que en esa ocasión la pugna involucraba también al poder eclesiástico, lo que en conjunto deja ver la distancia conflictiva y a menudo ambigua entre ese poder y el regio, representado este último por la Audiencia.

Ejemplos finales que utilizaremos para zanjar el asunto son algunos de los episodios relacionados con la presencia del Visitador Real Juan de Mañozca y Zamora, quien en octubre de 1624 llegara a Quito desde Lima —donde ocupaba la plaza de primer inquisidor— para ejercer como Visitador General de la Audiencia y tomar juicio de residencia al presidente Antonio de Morga.⁵⁰ Numerosas son las acciones registradas durante la visita de Mañozca que pueden ser leídas desde el punto de vista de la demostración de autoridad en vínculo con la ritualidad festiva y la observación de las costumbres.

⁴⁹ De manera adicional, hacemos notar que, al final del acta donde se reporta este suceso, se ordena pregonar de inmediato una convocatoria para que al siguiente día los moradores asistan a los festejos acordados: luminarias, jugar y correr toros, y caretas o disfraces. El aparato festivo ritual no podía detenerse ni siquiera ante hechos escandalosos como el referido.

⁵⁰ La estancia de Mañozca en Quito, célebre por su ostentosa severidad, está recogida con detenimiento en Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, tomo IV (Quito: Imprenta del Clero, 1893), 121 ss., a donde remitimos al lector para más detalle y de donde provienen todas las citas que siguen. También nos ayudamos de la fuente ya varias veces utilizada de Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 285 ss. Por su parte, consignamos aquí que Antonio de Morga, la persona que por más tiempo ha gobernado el actual territorio ecuatoriano, fue presidente de la Audiencia entre 1615 y 1636, salvo por un período entre 1625 y 1627 en que fue depuesto justamente por el visitador.

El visitador, que había sido objeto de una suntuosa recepción en la ciudad —la expectativa provenía del gran poder concentrado en su persona, pues “a un mismo tiempo era Inquisidor, Juez de Residencia y Visitador de la Real Audiencia”—, demoró hasta diciembre para hacer sentir su presencia. La publicación de su visita se hizo con toda pompa el segundo día de ese mes, a partir de lo cual su actividad sería intensa y estaría continuamente revestida de mostraciones públicas de poder. Una de ellas fue la ceremonia de instalación del Santo Oficio de la Inquisición en algún momento de 1625, para lo cual hizo levantar en la catedral “un estrado alto a manera de trono”, al frente y por encima del sitial que ocupaban el presidente y los oidores, que se veían así humillados y relegados a un segundo plano. No contento con eso, al siguiente día hizo Mañozca encarcelar a todos los miembros del cabildo, por haber acompañado, en la función del día precedente, a la Audiencia en lugar de al Comisario de la Inquisición. Hubieron de recrear el acompañamiento el domingo siguiente, montados todos ellos en mulas, “cabizbajos y avergonzados”.

Hecho notable fue también la pugna que estableciera Mañozca en contra del canciller Juan de Berain en torno al sello real. Berain —el mismo que viéramos más arriba en la ceremonia de traslado del sello de 1612— era para la fecha “hombre ya viejo, achacoso y bastante descuidado”, que al parecer ponía poco énfasis en la observancia que había de hacerse para atesorar el objeto en cuestión. Al notar Mañozca que el canciller no mantenía el sello en la habitación destinada para esa función en las casas reales, sino que lo guardaba en su propia residencia, y ante un intento de Berain por sacar sin aviso de dichas casas el sello con la ayuda de un sirviente, el Visitador no dudó en destituirlo y ese mismo día reemplazarlo por un allegado suyo, Juan Vera de Mendoza, ordenando a la vez la realización de una muy solemne ceremonia de traslado del sello que se llevó a cabo en septiembre de 1625, con características muy similares, y aún aumentadas, a las que hemos visto para el traslado equivalente de 1612. Tal fue la pompa y ceremonia de dicho traslado que, según registra González Suárez, los indios de la ciudad que testimoniaron el hecho preguntaban admirados “si, por ventura, era fiesta de Corpus lo que había celebrado el amo visitador”.

Estas y otras acciones similares configuraban escenas en las que el poder se representaba —y disputaba— desde los códigos de precedencias y en clara vinculación con las ceremonias de índole festivo-ritual. En conjunto, la personalidad del visitador (presente en Quito una década después de lo ocurrido con Espínola y a medio siglo de la disputa entre Paz Maldonado y García de Valverde) repite un comportamiento que ya nos

resulta habitual y que como tal indica el ámbito de teatralidad en el que funcionaban las representaciones públicas con las que la autoridad construía y legitimaba su poder.

Así pues, las “costumbres” festivas de la urbe, tipificadas en gran medida por las leyes de precedencias —y otras, por cierto, pues asuntos relacionados con procedimientos oficiales están contenidos en diversos títulos de los que componen la *Recopilación de leyes de Indias*—, suponían un mecanismo de doble vía: por un lado orquestaban, desde un parámetro legal, el comportamiento público con fines de sostener un orden simbólico; por otro, procuraban regularizar y/o normalizar el interior de una compleja y muy activa práctica de relacionamientos y pugnas entre las instancias de poder.

Al poner en marcha la ritualidad festiva pública tal como la hemos revisado en estas páginas, el cabildo quiteño pretendía dos cosas simultáneas: ejecutar una planificación concebida y reglamentada desde las esferas más altas del orden colonial (es decir, mostrar acato y subordinación), y a la vez conseguir y asegurar un lugar de prestigio dentro del esquema de relaciones simbólicas con el que funcionaba el poder instituido. Con ambas pretensiones, por tanto, evidenciaba apego y obediencia al sistema de organización y representación políticas que estaba reflejado tanto en “la costumbre” como en las leyes de precedencias, sistema cuya cabeza era el monarca español y cuyas ramificaciones se distribuían por todas las áreas del gobierno civil y eclesiástico de las regiones peninsulares y americanas.

Dicho de otra forma, las leyes de precedencias, al mismo tiempo que establecían un comportamiento específico que delimitaba quiénes tenían derecho a qué consideraciones, trataban de dar forma y ordenamiento al complejo entramado social y administrativo subyacente en las prácticas festivas que se usaban para mostrar los relacionamientos del poder. En ese sentido, los ritos perpetrados por el cabildo quiteño no eran sola o simplemente una muestra de subordinación y fidelidad, sino también —y por las mismas razones— una articulación escénica de carácter riguroso, en la que se ponían en juego diversos niveles de regulación y que era continuamente observada como garantía del orden público. Así, en conjunto, los reglamentos sobre precedencias y su relación con “la costumbre” dan cuenta del complejo entramado semiótico que confluía en la mostración pública de honras y festividades. Los comportamientos relacionados con este despliegue eran parte de un sistema en el que mostrar la ubicación de cada quien en relación al poder era tan importante que llegaba a constituirse en el sentido mismo de la celebración. Resulta, pues, que se hacían estos rituales no tanto por el deseo de celebrar, sino por la necesidad de articular acciones capaces de mostrar y sostener en el tiempo el

ordenamiento simbólico de la autoridad. De ahí que las leyes a veces indiquen su específica elaboración para solucionar pugnas entre las instancias locales de gobierno.⁵¹

Es en este universo donde tenían lugar las representaciones teatrales en los siglos coloniales. Según veremos a lo largo de este estudio, el teatro estuvo ligado estructural y semánticamente a la ritualidad festiva en el ámbito público. Y lo estuvo de una manera que podríamos calificar de constante, evidente y necesaria. De hecho, prácticamente no queda ningún registro de teatro que se haya realizado de manera autónoma en el período colonial quiteño, es decir, como una actividad con valor en sí misma, sin estar vinculada a una celebración cívica o religiosa que implicara, además de la escenificación teatral como tal, otras acciones (si bien en gran medida escénicas, como hemos comprobado) que no tuvieran relación directa con ella.⁵² Al contrario, el teatro en sí mismo fue un eje importante para la articulación de las festividades oficiales. Llevando nuestra mirada al mundo de la teatralidad barroca que hemos procurado describir y justificar en estas primeras líneas, bien puede afirmarse que todo en la ritualidad festiva era en esencia una representación teatral, y que las piezas dramáticas propiamente dichas se ubicaban en el interior de ese espacio a la manera de engranajes que, junto con otros, permitían el funcionamiento de la máquina simbólica en la que se articulaba, representaba, afirmaba y sostenía el poder.

En este sentido, las representaciones dramáticas de la época supusieron, en su conjunto amplio, complejo y variado, una de las expresiones máximas de la cultura colonial en América, y acaso la más viva por involucrar dentro de sí la participación colectiva de pueblo, nobleza, Iglesia y Gobierno. Piénsese que en una época de evidentes limitaciones mediáticas y tecnológicas, la representación dramática habría de verse como una de las pocas actividades capaces de conjugar en sí misma divertimento y fidelidad, devoción y monarquía, religión y espectáculo, y que sería ella —entiéndase: en su ubicación al interior de una festividad ritual, simbólica y política— parte importante del mecanismo semiótico diseñado para lubricar los goznes de la interacción social y al

⁵¹ Hay leyes, como la n.º 94, que expresamente señalan su necesidad debido a que “se ha dado ocasión a pleitos y litigios”. El objeto de esta ley, expedida por Felipe IV en 1626, era “declara[r] el asiento y lugar de los oficiales reales en actos públicos”. *Recopilación de leyes...*, 85.

⁵² Habremos de matizar esto cuando revisemos con más detalle las funciones teatrales que se ensayaban al interior de las prácticas educativas, en especial aquellas del Colegio Mayor y Seminario San Luis, institución jesuita que en Quito llegó a suplir la carencia de un corral de comedias formalmente establecido. No obstante, por ahora baste con saber que incluso los guiones dramáticos de estas representaciones evidencian, casi sin excepción, una vinculación a la festividad ritual, por lo general a través de la loa o alabanza a diversos hechos o personajes celebrados, que era para lo cual se montaban las obras.

mismo tiempo delimitar las jerarquías rígidas de las sociedades indianas durante los siglos XVI, XVII y aún después.

2. Semiosis y semiósfera: el horizonte teórico

2.1 Un paraguas de conceptos para entender los mecanismos del teatro colonial

El panorama que hemos presentado en la primera sección de este capítulo nos servirá a partir de aquí para ubicar el teatro concebido en su dimensión más amplia: el de la teatralidad barroca como espacio en el que se desarrollaron buena parte de los dispositivos de significación cultural durante el período de la colonia hispana en la región de la Real Audiencia de Quito.

A partir de ese principio, podríamos atrevernos a plantear un doble nivel de análisis. Por un lado, si la observamos desde la perspectiva del poder —con el que estuvo casi siempre vinculada—, la representación dramática sirvió durante la etapa colonial como mecanismo de afirmación del sistema simbólico proveniente de la metrópoli, mecanismo diseñado, entre otras cosas, para estructurar en los territorios americanos controlados por la Corona española unos valores hegemónicos capaces de sostener y prolongar el esquema de relacionamiento social y económico en el que se fundaba su régimen. En este primer filón interpretativo, el teatro —en su concepción más amplia de *representación*— fue durante la Colonia un medio de propaganda con el que las élites difundieron un universo simbólico anclado en los valores de la monarquía hispánica y el catolicismo como ejes de articulación social.⁵³ Esto se logró, según hemos visto, a través de un intrincado sistema de mostraciones y escenificaciones que ritualizaban la vida pública, en especial la articulada en torno a actos festivos, dentro de la cual se desarrolló la dramaturgia que ha podido conservarse, según veremos, del Quito colonial y sus provincias.

Por otro lado, si la observamos desde su compleja dimensión sensible, la representación dramática implicó un espacio en el que, al amparo de esa suerte de máscara de significación oficial que supuso la fiesta pública reglamentada y ceremoniosa, germinó

⁵³ Suscribimos con estas ideas la tesis ya clásica que formulara José Antonio Maravall sobre el teatro clásico español, según la cual éste, “sobre todo después de la revolución lopesca [finales del siglo XVI, inicios del XVII], aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, [la del absolutismo monárquico,] en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva”. Ver J. A. Maravall. “El teatro barroco desde la historia social”, primer ensayo de *Teatro y literatura de la sociedad barroca*, ed. corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad (Barcelona: Crítica, 1990), 13.

y se amplió el conflicto moderno en su versión barroca colonial. Esto debido a que, por su propia naturaleza abigarrada y plurimediativa, la representación dramática no podía cerrar sus puertas a la participación de diversos actores —algunos de ellos distintos a los del poder— que a través de ella entraban al juego de la delimitación de jerarquías y valoraciones simbólicas disputadas a través de las mostraciones y precedencias. Dicho de otra forma —y según veremos en diversos momentos de este estudio—, el teatro, a la vez que mecanismo de afianzamiento de un sistema de valores, fue, por su plena inmersión en el universo festivo ritual, uno de los ámbitos donde pudo evidenciarse el mestizaje cultural y la confrontación de discursos en tensión al interior de la teatralidad barroca de los siglos coloniales.⁵⁴

Será justamente este complejo universo de teatralidad lo que aquí entenderemos por *semiósfera*, en términos de lo que se ha formulado como tal en las últimas décadas desde el campo teórico conocido como semiótica de la cultura. En este marco, se hace necesario que aclaremos aquí algunos elementos que nos permitan sostener ese concepto para, vinculándolo al plano histórico y estético que nos ocupa, intentar a través de él una lectura rica y profunda del fenómeno de la dramaturgia colonial. La *semiósfera de la teatralidad barroca* servirá en este estudio como el paraguas bajo el cual podremos observar con cierto detalle el funcionamiento de las manifestaciones específicas que puedan ser examinadas en tanto representaciones dramáticas, ya sea bajo el formato del guion teatral propiamente dicho o de la festividad ritual más o menos guionizada.

Elaborada a partir de la idea geo-bio-ecológica de *biósfera* —noción creada por el geólogo austriaco Eduard Suess en 1875 (quien tomara como base las ideas de Jean-Baptiste Lamarck), y luego extendida en la década de 1920 por el ruso Vladimir I. Vernadsky—, el concepto de *semiósfera* fue establecido a través de los trabajos que Yuri Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu plantearan desde la década de 1980. Es notable esta filiación conceptual porque Lotman hace énfasis para su planteamiento en las consideraciones que Vernadsky estableciera en su momento para la comprensión de la *biósfera*, en especial cuando la explica como una “estructura completamente definida,

⁵⁴ Aludimos aquí de manera indirecta al concepto de “codigofagia” que Bolívar Echeverría enuncia como una de las marcas del mestizaje barroco, en tanto coexistencia conflictiva entre “las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano”. Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, 50-51. También resuenan en nuestra explicación los conceptos de “tensión” y “plutonismo” que atribuyera Lezama Lima al imaginario barroco, siendo lo segundo una suerte de “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”. José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 80.

que determina todo lo que ocurre en ella, sin excepción alguna”.⁵⁵ Así, para Vernadsky, ya que la biósfera aparecía como “la única región de la corteza terrestre donde se asienta la vida” —“fina epidermis de nuestro planeta [donde] todos los organismos anidan [...] y se mantienen perpetuamente separados de la materia inerte circundante por un límite claro e infranqueable”, según la describe—, resultaba sustancial el hecho de que podía ser identificada (y estudiada) “como un conjunto indivisible”.⁵⁶ Es este principio el que extrapola Lotman para plantear que “todo espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo)”, para de ahí llegar al punto de partida de todo su concepto: “La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”.⁵⁷

Lo que subyace detrás de esta postura es una concepción de cultura como un sistema general de signos cuyo fin es dar un orden estructural al mundo que rodea al ser humano. De hecho, bastante antes de dar con el neologismo de *semiósfera*, Lotman había realizado ya amplias exploraciones en torno a una noción de cultura de índole fundamentalmente semiótica. La cultura, de hecho, vendría a ser para Lotman “un generador de estructuralidad [en tanto] [...] crea alrededor del hombre una socio-esfera que, al igual que la biósfera, hace posible la vida, no orgánica, obviamente, sino de relación” (SC, 70). El concepto de semiósfera, según puede colegirse, parte de esta idea por la que toda cultura humana no puede ser comprendida sino al interior de un espacio de significación articulado por sus componentes estructurales capaces justamente de generar sentido.

⁵⁵ Vernadsky citado por Lotman, “Acerca de la semiósfera”..., 23.

⁵⁶ Vladimir I. Vernadsky, *La Biosfera*, colección Economía y Naturaleza, vol. IX (Madrid: Fundación Argentaria/Visor Dis, 1997 [1926]), 69 ss. Los datos de filiación desde Lamarck que incluimos más arriba los presenta Ramón Margalef en su “Introducción” al volumen (9 ss.). Hacemos notar que, siendo aceptadas las dos pronunciaciones de la palabra: biosfera (grave) y biósfera (esdrújula), acogemos para nuestro texto la segunda por resultar más común en nuestro medio. Lo mismo con respecto a semiósfera, si bien se trata de un neologismo que no aparece todavía en el DLE.

⁵⁷ Lotman, “Acerca de la semiósfera”..., 24. A partir de aquí, seguiremos dos artículos de Lotman que nos resultan fundamentales. El primero es el ya citado “Acerca de la semiósfera”, que fuera publicado originalmente en 1984 y donde se acuñara por primera vez el término. El segundo, escrito en conjunto con Boris A. Uspenskij, lleva el título de “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” [en *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979)], siendo su versión original de 1971, esto es, 13 años antes de la invención del término “semiósfera”. Este último resulta muy interesante para comprender la genealogía del concepto. Para más información remitimos al lector a los volúmenes titulados *La semiósfera* (Madrid: Cátedra/Universitat de València, 1996-2000) que presentan una selección de artículos de Lotman clasificados en tres tomos cuyos títulos son 1. *Semiótica de la cultura y del texto*, 2. *Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* y 3. *Semiótica de las artes y de la cultura*. Con el fin de evitar la profusión de notas al pie, en esta sección utilizaremos las abreviaturas AS (“Acerca de la semiósfera”) y SC (“Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”), seguidas del número de página correspondiente.

Así visto, el concepto de semiósfera de Lotman implica un esfuerzo por entender un espacio cultural a la manera de una unidad identificable en su conjunto y articulada por unos mecanismos así mismo reconocibles. Dicho en sus palabras, se trata de un “*continuum* semiótico, ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (AS, 22). De ahí que en Lotman aparezcan *cultura* y *semiósfera* a menudo como términos equivalentes, si bien no debe olvidarse que lo primero refiere al sistema general de la relación humana, en sentido más bien abstracto, mientras que lo segundo apunta a su realización en un ámbito específico que puede ser, por tanto, delimitable, observable y aún medible. La potencialidad del concepto de semiósfera, por tanto, se justifica por su capacidad de ofrecer un fértil terreno descriptivo y analítico, según ilustra el propio Lotman a través de esta reveladora metáfora:

Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiósfera— hace realidad el acto sígnico particular. (AS, 24)

Tal idea, como se puede advertir, resulta aplicable al universo que aquí nos concierne: los hechos escénicos particulares (los *actos sígnicos*) no ofrecen por sí mismos una explicación completa del universo de significación de las sociedades coloniales americanas (la *semiósfera* estructurada en ese contexto, a la que acaso podríamos llamar *semiósfera colonial barroca*), pero a la vez estos hechos no son comprensibles —a ningún nivel: ni en el de la dramaturgia propiamente dicha (las *obras teatrales*) ni en el de la escenificación pública (la *ritualidad festiva*)— fuera del complejo ámbito de la teatralidad barroca que ese universo, según hemos visto, supone.

Entendida así la semiósfera como un *sistema*, se torna central e imprescindible su naturaleza de *estructura construida a partir de signos*, pues será la comprensión o delimitación de dicha estructura lo que permita ubicar en su interior la posición y función de cada uno de los elementos y actos sígnicos que la componen. En ese sentido, uno de los mayores aportes del concepto consiste en servir como herramienta para el estudio concreto de las realizaciones humanas en su universo de significación específica, es decir, en su particular ámbito cultural.

Como señalamos más arriba, ya mucho antes de dar con el concepto de semiósfera, Lotman había empezado a describir este sistema en relación a la noción general de cultura. El semiólogo ruso distinguía, como rasgos distintivos de toda cultura, un carácter “«artificial» (en oposición a «innato»), [un fundamento] «convencional» (en

oposición a «natural» y «absoluto»), [y una] «capacidad de condensar la experiencia humana» (en oposición a «estado originario de la naturaleza»)", siendo estos rasgos inevitables justamente de su esencia s gnica (SC, 68). Con eso en mente, y preocupado por dilucidar los mecanismos a través de los cuales opera este aparato semiótico, Lotman no tarda en enunciar la necesidad de un "dispositivo estereotipizador", en tanto esos rasgos —la *artificialidad*, la *convencionalidad* y la *capacidad de condensación*— requieren de una duradera fuente de estructuralidad que los haga posibles. En otras palabras, resulta necesario algún mecanismo que facilite la cohesión y funcionalidad del sistema para el conjunto de sus usuarios.

Aparece inevitable, entonces, la reflexión en torno a la construcción ling stica del sistema. Precisamente, el mentado "dispositivo estereotipizador" de Lotman no es otro que la lengua natural, puesto que esta supone, para sus usuarios, un mecanismo altamente estable de transformación de la realidad —no necesariamente ordenada— en estructuras reconocibles y replicables al interior de su propia sistematicidad. De ahí que, "en su funcionamiento histórico real, las lenguas y las culturas sean indivisibles: no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no está inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su propio centro una estructura del tipo de la de una lengua natural" (SC, 70).⁵⁸ La comunicación ling stica, por tanto, yace en el centro del fenómeno social de la cultura, entendida así, en palabras de Lotman, "como *memoria no hereditaria de la colectividad*, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones" (SC, 71).⁵⁹ Y, en tanto *memoria*, dichas "prohibiciones y prescripciones" de la cultura se transmiten a través de actos, prácticas o discursos emparentados con la experiencia del pasado, es decir, a través de textos que se producen y conservan al interior de todo espacio cultural (por *textos*, claro está, no

⁵⁸ Lotman no hace una distinción entre *lenguaje* y *lengua*, términos que utiliza como equivalentes (acaso se deba a un problema de la traducción del ruso para esta edición). Aquí hemos optado por usar solamente el término *lengua*, entendida ésta como "una manifestación concreta de la facultad del lenguaje" —es decir, como equivalente a *idioma*—, siendo en cambio *lenguaje* tanto un "atributo biológico de la especie humana" como la "capacidad humana específica que se manifiesta en forma de conducta observable como lengua, consistente en signos verbales o de otro tipo". Ambas definiciones las tomamos de  ngel Alonso-Cortés, *Ling stica*, 3^a ed. revisada y ampliada (Madrid: Cátedra, 2015), 752 y 753. Valga anotar que esta noción, que jerarquiza ambos conceptos, está planteada ya desde el texto fundacional de la ling stica moderna. Ver Ferdinand de Saussure, *Curso de ling stica general* (Madrid: Alianza, 1987), 23-26. Este último autor es quien sostiene que "la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial", a la vez que "un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos" (24-25).

⁵⁹ Cursivas en el original. Así en todos los casos, a menos que se indique lo contrario.

necesariamente ha de entenderse *textos escritos*, sino más bien productos culturales en su noción más amplia de *actos sígnicos*).

Lo dicho abre diversas posibilidades teóricas en torno a la semiósfera. Una de ellas tiene que ver con la concepción misma del signo —a partir de su principio lingüístico de realidad sensible en relación con una idea, concepto u objeto ausente— en el interior de ese universo de significación posible que constituye su particularidad fundamental. Enunciado de forma más concreta, “la *relación con el signo y la signicidad* representa una de las características fundamentales de la cultura”, por lo que es de gran relevancia conocer, para comprender su carácter, “si la relación entre expresión y contenido es considerada [en ella] como necesaria o como arbitraria y convencional”. De esa relación dependerá en gran medida la naturaleza de las posibles semiósferas detectables dentro de cada universo cultural. Así, mientras más centrada sea una cultura en la expresión (lo que en términos saussureanos llamaríamos *significante*), más énfasis ha de hacer en su representación simbólica (en tanto manifestación exterior, arbitraria, de un contenido); y, en cambio, mientras más centrada sea en el contenido (lo que llamaríamos *significado*), será la representación ritual lo que domine sus prácticas de significación (en tanto al ritual “se le concede la capacidad de formar el contenido, de influirlo”) (SC, 75-76).

Estos serían, pues, los dos polos entre los cuales oscila el comportamiento semiótico de toda cultura: el de la representación simbólica y el de la representación ritual. En ese marco, una semiósfera puede describirse a partir de los comportamientos específicos que los usuarios manifiesten en relación a los signos en el interior de su estructura. Siguiendo todavía a Lotman, tenemos que una cultura donde la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido es una correlación biunívoca —y por tanto no arbitraria— tendría como manifestación particular “una ritualización rígida de las formas de comportamiento”, dándose por hecho en ella “una [necesaria] influencia de la expresión sobre el contenido” (SC, 75); mientras que lo contrario —una cultura que concibe una correlación de carácter arbitrario entre los dos planos— “presupone una precisa libertad tanto en la elección del contenido como en su nexos con la expresión” (SC, 76). Los dos cabos en disputa, el *símbolo* y el *ritual*, establecen las coordenadas posibles de significación que pueden articularse en el funcionamiento concreto de la semiósfera.

Dos ejemplos ilustrativos nos permitirán aclarar lo dicho.

En un extremo, el ritual eucarístico católico podría entenderse como ejemplo de acto sígnico en el que la distancia entre expresión y contenido se reduce hasta el extremo de anularse. A través de un ritual de índole mágica cuya verificación solamente es posible

a través de la fe (la “consagración”), un elemento objetual (la hostia) deja de *representar* a Dios y pasa a *ser* ese mismo Dios en acto de presencia (el “cuerpo de Cristo”). Para un católico convencido —esto es, para un miembro activo de la semiósfera de la fe católica— la hostia abandona su condición de ser un trozo de pan ácimo y pasa a ser el cuerpo y la sangre del propio dios encarnado (al punto de que una hostia consagrada no puede almacenarse en otro lugar que no sea el “sagrario”, receptáculo específicamente diseñado para albergar aquel cuerpo divino). Aquí, por tanto, la signicidad se torna unívoca e irremplazable: ni la hostia consagrada puede dejar de ser el cuerpo de Cristo, ni el cuerpo de Cristo puede dejar de estar presente en la hostia consagrada.

En el otro extremo, un ejemplo de la relación arbitraria entre significado y significante puede hallarse en la emblemática, manifestación literaria de gran profusión en Europa a partir de la aparición del célebre *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1531), y que tuvo una enorme acogida en la España contrarreformista. Dicha literatura, cuya forma canónica incluía “imagen o *pictura* grabada, lema o mote (generalmente en latín) y epigrama (versos que explican el sentido de toda la composición)”, implicó “la creación de un lenguaje ideográfico a base de imágenes explicadas con textos, bajo la pretensión de reproducir los modos de la sabiduría del mundo antiguo, especialmente los jeroglíficos egipcios, en una forma arbitraria”.⁶⁰ Es evidente que en este caso la signicidad —esto es, el nexo entre el contenido y la expresión— está establecida casi totalmente por decisión y voluntad directa del autor, puesto que cada signo (cada emblema) era legible solo a partir de la necesaria interrelación entre imágenes y textos, escogidos y articulados estos arbitrariamente por él para cada caso particular. De ahí que, en el siglo XVII y “respondiendo a la demanda creciente, comenzaron a tener gran éxito compilaciones o diccionarios que ayudaban a un buen número de variados artistas y artesanos a codificar los conceptos que deseaban transmitir en unas formas que llegaron a convertirse casi en ideogramas”.

⁶⁰ Esto y lo que sigue de Sagrario López Poza, “Presentación”, en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* (Madrid: Akal, 1999), 15-17. La autora recuerda la génesis azarosa de esta moda literaria, en tanto el texto de Alciato no tuvo en su origen más intención que ofrecer una colección de epigramas titulados. La añadidura de ilustraciones para acompañar los epigramas fue iniciativa comercial del impresor Steyner, quien encargó la tarea al grabador Breuil. Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios* (311-313), explica que el emblema o jeroglífico constaba “de tres elementos: una imagen o figura (*pictura*), un título en forma de breve sentencia (*inscriptio*) y una explicación más amplia del contenido implícito en la imagen y en el título (*suscriptio*)”. Así mismo, señala que “un rasgo fundamental de estas composiciones es su carácter didáctico-moral (elogio de virtudes, corrección de vicios)”.

Es significativo notar que la primera concepción es una actitud propia de sociedades que podríamos llamar ‘premodernas’, articuladas en torno a una fe sagrada o sistema religioso de creencias, mientras que la segunda es característica de sociedades más cercanas al ámbito estructurador de la racionalidad ‘moderna’, fundamentalmente representativa y lingüística.

A la luz de estas ideas, el caso de la ritualidad barroca resulta sumamente interesante porque articula, en su sistema semiótico, una suerte de medio camino entre la concepción del signo radicalmente centrada en el contenido y la otra más centrada en la expresión, pero con una clara orientación general hacia lo primero, es decir, partiendo del principio de la relación unívoca entre ambos elementos. Por una parte, la semiósfera de la teatralidad barroca no abandona nunca el plano de lo ritual —al contrario, lo actualiza constantemente— en tanto la signicidad en juego al interior de su sistema pone de manifiesto una relación repetidamente necesaria entre significante(s) y significado(s). Así, en los particulares (e insistentes) usos rituales que hemos examinado, los contenidos signícos pasan a materializarse directamente en sus expresiones materiales: durante el traslado del sello, éste *es a la vez* el propio Rey, así como el gesto concreto de acompañamiento *es a la vez*, en sí mismo, el propio acatamiento a la norma y el poder, o como la ubicación particular de una persona en un lugar establecido o el vestuario usado durante la ceremonia *son a la vez* el ordenamiento mismo de la autoridad, explicitado en el espacio y la forma, etc. Por otra parte, la misma teatralidad abraza el símbolo en tanto representación puramente exterior sobre la que se insiste incansablemente, pero casi siempre como parte significativa del propio ritual. Por tanto, la representación simbólica de las diversas fuerzas que componen la sociedad —articulada en las colonias americanas a través de diversos signos ya sea objetuales (sellos, estandartes, blasones, palios), visuales (pinturas, luminarias, bordados) y/o gestuales (reverencias, hincapiés, besamanos)— presenta una estrecha ligazón con una representación ritual concomitante —establecida ésta a partir de la repetición insistente de ceremonias de diverso tipo (procesiones, juras, rogativas, misas solemnes, comparsas)—, dando como resultado un particular comportamiento que explica en gran medida la exageración teatral característica de la semiósfera barroca.

En suma, el carácter ceremonial que hemos detectado como componente primordial de la cultura colonial barroca estaría dando cuenta de una particular configuración de su semiósfera, en la que estaría en uso una representación simbólica siempre al interior de una fundamentación ritual de la experiencia. Los signos en uso en

la teatralidad barroca pueden entenderse en una tensión doble: su finalidad *representativa* solo es tal porque se construye sobre la base de una relación *necesaria* entre rito y sentido, entre gesto y verdad. Solo a la luz de esta consideración pueden explicarse los diversos actos de significación —tan melodramáticos y excesivos si vistos desde una racionalidad contemporánea— que hemos explorado en la primera parte de este capítulo.

Hay que entender en este punto que el universo barroco habría de forjarse en el arduo debate de las reformas protestante y católica, que es un debate fundamentalmente teológico, es decir, de naturaleza semiótica: su interés radica en revisar los aspectos concretos de la práctica político-religiosa (los significantes) en relación a su potencia para permitir en el ser humano la experiencia y vivencia de Dios (los significados). Lo que explica la crítica tanto a los sacramentos como al poder simbólico de las imágenes que enarbolara Lutero a lo largo de sus escritos, así como la idea de retorno a un ideal cristiano primitivo y la doctrina de la “salvación por la fe” que es la base de su propuesta, es una crítica a la ritualidad dogmática romana como único mecanismo posible de aprehensión del sentido divino. Hay, pues, en la teología protestante una intención de cuestionar la validez del rito como forma de articular los sentidos de la experiencia —de ahí el carácter “modernizador” del protestantismo para la lógica de la religiosidad medieval—, así como hay, en la teología contrarreformista católica, tan vital en América a través de la amplia hegemonía de la Compañía de Jesús, un esfuerzo concomitante por devolverle a ese mismo rito la facultad de hacer visible (de *sensibilizar*) el pacto divino a través de los cánones de los sacramentos, entre otras cosas.⁶¹

Otro aspecto que nos resulta útil del concepto de semiósfera que presenta Lotman es —de nuevo a partir de la idea de “sistema”— la descripción que hace de su estructuralidad interna. Si bien hemos visto que esa estructuralidad se construye, en buena medida, por los usos lingüísticos de la signicidad, también es necesario constatar que,

⁶¹ De enorme interés resulta esta crítica de Lutero a los sacramentos romanos, pues ello revela un cuestionamiento a la concepción del rito como acto *sígnico*, según hemos explicado ya, en el que la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido es *biunívoca*. “Comenzaré por negar la existencia de siete sacramentos, y, por el momento, propondré solo tres”, dice Lutero (*La cautividad babilónica de la Iglesia*, 1520). Y poco más adelante: “En realidad tendría que decir que no admito más que un sacramento y tres signos sacramentales”. Esta postura, que apunta al entendimiento de un conocimiento de lo divino mediado directamente por la fe (no por la Iglesia), es en buena medida la que provoca una reacción contrarreformista tan volcada a la sensualidad barroca. Volveremos sobre este asunto un poco más adelante en este mismo capítulo. Sobre el texto de Lutero, seguimos la edición digital de la Iglesia Evangélica Luterana Argentina (Córdoba/San Luis, s.f., p. 1). De utilidad para comprender la reforma luterana a nivel general nos parece el texto de Tomás Várnagy, “El pensamiento político de Martín Lutero”, capítulo VI de *La filosofía política clásica: de al Antigüedad al Renacimiento* (Buenos Aires: CLACSO, 1999).

para Lotman, no puede concebirse ningún espacio cultural que no esté sujeto a su transformación en el tiempo. De hecho, es consustancial al concepto de cultura la idea de evolución y cambio. Lotman parece tenerlo muy claro cuando dice que

todo el sistema de la conversación y transmisión de la experiencia humana se construye como un sistema concéntrico, en cuyo centro están dispuestas las estructuras más evidentes y coherentes (las más estructurales, por decirlo así). Más cercanas a la periferia se colocan formaciones de estructuralidad no evidente o no demostrada, pero que, al estar incluidas en situaciones signico-comunicativas generales, *funcionan como estructuras*. [...] Es justamente la ausencia de un orden preciso interno, lo incompleto de la organización, lo que asegura a la cultura humana una ‘cabida’ interna y un dinamismo desconocidos para sistemas más armónicos. (SC, 71)

Ampliando un poco lo expuesto, Lotman caracteriza la semiósfera como poseedora de a la vez un carácter delimitado y una irregularidad. Por un lado, la estructuralidad de la que hemos hablado le otorga una “homogeneidad e individualidad semióticas” que suponen una delimitación “respecto del espacio extrasemiótico o alosemiótico que la rodea” (AS, 24). Por otro, “el espacio semiótico [de la semiósfera] se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta, y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las culturas nucleares” (AS, 29).

Dicho de otra forma, a la vez que la semiósfera puede ser reconocida y delimitada a partir de la forma en que operan los usos y las concepciones de los signos que existen en ella, en su propia condición también está presente un espacio de diálogo o negociación a través del cual esos mismos usos y esas mismas concepciones pueden ser puestos en discusión y, por ende, transformarse. Se trata de una suerte de ir y venir continuo —en una suerte de interrelación dialéctica— entre los centros y periferias que tienen lugar en el universo semiótico posible de un determinado tiempo y espacio cultural. En suma, y según el propio Lotman, “la semiósfera, el espacio de la cultura, no es algo que actúe de acuerdo a planes mapeados y pre calculados, sino que hierve como el sol: centros de actividad bullen en diferentes lugares, en las profundidades y en la superficie, irradiando áreas relativamente pacíficas con su inmensa energía. No obstante, a diferencia del sol, la energía de la semiósfera es la energía de la información, la energía del Pensamiento”.⁶²

Esto también lleva a plantear la idea de un mecanismo limítrofe de la semiósfera con el cual ésta puede entrar en contacto con lo que está por fuera de su ámbito. Lotman

⁶² Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 150. La traducción es nuestra.

habla precisamente de una “frontera”, la cual se entiende como “la suma de los traductores-‘filtros’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce [de] otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera de* la semiósfera dada”. Así, no existe tal cosa como un signo “alosemiótico” (un “no-signo”), en tanto cualquier realidad, para existir —esto es, para adquirir sentido en una semiósfera— debe ser traducida “a uno de los lenguajes de su espacio interno”. Así, es la semiósfera misma, a través del mecanismo de su frontera, la que se encarga de “semiotizar los hechos no-semióticos” (AS, 24).

Como vemos, la frontera constituye “una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico” (AS, 26), pues depende de ella la capacidad de establecer que nueva información sea posible en la semiósfera. Su idea misma, por lo demás, implica la concepción ya anunciada de estructura compuesta de unos ámbitos centrales y otros más periféricos, los cuales interactúan continuamente. Esto significa que la semiósfera, además de disponer de una organización interna, posee “también su propio tipo de desorganización externa”, en tanto todo lo que permanece al otro lado de la frontera semiótica no es perceptible en ella o lo es simplemente como una no-estructura. En el interior de esa frontera, en cambio, las estructuras nucleares, cuya organización puede ser claramente manifiesta (como en el caso de las leyes de precedencias que analizamos en la sección anterior) conviven con un “mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia”, dando como resultado la irregularidad semiótica que toda semiósfera implica en su propia estructura (AS, 29).

El concepto de semiósfera, por tanto, no plantea un espacio estable, ni siquiera desde un criterio sincrónico. En gran medida, “de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura dada” (AS, 29), pues la ubicación de núcleo y periferia, para quienes ejecutan y actualizan los actos sígnicos, deriva tanto de su conocimiento de los usos semióticos como del acceso que tengan a ser parte activa de la coyuntura en cuestión. A la vez, y por eso mismo, todo posible mapa semiótico debe tener en cuenta la existencia de diversos posibles “niveles” en la estructura de una semiósfera: los significados no se articulan de igual manera para los actantes que se ubican en un centro que para los que se ubican en una periferia, y viceversa. Lo mismo sucede con los discursos, en tanto centros y periferias funcionan como categorías estructurales. El carácter delimitado de la semiósfera no garantiza, por tanto, una determinada homogeneidad de sentido para sus prácticas concretas, lo cual posibilita la transformación paulatina de lenguajes y textos.

Recordemos, a manera de ejemplo, el suceso relatado más arriba en este capítulo acerca del traslado del sello real que ordenara el visitador Mañozca en 1625. Queda constancia de la extrañeza que causó a los indígenas de la ciudad la pompa de la ceremonia que ejecutaban las autoridades en una fecha no habitual, al punto de que algunos pensaron que se trataba de la fiesta de Corpus celebrada intempestivamente por algún motivo desconocido. Esto sería un ejemplo de irregularidad semiótica al interior del sistema: lo que para Mañozca y el resto de españoles era una clarísima y enfática demostración de autoridad, para los indígenas era un acto difícil de interpretar, más bien cercano a lo que entendían por una celebración religiosa. A pesar de ambos grupos ser actantes o espectadores habituales del acto sígnico concreto (el ritual del sello), su posición frente al hecho desde distintos niveles de la estructura les confiere significados distintos. Momentos como este, puede entenderse, son visibles en casi cualquier espacio cultural, con lo que cobra claridad la sentencia de Lotman según la cual “la interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera” (AS, 30).

Aspectos normativos —que bien pueden ser en sí mismo formales y explícitos, como las leyes de precedencias, o abstractos, como “las costumbres”— posibilitan u obligan una mayor estructuración de espacios nucleares al interior de una semiósfera, lo cual, junto con la amplia diversidad de posiciones que pueden ocuparse al interior de su sistema, da cuenta de su irregularidad semiótica. Según Lotman,

la no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, “deslizantes”, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente. La creación de autodescripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta. Entretanto, los sectores que no han sido objeto de una descripción o que han sido descritos en categorías de una gramática ‘ajena’ obviamente inadecuada a ellos, se desarrollan con más rapidez. (AS, 30)

Núcleos y periferias, aunque bien pueden distanciarse de manera categórica, no son de ninguna manera estables en el tiempo. Su ubicación misma depende del punto de referencia —interno o externo en relación a ellos— desde el que se observa y/o describe las categorías existentes en ella. Si bien el sentido solo es posible al interior de una semiósfera delimitable, no todas las partes estructurales que la componen son iguales entre sí. Podría acaso hablarse de equivalencia (no de igualdad, y ni siquiera

necesariamente de semejanza), en el sentido de que toda semiosis debe producirse en el seno de unos lenguajes y unas prácticas que la hacen posible: la inteligibilidad es la condición misma del acto semiótico porque lo contrario no pertenece a la semiósfera. Un acto sígnico emitido desde un ámbito periférico será inteligible porque en sí mismo conserva “los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema” (AS, 31), pero no porque coincida con el nivel de significación que exige la estructura nuclear.

En el interior del proceso semiótico de la cultura, por tanto, yace un sistema dialógico (de intercambio de información) entre centro(s) y periferia(s) (y aún con respecto a espacios alosemióticos, o pertenecientes a otro(s) sistema(s), que pueden pasar al interior de la semiósfera a través de su frontera).⁶³ Esto es así porque la diversidad estructural de la semiósfera, que “constituye la base de su mecanismo”, es también el “fundamento de todos los procesos generadores de sentido” (AS, 36 y 42). Esta dinámica interna posibilita comprender el devenir de toda cultura en el seno de significaciones, subsignificaciones, resignificaciones, contrasignificaciones y aún des-significaciones (lo que podría llamarse “olvido”) que, sin abandonar el sistema semiótico que las hace posible, marcan el ritmo de la evolución cultural. Lo considerado periférico en un momento puede, en otro, volverse nuclear, y luego volver a ser periférico, según el dinamismo posible en los diversos niveles y momentos de la estructura. Y ya que está implícito en esta organización el hecho de que las formaciones semióticas periféricas carecen de una reglamentación o estructuración tan definida como pueden tenerlo las formaciones nucleares, dependerá del nivel de concentración y estabilidad de esas estructuras nucleares el que una determinada cultura presente rasgos más o menos dinamizadores, más o menos transformadores de su propio sistema de relaciones semióticas internas.

Todas estas ideas nos serán de gran utilidad para explorar particularidades específicas de las representaciones dramáticas coloniales quiteñas. Como hemos dicho ya, en el particular contexto festivo-ritual que ocupan al interior de la semiósfera de la teatralidad colonial barroca, las representaciones dramáticas establecen un amplio y complejo campo de actividad que pone en juego a prácticamente todo el universo social de la época. Así, si bien la reglamentación (explícita e implícita) que sobre ellas existe es

⁶³ Sobre esto, el propio Lotman plantea que “en realidad ninguna semiósfera está inmersa en un espacio amorfo o ‘salvaje’, sino que está en contacto con otras semiósferas que tienen *su propia* organización (si bien desde el punto de vista de la primera pueden parecer sin organización), con las cuales hay un continuo intercambio, una búsqueda de un lenguaje común, un koiné de donde pueden cobrar existencia sistemas semióticos creolizados”. Lotman, *Universe of the Mind...*, 142. La traducción es nuestra.

abundante y por tanto su nivel de estructuralidad aparece como estable en tiempo y espacio, su universo de significación y relevancia es tal que resulta posible encontrar en ellas la disputa que plantean las periferias del orden colonial frente a su núcleo, o por lo menos la utilización de su sentido que hacen ciertos sectores subalternos para su beneficio, como es el caso habitual de los estamentos indígenas cuando buscan negociar con el poder monárquico su posición en el orden social y político de cada período.⁶⁴

Para finalizar este paraguas conceptual, nos resultará útil agregar un último matiz con respecto a esta dinámica estructural de la semiósfera. Se trata de lo que Lotman denomina una “profundidad diacrónica”, que es lo que explica, en el seno del dialogismo, la perduración del sistema en el transcurso del tiempo. Lotman sostiene, pues, que la semiósfera “está dotada de un complejo sistema de memoria y [que] sin esa memoria no puede funcionar” (AS, 35). Según queda dicho, la semiósfera no se destruye —no podría hacerlo, pues es el seno de todo posible sentido—, pero sí cambia. Y ese cambio, que para las estructuras nucleares es siempre una amenaza, se procura regular a través de diversos procedimientos cuyo fin es sostener un rígido y perdurable imaginario social (en el sentido de “colectivo”). Estos “mecanismos de memoria” se establecen tanto en la semiósfera vista como un todo como en las posibles subestructuras semióticas, dando paso a una regulación interna que da forma a su comportamiento. Las formas más evidentes de estos mecanismos podrían ser las leyes y ordenanzas (como las de precedencias, a las que ya hemos hecho referencia), pero también debe incluirse aquí ese espacio más móvil y ambiguo —aunque no por ello menos poderoso— que es la “costumbre” o “tradición”. La variedad interna de la semiósfera se ve así regulada en dependencia de la concentración que establezca el poder en el orden social sobre el que funciona.

Siendo como es la sociedad humana la destinataria de una información no hereditaria (la “memoria de la colectividad”, según habíamos señalado en el concepto que da Lotman), “la exigencia de una constante autorrenovación, de convertirse en otro aun conservándose el mismo, constituye uno de los mecanismos fundamentales de trabajo de la cultura” (SC, 89). Es ineludible, pues, para toda cultura, el problema de su longevidad, lo cual implica la persistencia de sus productos (sus *textos* o *actos sígnicos*) tanto como de su sistema (su *código*). Esto último, la longevidad del código, “es lo que viene determinado por la constancia de sus elementos estructurales de fondo y por su

⁶⁴ Se entenderá mejor esto cuando exploremos algunas participaciones indígenas en las fiestas y en el teatro, más adelante en este mismo capítulo.

dinamismo interno: por la capacidad de cambiar conservando al mismo tiempo la memoria de los estados precedentes y, por tanto, la auto-conciencia de unidad” (SC, 73).

Será de gran interés analizar de qué manera se producen estas posibles transformaciones en ámbito de la teatralidad barroca y, en su interior más específico, de la dramaturgia quiteña de la época de la Colonia. Hemos dicho ya, con cierta insistencia, que para el caso de la teatralidad colonial americana, desde su tumultuosa configuración en los años de conquista y colonización hasta sus postrimerías e incluso después, fueron la monarquía hispánica y el catolicismo los pilares sobre los que se fundó toda lógica de sentido. Los diversos mecanismos de memoria y poder que se desplegaron en ese universo —edictos y reglamentaciones, organizaciones y reorganizaciones, silenciamiento y olvido— habrán de ser entendidos a partir de ese principio general, cuya demostración hemos procurado en la primera sección de este capítulo y sobre la que insistiremos en lo que sigue.

No habremos de olvidar, por tanto, que en su orientación hacia el contenido (esto es, hacia la noción de correspondencia unívoca entre expresión y contenido), la semiósfera de la teatralidad barroca se representa a sí misma ante todo como un sistema de reglas, tan insistentes y minuciosas que terminan por ritualizar toda la esfera de la vida pública.⁶⁵ En ese principio sostiene su orden y de ahí parte el carácter de su horizonte. Es relevante que, tras su análisis, Lotman termine por decir que

una cultura orientada predominantemente hacia el contenido, antitética a la entropía (al caos), y cuya oposición fundamental es aquella entre ‘ordenado’ y ‘no ordenado’, se concibe siempre a sí misma como un principio activo que debe propagarse, mientras que ve en la no cultura el ámbito de una propia difusión potencial (SC, 82),

lo cual calza a la perfección con el hispanismo católico del período barroco, volcado tanto hacia la expansión —especialmente en la frontera americana— como al alto grado de ritualización. El orden colonial americano se establece así como antítesis de un no-orden sobre el que se instaura y sobre el que insiste repetidamente para imponer su sistema de reglas. Es, pues, la propia característica semiótica de representación ritual, que mira en el poder del acto no una mera figuración simbólica del sentido sino una acción viva que actualiza *en verdad* la articulación del orden anhelado —esto es, que al *escenificar* las relaciones de poder las actualiza, las evidencia y en principio pretende sostenerlas—, la

⁶⁵ Volvemos a la distinción que hace Lotman justamente para caracterizar el comportamiento de una semiósfera a partir de su concepción de la signicidad, tal como dejamos dicho más arriba y puede revisarse en SC, 77 ss.

que la impulsa todo el motor de funcionamiento de la teatralidad que habría de fundamentar las representaciones escénicas en la Real Audiencia de Quito.

2.2 Centro(s) y periferia(s) en la semiósfera del barroco colonial quiteño

Volvamos un poco a donde habíamos dejado nuestro panorama y retomemos esas ideas a la luz de lo que hemos establecido como parámetro de lectura. Con ello seremos capaces de completar nuestro esbozo histórico y conceptual antes de pasar al estudio concreto de los textos y actos de un corpus más específico.

Partimos del muy conocido hecho de que la semiósfera de la teatralidad barroca en la que operaban las acciones y debates de la Audiencia quiteña, configurada como fue al interior de un espacio cultural mayor al que podríamos denominar como *cultura colonial hispano o ibero-americana*, se estableció y desarrolló a partir de la fundación española del país de Quito, en un marco histórico establecido por la colonización europea de América en marcha a partir de finales del siglo XV y el concomitante arranque de la modernidad occidental. Este amplio espacio cultural estuvo atravesado, como sabemos, por varios problemas de relevancia semiótica, quizá sintetizables en dos de fundamental importancia: el de la decadencia, disminución y en muchos casos desaparición de los varios sistemas culturales existentes hasta entonces en la América precolombina y, en consecuencia de ello, el de la construcción e imposición de un nuevo modelo cultural, más globalizante, que erigiera sobre las ruinas de aquellos sistemas una forma de vida capaz de conciliar el amplísimo espacio territorial de las nuevas colonias bajo el amparo de una sola esfera de relaciones y sentidos (a lo que podríamos llamar una gran semiósfera colonial americana).

En su avance expansivo hacia y en contra del “desorden semiótico” que el catolicismo hispano percibió en el mundo para él completamente extraño de las sociedades originarias americanas, y azuzado por el hecho de que esas sociedades se diluían y caotizaban aceleradamente debido a factores tan determinantes como la propia guerra de invasión, el incremento en las pugnas de poder locales, el carácter proto-empresarial de las expediciones de conquista, y, muy especialmente, el brusco despoblamiento ocasionado por las epidemias,⁶⁶ sabido es que el asentamiento español

⁶⁶ Una excelente síntesis sobre las posturas y el conocimiento que se tiene del tema puede hallarse en Charles C. Mann, *1491. Una nueva historia de las Américas antes de Colón*, traducción de Miguel Martínez-Lage y Federico Corriente (Madrid: Taurus, 2006), en especial a partir del subcapítulo “Territorio virgen” (120 ss.).

en América estuvo justificado desde un inicio por la destinación que la Corona española se impuso bajo el principio de defensa de la fe y la monarquía, de Dios y del Rey. Piénsese que, aún antes de arrancar Colón su segundo viaje (menos de un año después del encuentro en Guanahaní), los hábiles y poderosos Reyes Católicos habían logrado que Alejandro VI dictara sus famosas bulas con las que ganaron el derecho de conquistar América para su corona, bajo la condición (y obligación) de evangelizarla.⁶⁷ Si bien no hay registro de que algún sacerdote haya acompañado a Colón en el primer viaje, se ha documentado que para el segundo la tripulación incluía ya a 13 religiosos en las naves que salieron de Cádiz el 25 de septiembre de 1493.⁶⁸

La empresa española en América estuvo signada, pues, por lo que los propios invasores erigieron para sí mismos como una defensa de sus principios mediante la lucha contra la infidelidad (contra el “no-orden” o la “mentira”, en los términos semióticos de Lotman), siguiendo la línea de la tradición con la que España había construido su carácter nacional a través de las guerras de reconquista de la península ibérica en contra del dominio musulmán. Para lograr esta empresa eran necesarios, claro está, tanto un sistema sólido y claramente delimitado como una capacidad institucional de mantenerlo de esa manera a lo largo del tiempo —lo que, traducido en los términos de Lotman, implicaría dos propiedades indispensables de la cultura: una “alta capacidad modelizadora” y una “sistematicidad [...] concebida por la colectividad que la utiliza como instrumento para atribuir un sistema a aquello que es amorfo” (SC, 84)—. Conseguir esta solidez y estabilidad fue justamente la misión del poder y el orden públicos. Para lograrlo, como es evidente, ambos tuvieron que fundamentarse en su origen doble de religión y monarquía, pues en términos de legitimidad la única justificación de la invasión en América fue la por lo demás cuestionable prerrogativa concedida por la Iglesia romana a las coronas

⁶⁷ Se trata de los cuatro documentos pontificios de 1493 titulados *Inter caetera* o de *donación*, *Eximie devotionis* o de *privilegios* (ambas del 3 de mayo, aunque la primera se acordó en abril), *Inter caetera* o de *donación* y de *partición* (4 de mayo) y *Dudum sigidem* o de *ampliación de dominio o donación* (26 de septiembre). Para todo esto, ver María de Lourdes Bejarano Almada, “Las Bulas Alejandrinas: detonantes de la evangelización del Nuevo Mundo”, *Revista de El Colegio San Luis* vol. 6., n.º 12 (jul/dic 2016): 224-257.

⁶⁸ Suelen destacarse entre ellos los nombres de Bernardo Boyl, primer superior de la misión apostólica de las Indias Occidentales (aunque estuvo de vuelta en España apenas un año después de llegar a América) y Ramón Pané, ermitaño jerónimo, autor de la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, acaso el primer texto escrito en América por un europeo. Detalles específicos acerca de la tripulación de ese segundo viaje pueden hallarse en María Montserrat León Guerrero, “Los pasajeros del segundo viaje de Colón”, *Revista de estudios colombinos* 3 (2007), 38. Sobre los tripulantes del primer viaje, por su parte, puede verse Alice Bache Gould, *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1984), 48 ss.

española y portuguesa para dominar sobre las tierras “descubiertas” bajo el pretexto de ser tierras de infieles y por ende existir la necesidad de evangelizarlas.⁶⁹

El regalismo católico español, especialmente notorio en América debido a las bulas alejandrinas y el Derecho de Patronato en Indias que concediera el papa Julio II a Fernando el Católico en 1508, tornó a la Corona española en una suerte de Estado misionero. De hecho, “la conciencia de encontrarse ante un deber ineludible, impuesto a España como requisito y fundamento de su propio dominio sobre América, se convirtió en la monarquía hispana en una auténtica concepción religiosa de su obra política, ‘y fue precisamente esa conciencia religiosa la que, al fusionarse con la vocación imperial, posibilitó la formulación de una nueva concepción teológico-religiosa del Estado, plasmada en la idea del Estado-misión’”. Tal carácter no dejaría de estar vigente a lo largo del período colonial por entero, siendo su evolución, por lo demás, cada vez más favorable a la Corona —en relación a la Iglesia, decimos—, y muy especialmente hacia el período colonial tardío, tras la ascunción de los Borbones y la firma del Concordato de 1753 durante el reinado de Felipe VI y el papado de Benedicto XIV.⁷⁰

Todo este proceso se vio intensificado por la compleja coyuntura que trajeron consigo las llamadas reformas protestantes de inicios del siglo XVI. Como habíamos mencionado en su momento, una de las principales banderas de lucha enarboladas por Lutero y sus partidarios había sido justamente la crítica a la autoridad de la Iglesia romana y su dogma, por lo que la reacción de esa misma Iglesia, a lo largo del extendido y complejo proceso de Contrarreforma católica, habría de insistir precisamente en la afirmación de ese dogma puesto en duda. Y bien conocido es que, enfrentada la centralidad romana y considerados los riesgos, la reacción fue tajante. Cuando en 1521

⁶⁹ Lo de *cuestionable* puede ilustrarse bien en la coyuntura política de la época con la famosa bravata de Francisco I, cuando el embajador de Carlos V lo visitara para pedir explicaciones sobre sus expediciones a Terranova, lo cual contravenía los privilegios papales. Habría contestado el rey francés “que él no enviaba estas naves por romper la guerra ni contravenir a la paz y amistad [...] sino que también le calentaba a él el sol como a los otros y que deseaba mucho ver el testamento de Adán para saber cómo repartió el mundo”. El dato lo tomamos del artículo de Tania Arias Vink, “El testamento de Adán. Una panorámica sobre la política de Indias de Francisco I”, *Cuadrenos hispanoamericanos* 788 (febrero 2016), 47. Señala Arias que su fuente es una carta del cardenal de Toledo a Carlos V fechada el 27 de enero de 1547, publicada por Henry Percival Biggar en *A Collection of Documents relating to Jacques Cartier and the Sieur de Roberval* (Ottawa: Public Archives of Canada, 1930), 190. Según comenta, además, la anécdota también aparece en la primera parte de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, terminada por Bernal Díaz del Castillo hacia 1568.

⁷⁰ Toda la idea de este párrafo proviene de Alberto de la Hera, “El regalismo indiano”, *Ius Canonicum* XXXII n.º 64 (1992): 411-437. La cita, en la que hemos modificado ligeramente la temporalidad verbal para adaptarla a nuestro texto, la hemos tomado de la p. 412. La cita interna, según declara la misma fuente, proviene de Alberto de la Hera y Rosa María Martínez de Codes, “La Iglesia en el ordenamiento jurídico de las Leyes de Indias”, en *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias. Estudios histórico-jurídicos* (México: Porrúa, 1987), 104.

se encontraran el propio Lutero y Carlos V en la Dieta de Worms, el emperador habría de terminar lanzando su célebre proclama según la cual estaba “determinado de emplear sus reinos y señoríos, sus amigos, su cuerpo, su sangre, su vida y su alma” en la defensa de la Iglesia romana, declarando por ende a su gobierno y todos sus miembros como “defensores y protectores de la fe católica”.⁷¹

El hito más destacado de este proceso contrarreformista fue, como se sabe, el décimo noveno concilio ecuménico de la Iglesia católica, realizado en la ciudad italiana de Trento entre 1545 y 1563. Dicho concilio, motivado por el auge de la prédica reformista y ante la necesidad europea de mantener una unidad confesional ante la siempre presente (y entonces creciente) amenaza de la infidelidad o la idolatría, (re)estableció los fundamentos dogmáticos de todo el orbe sobre el que el catolicismo pretendía extender su hegemonía. Acaso el principal objeto del concilio tridentino fue precisamente renovar la disciplina y jerarquía eclesiásticas de Roma a través del fortalecimiento de la figura papal y haciendo un marcado énfasis en el poder retórico de los sacramentos de la fe. El Concilio de Trento podría entenderse, pues, como un momento de especial interés para la configuración de una estructura nuclear en la semiósfera del barroco, a menudo llamado, y con razón, “el arte contrarreformista”.⁷²

El concilio, que tuvo tres fases en un lapso en el que la Iglesia romana vio el paso de cinco papas —fue convocado inicialmente por Paulo III entre 1545 y 1547, continuado por Julio III entre 1551 y 1552, sin continuidad ni con Marcelo II ni con Paulo IV, y finalmente culminado y confirmado por Pío IV entre 1562 y 1563—, llegó a tener 25 sesiones en las que un variable número de obispos, arzobispos y cardenales eclesiásticos, así como embajadores de distintos monarcas, procuradores, abades, generales de religiones, teólogos, juristas, canonistas y sacerdotes comunes discutieron los fundamentos de la fe cristiana y resolvieron, mediante la expedición de una gran cantidad de cánones y decretos, el nuevo paradigma dogmático de su funcionamiento. Ya desde su primera sesión, realizada el 13 de diciembre de 1545, se expusieron como motivos de la convocatoria “la extirpación de las herejías [y] el restablecimiento de la disciplina

⁷¹ Declaración del emperador Carlos V en la Dieta de Worms, 19 de abril de 1521. Puede hallarse una versión íntegra, bajo el título de “Confession Catholica del Emperador”, en Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, parte primera* (Amberes: Geronymo Verdussen, imp., 1681), 382-383.

⁷² En la historia moderna, el título se lo dió el investigador del arte Werner Weisbach (1873-1953) en su famoso libro titulado precisamente *El Barroco: arte de la contrarreforma*, publicación alemana de 1921. La edición castellana más antigua de la que tenemos noticia es la de Espasa-Calpe (Madrid, 1942).

eclesiástica”, lo cual constituyó el tono regular de su accionar y el carácter general de los principios que produjo.⁷³

Acaso lo que resulta más significativo para nuestro caso de estudio es el asunto relacionado con los cánones establecidos en torno a los sacramentos y, dentro de ese marco, el énfasis que se hace en la utilización de imágenes con fines de difusión de la fe. Resultó vital para los legisladores tridentinos hacer frente a las proclamas antidoctrinales de Lutero a partir de un refuerzo y una renovación de la doctrina criticada. En la misma medida en que el protestantismo ponía en duda el poder de lo sensible como vía de acercamiento a Dios (optando más bien por el acercamiento personal a través de la gracia, la palabra revelada y la fe individual), la doctrina católica en Trento se esforzó por insistir en el poder ritual y simbólico de las celebraciones y las imágenes como forma de hacer presente en la vida humana la presencia de la divinidad. De ello dependía, en gran medida, el poder concreto de la Iglesia, representado en sus cultos y ceremonias.

No son pocos los preceptos de Trento que tienen que ver con este asunto. Podría decirse, de hecho, que aparte de los abundantes decretos relativos al funcionamiento mismo del concilio (de apertura, de observancias del proceso, de traslación del cónclave, de salvoconductos, de prorrogación de sesiones, de suspensión, etc.), los cuales ocupan buena parte de las sesiones, casi todos los reglamentos establecidos tienen que ver con este carácter de apuntalar la práctica concreta del dogma a través de sus elementos manifiestos, en donde los ritos de fe juegan un papel preponderante en tanto constituyen acciones que evidencian la presencia divina en la esfera de lo humano. Ahí, por tanto, los decretos sobre la edición y uso de las sagradas escrituras (sesión IV), sobre su enseñanza y predicación (sesión V), y los muchos y variados decretos y cánones sobre los sacramentos (sesiones VII, XIII, XIV, XXI a XXV). En todos ellos insistió el concilio en el valor fundamental que tiene la ceremonia para la vitalidad del credo.

Quizá el ejemplo más paradigmático sea la insistencia que se da acerca de la presencia real de Cristo en el sacramento de la eucaristía. El decreto sobre ello dado en la sesión decimotercera (11 de octubre de 1551) sostiene que “después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía *verdadera, real y substancialmente* nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre,

⁷³ Para todo esto seguimos el volumen *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducido al castellano por Ignacio López de Ayala, con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564 (Barcelona: Impr. de Ramón Martín Indar, 1847). Los entrecomillados de este párrafo provienen del texto introductorio titulado “Sumario de la historia del concilio de Trento”, de Mariano Latre (p. ix).

bajo las especies de aquellas cosas sensibles”.⁷⁴ Añade más adelante, además, que “no hay en efecto repugnancia en que el mismo Cristo [...] esté siempre sentado en el cielo a la diestra del Padre según el modo natural de existir, y que al mismo tiempo nos asista sacramentalmente con su presencia y en su propia sustancia en otros muchos lugares”, sosteniendo por último que “es sin duda execrable maldad que ciertos hombres contenciosos y corrompidos [...] tuerzan, violenten y expliquen [las palabras] en sentido figurado, ficticio e imaginario, por el que niegan la realidad de la carne y sangre de Jesucristo contra la inteligencia unánime de la Iglesia”. Asunto similar sucede con las descripciones que se hace sobre la penitencia, la extremaunción, la comunión, el sacrificio de la misa, el orden eclesiástico, el matrimonio, el bautismo, etc.

En conjunto, el énfasis de Trento en revitalizar los aspectos rituales de la fe católica apuntó hacia el fortalecimiento del dogma al mismo tiempo en que hacía un rechazo enfático de las tesis reformistas. Dicho de otra forma, el esfuerzo fundamental del concilio fue vigorizar la obligación que los católicos tenían para con la Iglesia romana (es decir, apuntalar el poder mismo de esa Iglesia y sus líderes) al tiempo que deslegitimizaba el cuestionamiento de ese poder que suponían las ideas consideradas herejes o idólatras, todo lo cual nos da una clara medida del carácter del espacio semiótico en el que operó y en el cual estableció un ámbito nuclear.

Otro de los mecanismos necesarios para este reforzamiento de la estructura de poder de la Iglesia, de forma complementaria al rito sacramental —en tanto era parte de él— fue la ponderación hecha sobre el uso de las imágenes. En su sesión final, celebrada entre el 3 y 4 de diciembre de 1563, el Concilio de Trento fue enfático en mandar “a todos los obispos y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar” que instruyan a los fieles sobre la intercesión de los santos, el honor de las reliquias y el uso legítimo de las imágenes, “según la costumbre de la Iglesia católica y apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres y los decretos de los sagrados concilios”. También declaraba como obligación que se debía “tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos”, en tanto el honor y la veneración que ha de hacerseles no implica divinidad o virtud en ellas mismas, sino que “se refiere a los

⁷⁴ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, 111 ss. Los énfasis son nuestros.

originales representados en ellas”. Así mismo, se menciona que los obispos deben enseñar “las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias”.⁷⁵

Todo esto insiste en el hecho de que, para la semiósfera contrarreformista, la valoración e insistente utilización de la imagen resulta fundamental. Dice el decreto:

Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios [...] y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos, así como para que se exciten a adorar y amar a Dios, y practicar la piedad.

Y luego impone sus límites con la consabida sentencia: “Y si alguno enseñare o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado”.

Dicen mucho estas consideraciones con respecto al universo de la teatralidad que hemos establecido como nuestro telón de fondo, pues en gran medida son la evidencia formal de las normas que establecen la centralidad estructural de esa seimósfera. Era necesario, pues, para el contrarreformismo católico, *hacer visible, mostrar, proclamar, revelar* la presencia divina —a la usanza, claro, del dogma romano— en la mayor cantidad de acciones de la vida pública, pues ello contribuía tanto a establecer un orden interno de la sociedad como a hacer frente a las fuerzas o usos que la amenazaban. La ritualidad festiva es en gran medida la expresión concreta de esta necesidad teológico-política.

Para ponerlo en palabras de mayor autoridad, podríamos sintetizar lo expuesto con la idea de que en Trento se procuró

restaurar y reconstituir la necesidad de la mediación eclesial entre lo terrenal y lo celestial, una mediación cuya necesidad [fue] planteada [por el concilio] en términos sumamente enfáticos. [...] [Desde la noción tridentina,] la Iglesia es una instancia fundamentalmente re-ligadora, es decir, socializadora, y lo es precisamente en la medida en que justifica el sacrificio que día a día el ser humano tiene que hacer de sus pulsiones para poder vivir dentro de una forma social civilizada. La idea de que es necesaria una mediación, de que la Iglesia tiene una función que cumplir, [fue] defendida de esta manera.⁷⁶

⁷⁵ *Ibid.*, 328 ss. Con esto tenemos un nuevo ejemplo de cómo opera la semiósfera de la teatralidad barroca. Este uso de las imágenes es a todas luces representativo —es decir, simbólico, en tanto asume que los hechos sensibles (“las imágenes”) están presentes en tanto manifestación de otra cosa (“los originales representados en ellas”)—, pero solo funciona y se comprende como tal al interior de un esquema en el que la significación de los hechos hace de ese uso un ritual (la misa, la eucaristía) en el que la presencia de esa otra cosa (Dios) se ha hecho verdadera. La cita que sigue viene de este mismo decreto (331).

⁷⁶ Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, 68-69. La cita proviene del capítulo 3 de la primera sección, cuyo título es: “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina” (57-82). Buena parte de lo que hemos manifestado en estas líneas —y lo que viene, en especial sobre el papel de los jesuitas— va en la línea de lo que se plantea en este trabajo.

Toda la Contrarreforma legalizada en Trento bien puede ser leída a la luz de ese planteamiento. Por ello no puede dejar de mencionarse en este punto la cédula real con la que Felipe II dictaminaba, en julio de 1564 —apenas siete meses de haber finalizado las sesiones del concilio—, “la obligación que los reyes y príncipes cristianos tienen a obedecer, guardar y cumplir [...] los decretos y mandamientos de la santa madre Iglesia”, por lo que confirmaba la recepción y aceptación del “dicho sacrosanto Concilio” y sobre lo expuesto en él declaraba de manera enfática: “Queremos que en estos nuestros reinos sea guardado, cumplido y ejecutado, y daremos y prestaremos para la dicha ejecución y cumplimiento, y para la conservación y defensa de lo en él ordenado nuestra ayuda y favor, interponiendo a ello nuestra autoridad y brazo real, cuanto será necesario y conveniente”.⁷⁷ Así, la figura más alta del monarquismo europeo de la época —o por lo menos la más importante desde la perspectiva del otro lado del Atlántico— insistía así en el pacto fundacional de la experiencia europea en América, el cual habrían iniciado sus bisabuelos, los Reyes Católicos. Tal fórmula no se transformaría en lo sustancial ni siquiera tras el cambio de casa real gobernante a inicios del siglo XVIII, lo cual (ya lo hemos dicho) supuso una etapa de nuevo y más intenso regalismo en América.⁷⁸

Paralelo al proceso del concilio —cuya primera convocatoria fallida la había hecho Paulo III en 1537— se ubica otro hecho que resultaría definitorio para la configuración del aparato político-semiótico contrarreformista de la entonces creciente nación hispana. Nos referimos a la aparición y relativamente rápida consolidación de la Compañía de Jesús. Creada informalmente en el mismo año de la conquista de la región norte del Incaio por parte de Benalcázar, y oficializada apenas seis años después de la fundación española de Quito a través de la bula *Regiminis militantes ecclesiae* que dictara por el propio Paulo III en 1540,⁷⁹ la Compañía de Jesús se elevó desde el principio como un brazo ejecutor de las pretensiones romanas y, como es conocido, llegó a tener en algunas regiones de América, como la audiencia quiteña, un poder verdaderamente excepcional.

⁷⁷ *Ibid.*, 435 ss.

⁷⁸ Ver nuevamente De la Hera, “El regalismo indiano”..., 423 ss.

⁷⁹ Una síntesis completa —aunque poco imparcial— del proceso de creación de la Compañía liderado por Ignacio de Loyola puede verse en Cretinau-Joli, *Historia religiosa, política y literaria de la Compañía de Jesús*, tomo I (Barcelona: Librería Religiosa, 1853), 5-44. Señala esta fuente que el origen de la Sociedad de Jesús se dio el 15 de agosto de 1534, cuando se reunieron Ignacio de Loyola, Pedro Lefèvre, Francisco Javier, Diego Laynez, Alfonso Salmerón, Nicolás Alfonso y Simón Rodríguez de Avedo “en un capilla subterránea de la iglesia de Montmartre, donde, según tradición, fue decapitado san Dionisio”. Allí hicieron voto de castidad y prometieron ir a “echarse a los pies del soberano Pontífice, jurándole obediencia sin excepción de tiempos y lugares” (25).

Según la bula papal, la Compañía de Jesús se erigía para “trabajar por el adelanto de las almas en la vida y doctrina cristiana, y en la propagación de la fe”, para lo que tenían como instrumentos “la predicación o ministerio de la palabra de Dios, [...] [así como] ejercicios espirituales y obras caritativas, enseñando en particular el catecismo a los niños, como a todos los que ignoren el cristianismo, y oyendo las confesiones de los fieles para su consuelo espiritual”. El documento era claro en señalar “que toda esta Sociedad y los que la componen combaten por la gloria de Dios y bajo las órdenes de nuestro santísimo Padre el Pontífice y de los demás obispos de Roma, sus sucesores”. Más aún, se establecía para los jesuitas un mandato particular, “además del lazo común a todos los fieles”, según el cual se comprometían “a ejecutar al instante y sin efugio todo lo que se sirviere mandarnos el actual pontífice romano y sus sucesores, concerniente al progreso de las almas y a la propagación de la fe”, cosa que se acentuaría con la ratificación de este principio en 1550, por parte del entonces papa Julio III, como cuarto voto señalado en la *Fórmula del Instituto* de la Compañía de Jesús.⁸⁰

La institución jesuita, así, se concibió desde el inicio como una suerte de fuerza de choque del papismo romano —piénsese en el nombre militar de *compañía*, y la designación de su superior como *general*—, y por tanto funcionó como una de las principales herramientas que el poder instituido en la Iglesia tuvo para ejecutar y expandir la norma que a la par se reforzaba mediante el proceso tridentino. Estamos, por tanto, ante las estructuras que ocupan los lugares centrales de la semiósfera contrarreformista, en cierta forma instauradora de la teatralidad barroca al ratificar y defender los principios sensualistas y espectaculares que la caracterizaron.

El alcance que tuvo todo esto en el proceso de articulación de las colonias en América fue a todas luces evidente. De hecho, fue en buena medida esta orientación expansionista y dogmática (re)afirmada desde el tridentismo lo que le confirió a la Iglesia católica su carácter de máxima institución configuradora de la sociabilidad en las nuevas fronteras americanas. De la misma manera, fue su alianza con esos principios y con esa Iglesia lo que en gran medida posibilitó a la Corona española justificar su accionar en América y consolidar su hegemonía simbólica en un nivel internacional. Dentro de este esquema, así mismo, el carácter pedagógico que se estableció desde sus principios

⁸⁰ *Ibid.*, 39-40. El texto de la *Fórmula del Instituto* según la bula *Exposcit debitum* de Julio III, del 21 de julio de 1550, lo hemos revisado en Santiago Arzubialde, Jesús Corella y Juan Manuel García-Lomas, eds., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura* (Bilbao: Mensajero/Sal Terrae, 1993), 30-40.

estatutarios —aquellos de “enseñar en particular el catecismo a los niños [y] a todos los que ignoren el cristianismo”— fue uno de los elementos clave para que la Compañía de Jesús tuviera un papel y una influencia tan importantes en la configuración del nuevo orden público que habría de forjarse en las sociedades coloniales americanas.

Es bien sabido que la Iglesia católica monopolizó la educación en las Indias occidentales durante casi todo el tiempo que duró la ocupación española, y que en ello destacó muy especialmente la Compañía de Jesús. Esto fue especialmente relevante en regiones como la del actual Ecuador, donde se ha demostrado que “la educación de la juventud [...] estaba casi exclusivamente en manos de los jesuitas, quienes tan sólo en Quito tenían la competencia de los dominicanos”.⁸¹ La influencia jesuita en la sociedad colonial fue, por tanto, enormemente poderosa, en tanto casi no existía ámbito del orden instituido en el que los prelados de la Compañía de Jesús no tuvieran capacidad de intervenir, a menudo con autoridad definitiva.

Coincidencia muy significativa para nuestro caso resulta el hecho de que dos de las principales instituciones regentadoras del poder en la región de Quito, esto es, el obispado y el tribunal de la Real Audiencia, fueron erigidas prácticamente al mismo tiempo en que se establecían las estructuras nucleares de lo que hemos llamado la semiósfera colonial barroca. Así, el obispado de Quito de Quito fue constituido el 20 de diciembre de 1545, con apenas siete días de diferencia con respecto al inicio de las sesiones en Trento, mientras que la propia Real Audiencia se erigía como tal en agosto de 1563, apenas unos meses antes de que dichas sesiones finalizaran. Dicho de otra forma, la consolidación tanto del poder monárquico como del eclesiástico en la novel región hispana de Quito se realizó como hecho paralelo al proceso de la Contrarreforma europea, cuyo núcleo lo ocupó el concilio tridentino. Si bien cuando el Concilio finalizaba en diciembre de 1563 Quito había quedado sin obispo debido a la muerte en 1562 del que había sido el primer prelado en ese cargo, el castellano Garci Díaz Arias, consta que el siguiente obispo, Pedro de la Peña, apenas asumió su posición en la capital de la recién

⁸¹ Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador*, tomo V (Quito: Imprenta del Clero, 1901), 246. Se refiere aquí el autor principalmente a la Universidad de San Gregorio (1621), jesuita, y a la de Santo Tomás (1688), dominica. Se sabe también de la existencia de la Universidad de San Fulgencio, agustina, operativa desde 1603, si bien aquella funcionaba como una facultad de Teología con influencia muy limitada fuera de la orden. En cualquier caso, lo relevante es que, fuera de esta ‘competencia’ o ‘rivalidad’ contra la orden dominicana en la ciudad capital, la Compañía de Jesús monopolizó casi por completo la educación en todo el territorio de la Audiencia.

establecida Audiencia en mayo de 1566, “hizo dar lectura desde el púlpito a las decisiones conciliares, subrayando con comentarios las que más le interesaban a la iglesia quiteña”.⁸²

De la Peña, que había estado en España cuando la promulgación de los decretos tridentinos, “había respirado el ambiente teológico creado en Salamanca por Francisco de Vitoria y Domingo de Soto, y mantenido luego por Domingo Báñez y Melchor Cano”, todos ellos teólogos españoles cercanos al proceso contrarreformista o por lo menos muy conocedores de él (De Soto y Cano, de hecho, participaron directamente en las sesiones de Trento). En 1567 viajaba ya para participar en el Segundo Concilio Provincial de Lima, convocado a raíz de las disposiciones finales dadas en Trento, y en el que participaron, además de De la Peña, los obispos de Lima, Charcas y La Imperial, así como un delegado eclesiástico del Cuzco, el presidente de la Audiencia de Lima y varios prelados de diverso rango. Ahí se revisaron las constituciones del anterior concilio limense (1551-1552) y se juró obediencia tanto al Romano Pontífice como a los artículos tridentinos. José María Vargas, a quien seguimos en estas líneas, señala que “con el Concilio de Trento a la vista, los padres del Concilio Provincial echaron los fundamentos a la fe de este sector del Nuevo Mundo”. Dice también:

En los 132 capítulos de la primera parte se legisla sobre la administración de los sacramentos, resolviendo de antemano la variedad de casos que se ofrecían en la práctica. También se previene en la predicación y en el trato con los indios, la pureza de la doctrina y las costumbres. Se ponen además de manifiesto los vicios de los indios y los remedios correspondientes, así como las garantías legales que los rodean.⁸³

Al tiempo, pues, que la Iglesia romana llevaba adelante su reforma ante la amenaza del protestantismo, su correspondiente americana trabajaba en la misma línea, solo que dirigiendo su mirada a la realidad propia de su entorno. Poco después de retornar a Quito, y tras recorrer largamente las diversas regiones de la Audiencia, Pedro de la Peña convocaría al primer sínodo quiteño, que se llevó a cabo entre marzo y junio de 1570,

⁸² José María Vargas, O.P., *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1962), 66. Los datos de todo el párrafo provienen de aquí, así como los del que siguen (66 ss.).

⁸³ *Ibid.*, 69. Ha de notarse que los concilios hispanoamericanos de por sí muestran un proceso de afianzamiento del catolicismo romano antiprotestante que se da de forma paralela o incluso anterior a Trento. El primer concilio ecuménico en territorio americano habría sido precisamente el limeño de 1551-1552, convocado por el obispo Jerónimo de Loayza, registrándose otros diez más, en diversas ciudades (México, Lima, Santo Domingo, Santafé de Bogotá y La Plata), en el período que va hasta 1629. Antes de ese primer concilio, además, existieron al menos cinco juntas provinciales en México, una en Gracias a Dios (Honduras) y una en Lima, todas entre 1532 y 1549. Por la cantidad de decretos y la importancia de sus reglamentaciones, al concilio limense de 1582-1583 se lo ha llegado a llamar “el Trento hispanoamericano”. Para todo esto ver Enrique Dussel, “Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII”, en *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres, 1504-1620* (México: Centro de Reflexión Teológica, 1979), 193-252. En lo que viene, seguimos todavía a Vargas.

con la presencia de cincuenta y cinco prelados entre superiores, prebendados, licenciados, maestros, bachilleres, sacerdotes y religiosos. “El sínodo estudió las más variadas cuestiones que interesaban a la diócesis y dio a cada una de ellas la respuesta concreta en la fórmula de una constitución”. Señala Vargas que 42 constituciones “reglamentaban el rezo coral y las costumbres rituales de los prebendados”, 15 “dieron normas a los curas que prestaban sus servicios en la catedral”, 32 se dedicaban “a los curas que servían a los pueblos de españoles” y 65 establecían principios “que debían guardar los curas doctrineros de indios”. Además de ello, “en 55 constituciones describió los diversos estados y condiciones de vida de los indígenas y ofreció los recursos que podían remediarles la situación”.

Así, lo que veíamos en Trento como configuración del espacio nuclear en cuanto a la semiósfera contrarreformista, en la organización colonial quiteña se aplicaba y se matizaba conforme a las necesidades concretas que imponía la realidad más inmediata. Resulta esto enormemente importante en tanto determina de manera explícita una serie de comportamientos que habrían de guardarse en el ámbito específico de la cotidianidad local. El primer sínodo de Quito estableció, a decir de Vargas, prácticas como la adopción del ritual sevillano para el coro catedralicio, el toque de campanas para los rezos, la erección de cruces en los montes, las entradas de los pueblos y las esquinas de las plazas, la creación de carteles visibles con elementos del dogma católico, la determinación de un particular calendario festivo, etc. También hizo su propio énfasis en la utilización de imágenes y demás material visual, siguiendo la usanza tridentina, al ordenar que los sacerdotes “diesen a entender a los indios que aquellas imágenes son una manera de escritura que representa y da a entender a quién representa, y que las han de tener en mucha veneración”. Coincide este esfuerzo, además, con las instrucciones que Felipe II diera pocos años antes a Hernando de Santillán, primer presidente de la Audiencia de Quito, para evaluar el estado del clero local y contribuir a su organización, haciendo ejercicio del ya mentado Patronato regio.⁸⁴

⁸⁴ Decía el Rey al Presidente: “Nos mandamos y encargamos que tengáis muy especial y por más principal cuidado de la conversión y cristiandad de los dichos indios y que sean bien doctrinados y enseñados en las cosas de nuestra santa fe católica y ley evangélica, y que para esto os informéis si hay ministros suficientes que les enseñen la dicha doctrina y les bauticen y administren los otros sacramentos de la Santa Madre Iglesia. [...] Y porque la gobernación espiritual dese distrito está encargada más principalmente a los prelados de las iglesias de él, con la cual descargamos nuestra Real conciencia, deseamos mucho que tengan el cuidado y vigilancia cual conviene en cosa tan cargosa y donde hay tanto que hacer, encargarles hais de nuestra parte que estén vigilantes y hagan lo que deben a nuestros prelados y pastores [...] porque por su culpa y negligencia el demonio no tenga la parte que en tiempo de su infidelidad ha tenido”. Esto también en Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*, nota 1, 53 ss. quien copia el documento de *Colección de*

La exuberancia y profusión de las diversas manifestaciones visuales del periodo barroco americano tendrían como puntal todo este mecanismo de disposiciones y principios —expansivos a la vez que estabilizadores— que monarquía e Iglesia mantuvieron en plena actividad a lo largo del período en que estuvo en vigencia el régimen colonial. De ahí que todo el sistema de creación artística haya estado orientado a sostener las mismas pretensiones dogmático-evangelizadoras que hemos caracterizado. Recordemos que “una de las industrias más fecundas de esta Audiencia de Quito fue su producción artística”, ejecutada por gente que ejercía su labor de manera muy cercana al poder local, sobre todo al eclesiástico, al punto de que casi la totalidad del arte del período tuvo una inclinación religiosa, y “en raras ocasiones una escena [del arte quiteño colonial] sería utilizada *per se*, [...] exclusivamente con fines decorativos”.⁸⁵

Es un hecho, pues, que el intenso desarrollo local que tuvieron las artes y oficios estuvo directamente relacionado con la producción de parafernalia necesaria para sostener el aparataje simbólico dominante, lo cual justamente ha de considerarse como una de las demostraciones de la eficacia de las estructuras centrales de la semiósfera, especialmente las articuladas en torno la Iglesia (como las diversas órdenes religiosas). Imágenes y figuras fueron utilizadas como parte del aparato doctrinario, pues eran en gran medida el meollo material de las exhibiciones y ritos que se desplegaban continuamente en todas las prácticas de festejo y ceremonia. Así, lo que actualmente llamamos “escuela quiteña” de arte colonial —al igual que sucede con las otras posibles “escuelas” de arte barroco americano que suelen citarse, como la cuzqueña o la novohispana— fue el resultado de un proceso de integración y fortalecimiento cultural en el que se estaban implementando los mecanismos propios de la semiósfera barroca contrarreformista, tal como sucedieron en su versión colonial americana.⁸⁶

Cédulas Reales a la Real Audiencia de Quito, vol. 1, versión de Jorge A. Garcés G. (Quito: Imprenta Municipal, 1935), 46.

⁸⁵ Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, “Reflexiones sobre al arte colonial quiteño”, en Enrique Ayala Mora, ed., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 5, Época colonial III (Quito: Corporación Editora Nacional/Grijalbo, 1989), 169-170.

⁸⁶ Un ejemplo destacado lo tenemos en torno al quiteño Miguel de Santiago (c. 1633-1706), cuya obra se muestra claramente articulada con este mecanismo simbólico de adoctrinamiento y por tanto se ubica en evidente vinculación con el aparato didáctico-pedagógico del catolicismo monárquico. En esa misma línea están, como sabemos, los aspectos dramáticos vinculados a la festividad ritual. Sobre la obra de Santiago puede verse Kennedy Troya, “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito”..., 44 ss., entre otros muchos artículos de la autora, acaso la principal historiadora viva del arte quiteño colonial. Sobre la idea de lo barroco como proceso de integración ver Ramón Gutiérrez, “Repensando el barroco americano”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, 8 a 12 de octubre de 2001 (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 46-54.

Lo mismo puede decirse de la arquitectura y la escultura monumental: los templos eran en sí mismos espacios sígnicos concebidos para la difusión de la retórica católica, mientras que los edificios públicos —como “las casas” del cabildo— también articulaban sus espacios para la mostración ritual (con sus galerías exteriores que servían de vitrina hacia la plaza, y sus patios internos en los que, entre otras cosas, se representaban piezas dramáticas).

Se ha dicho, por ejemplo, que el retablo quiteño fue “un pretexto para teatralizar ricamente los templos”, siendo el objeto del escultor quiteño “la ostentación de riqueza de formas, puestas all caprichosamente, pero nunca ilógica o desordenadamente”. Se trata de un “concepto de lo colosalmente rico”, para el cual “nada fue más natural que [los escultores] extendieran la madera del retablo a las paredes, a las bóvedas y a las pilastras de todo el templo, llenándolas de revestimientos tallados y dorados en profusión admirable”. Habría por tanto que entender los templos barrocos coloniales —cuya pretensión era la de crear “el mágico poder de producir una conmoción teatral de magnificencia y expresar un misticismo inédito en la pasión religiosa”— como escenarios pensados para la oppara teatralización del rito de la que dependía la estabilidad de la semiósfera dominante.⁸⁷

Es de suponer que las artes visuales del barroco quiteño dependieron también de un sistema de control y normativización dispuesto por el poder central. Este control tuvo que ver principalmente con uno de los factores determinantes de la producción artística de la época: la amplia y eficiente organización de artistas y artesanos en agrupaciones a través de las cuales se regulaba este tipo de trabajo. Se ha documentado bien la manera en que, impulsada por la reglamentación oficial de la corona —“el gobierno español, siguiendo una costumbre medieval, impuso a sus colonos de América la agremiación

⁸⁷ Todo esto último en José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, 2^a ed. revisada, presentación de Alfonso Ortiz Crespo, prólogo de José Francés, prefacio del autor, Quito: Fundación José Gabriel Navarro/Trama Ediciones, 2006, 116. Un artículo interesante en esta línea es Ricardo González, “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”, en el ya citado *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano...*, 570-587, quien rastrea el uso retórico de los retablos hasta la Baja Edad Media. Navarro (150-151) ofrece un dato muy significativo —aunque lamentablemente no indica su fuente documental— acerca de dos estatuas de pedernal, una de Cristo y otra de la Virgen, utilizadas en la iglesia de San Francisco hacia algún momento del siglo XVIII. Según el autor, con ellas se representaba “teatralmente, en el presbiterio de aquella iglesia, los misterios de la Ascensión y de la Asunción, haciendo subir, mediante hábil tramoya, dichas estatuas, entre nubes de incienso, hacia el cimborrio del presbiterio, en donde se perdían, mientras doce estatuas de los Apóstoles, con la mirada hacia arriba, permanecían alrededor del presbiterio en ademán contemplativo”. Señala Navarro que en cierta ocasión la tramoya falló y la estatua de Cristo cayó de gran altura, despedazndose y “causando no pocos daños”, evento que habría puesto fin a la práctica del simulacro descrito. El autor señala también que la estatua de la Virgen podía hallarse todavía, si bien “rota y completamente despedazada”, a inicios del siglo XX (su texto es de 1927).

obligatoria, según el oficio por ellos practicado” —, la sociedad quiteña fue configurando un sistema de gremios y asociaciones entre los que tenían gran relevancia aquellos relacionados con la elaboración de los elementos necesarios para dar vida al sensualismo contrarreformista. Existieron, pues, nutridos grupos de pintores, encarnadores, escultores, doradores, entalladores, plateros, batihojas, coheteros, cantores..., así como otros de función más amplia pero también relacionados a este mismo ámbito: carpinteros, ensambladores, albañiles, herreros, alfareros, cereros, sastres, ebanistas, tintoreros, bordadores, etc.⁸⁸ Tal fue la profusión de este sistema que, hacia finales del siglo XVII y a lo largo de casi toda la siguiente centuria, la región central de la Audiencia se había convertido en uno de los centros regionales de producción y distribución de obras de arte religioso. Varios historiadores han registrado el verdadero mercado de exportación que se estableció con la producción artística quiteña, a la vez que la extendida fama y relativa influencia que tuvo a nivel regional.⁸⁹

Por su parte, la Iglesia también “aprovechaba la formación gremial para fundar las cofradías”, las cuales actuaban en los templos de Quito fortaleciendo cultos específicos a través de “ejercicios ordinarios y fiestas solemnes”.⁹⁰ La cofradía era, en concreto, “una asociación de fieles conformada frecuentemente por gente del mismo oficio y similares condiciones sociales y raciales, que alrededor de un culto particular [(ya sea un santo patrono, una imagen o una Virgen en particular)], desarrollaba actividades de carácter religioso”. Al igual que los gremios, estos grupos “demandaban la construcción de un retablo, andas para pasear a su imagen en procesiones callejeras anuales o joyas y vestidos para la virgen de su devoción”.⁹¹ En Quito llegaron a funcionar

⁸⁸ Tanto la lista de oficios como la cita de este párrafo están tomadas de Navarro, *La escultura en el Ecuador...*, 63-64. Kennedy Troya, en otro de sus artículos [“Quito: imágenes e imagineros barrocos”, en Jorge Núñez, comp., *Antología de historia* (Quito: FLACSO/ILDIS, 2000), 114] anota que la agremiación profesional empezó a funcionar en Quito a partir de 1560, manteniéndose como tal hasta que fue disuelta alrededor de 1790.

⁸⁹ El mismo Navarro, en la fuente que seguimos (35), señala como ejemplo que “en el transcurso de ocho años, de 1779 a 1787”, se exportaron, “sólo por el puerto de Guayaquil, 264 cajones de cuadros y estatuas”, y también que ese negocio se conservó durante mucho tiempo, aun en la época republicana. Otros estudios que ofrecen datos significativos al respecto son Alexandra Kennedy Troya, “Arte y artistas quiteños de exportación”, capítulo noveno del ya citado de *Arte de la Real Audiencia de Quito...*, 185-203; y, de la misma autora, “Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX”, en *Historia* vol. 31 (Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998), 87-111.

⁹⁰ Navarro, *La escultura en el Ecuador...*, 64.

⁹¹ Kennedy Troya, “Quito: imágenes e imagineros barrocos”..., 114. Añade la autora en seguida que “las cofradías funcionaban anexas a tal o cual convento de su preferencia y en éstos se guardaban sus pertenencias, que en ocasiones —como en el caso de la mencionada ‘Cofradía del Rosario de españoles’— constituían verdaderos tesoros, artística y económicamente hablando”.

simultáneamente decenas de cofradías y un igual o mayor número de gremios.⁹² Y así como éstos constituían asociaciones creadas y controladas desde el Cabildo —es decir, situadas en la esfera del gobierno civil—, las cofradías supusieron una muy eficiente solución institucional para que el poder eclesiástico extienda su control simbólico sobre las actividades cotidianas de las ciudades, así como sobre la calidad y el uso de su producción artística.

La música, por supuesto, también jugó un papel central en este despliegue. Sin ser posible desarrollar con detalle este amplio y potencialmente muy complejo aspecto —por lo demás, poco estudiado en nuestro medio—, valga señalar que son múltiples y constantes las alusiones a acompañamiento musical en los diversos registros que existen sobre la ritualidad festiva, tanto para las ceremonias solemnes (misas, proclamas o procesiones) como para la algarabía callejera (comparsas y bailes). En términos generales, es posible afirmar que, al igual que la imaginería y la pintura, la utilización de música fue necesaria y habitual dentro del aparato de mostración festiva, en tanto resultaba un componente indispensable para garantizar su espectacularidad. Existen, por ejemplo, datos acerca de la organización de músicos y cantores en torno a gremios y cofradías, lo cual muestra un comportamiento similar a la que hemos revisado con respecto a los maestros pintores y artesanos, y acaso aún más complejo, en tanto tal parece que, al contrario que los otros oficios considerados en la época “viles” o “mecánicos”, “la actividad musical no estaba atada a un grupo étnico específico”.⁹³

Toda esta abundancia en la producción, regulación y uso de objetos y efectos artísticos, casi por entero relacionados con la teatralidad celebratoria o ritual, configuró un complejo entramado en donde el drama, por su naturaleza fundamentalmente

⁹² Descalzi, en su *La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 366, ofrece un listado de dieciséis cofradías distribuidas entre las siete mayores iglesias quiteñas (incluida El Sagrario). Detalles de interés al respecto también ofrece José María Vargas en *El arte ecuatoriano*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima (Puebla: Cajica Jr., 1960), especialmente en la sección VI de su capítulo noveno, titulada justamente “Cofradías y procesiones” (133-135).

⁹³ Mario Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios* (Quito: PUCE, 2016), 120. En este estudio, que es el que más adelante ha llevado la indagación de este componente particular del que tengamos noticia, el autor ofrece muy interesantes datos y consideraciones sobre la actividad musical de la Audiencia, como son los diversos estilos existentes (el canto gregoriano o canto llano, el canto de órgano o música figurada, los bailes y músicas populares, los “taquis” indígenas...), la organización de los músicos (como, por ejemplo, en las llamadas “capillas de música”, compuestas por maestros, organistas, ministriles, cantores, seises, chantres, sochantres, apuntadores y maestrescuelas), y los principales instrumentos utilizados en la época (entre los que se cuentan órganos de viento en el interior de los templos, a veces de dimensiones considerables, arpas de origen español, flautas, rabeles, violines, bajones, sacabuches, cornetas, guitarras y chirimías —también llamadas cornamusas, dulcemoles o dulzainas—, entre otros). A juzgar por las observaciones del musicólogo, este universo también se desarrolló al interior de los esquemas de regulación descritos para las otras artes.

plurimediatía, encontró un marco propicio para desenvolverse con comodidad. Lo substancial de lo escénico en todo este universo cultural que hemos caracterizado explica con largueza la continua y prolongada presencia de los diversos tipos de materiales necesarios para los montajes dramáticos. Insistimos aquí, tal como lo hemos repetido varias veces, en que no hablamos solamente de teatro formal, sino de escenificaciones festivo-rituales que incluyen en su realización y ejecución elementos de muy diversos tipos, pero donde siempre están presentes componentes escénicos como fundamento de una específica organización ritual. Recordemos que, además de obras dramáticas propiamente dichas, la festividad teatral barroca incluyó otras actividades concomitantes, también articuladas al entorno festivo, como lidias populares de toros, juegos ecuestres como el de cañas y el de alcancías, bailes de caretas y comparsas de disfraces, etc.⁹⁴

El concepto de representación dramática adquiere, entonces, para su comprensión dentro del ámbito establecido por el ordenamiento colonial, una estatura capaz de abarcar una muy amplia dimensión dentro de la vida en la época. Al combinar en sí elementos expresivos tanto verbales como visuales, sonoros y escénicos, la representación dramática constituyó una de las expresiones más significativas de la cultura colonial americana, en tanto su naturaleza la hacía capaz de dar forma concreta a los mecanismos centrales de la semiósfera al uso, a la vez que marcar la tensión entre sus estructuras centrales y periféricas. Por ello es imposible entender el teatro sin su vinculación estrecha con la ceremonia y la fiesta.

Ahora bien, toda esta estructura, fortalecida simbólica e institucionalmente a través de los procesos descritos en esta sección, habría de tener gran éxito en la vida colonial hispano-americana. Su eficiencia y perdurabilidad se explica tanto por la intensa y continuada regulación a la que estuvo sujeta como por su capacidad de articular en sí misma los elementos fundamentales del esquema cultural que representa, llegando a constituirse, como hemos dicho ya, en una suerte de telón de fondo sostenido y asombrosamente estable de la vida pública a lo largo de todo el período. De hecho, tal fue el vigor de este sistema que se ha llegado a decir, para describir el esquema cultural de finales del período colonial, que para entonces “durante tres siglos la sociedad quiteña había evolucionado, se había transformado, modificado, adaptado y reconvertido, pero en el substrato cultural (a partir del que, quedamente, se conforman y reafirman las

⁹⁴ Vargas hace una descripción bastante detallada de estas actividades en *El arte ecuatoriano...*, 319 ss.

relaciones de poder, las jerarquías sociales y las complejas relaciones clientelares), subyacía una práctica ritual similar”.⁹⁵

Acaso la clave para comprender la amplia estabilidad de este comportamiento semiótico la podemos encontrar, aunque pueda sonar paradójico, en la correspondiente fragilidad que implicaba la presencia de constantes amenazas. Y es que justamente eso, un conjunto de continuas amenazas, fue lo que significó todo el universo *extraño* y *ajeno* de lo indígena para los ojos de la Corona y la Iglesia. La lectura que hemos hecho de la semiósfera contrarreformista como forjada a partir de la amenaza del protestantismo debe para América matizarse con el hecho de que aquí el proceso se gestó y consolidó con la presencia de una multitud de culturas y significaciones —lo *nativo originario*— enfrentadas a la lógica de la centralidad. América precede a Lutero en un sentido que no es solamente cronológico, sino también teológico y formal: hay más cuestionamiento a la autoridad romana en un quipu o en un códice maya que en las famosas 95 tesis de Núremberg.

El ejercicio del poder de la corona española en América, relativamente lejos de las “herejías” luteranas, habría de realizarse no solamente para el ordenamiento de la clase dominante de colonos y criollos, sino también para la regulación del universo de las costumbres y creencias de los pueblos originarios, las cuales no podían ser vistas sino como señal de lo que estaba fuera de orden y por tanto debía entrar en él. No hacerlo hubiese equivalido a mostrar las falencias del poder instituido y, por tanto, a ponerlo en entredicho. Así como en el propio seno europeo el protestantismo significaba una amenaza interna para el poder católico y su orden, los diversos sistemas simbólicos de las culturas americanas, agrupadas para el nuevo orden bajo la idea abstracta y generalizadora de “paganismo” o “idolatría”, suponían una continua e inquietante amenaza externa. La teatralidad del orden público barroco se explica en gran medida por la enorme necesidad que tenían las estructuras centrales de su semiósfera por insistir en sus significados frente al siempre peligroso espacio de su cuestionamiento. Solo hace falta insistir en algo cuando ese algo no resulta a todas luces evidente; solo ante la duda hace falta apuntalar la fe.

La amenaza que suponían las prácticas y creencias de los mundos indígenas americanos ante la centralidad de la semiósfera colonial habrían de poner en riesgo incluso la misma ritualidad teatral —es decir, su mecanismo más medular—, en tanto los

⁹⁵ Justo Cuño Bonito, “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”, en *Revista de Indias*, vol. LXXIII, n.º 259 (2013), 687.

propios comportamientos escénicos podían suponer vasos comunicantes para que, a través de ellos, representaciones ajenas al dogma católico pudiesen permear hacia el interior de la estructura. Los propios teólogos tridentinos parecen haber tomado en cuenta esa posible interferencia —por lo demás hecha evidente durante las primeras décadas de ocupación colonial en América— cuando, poco después de insistir en el uso pedagógico y sacramental de las imágenes, reflexionaban sobre los posibles “abusos” introducidos “en estas santas y saludables prácticas”.⁹⁶ Aunque quizá los canonistas de Trento estuviesen pensando más en el contexto europeo —las precisiones a su decreto señalaban “que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa, ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias para tener combitonas ni embriagueces, como si el lujo y la lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos”—, está claro, por su énfasis en contra de toda posible “herejía”, que su esfuerzo en parte se orientaba a establecer los límites que las prácticas concretas del dogma debía establecer para poner un límite a sus posibles adversarios.

Es sin duda significativo, volviendo a nuestro caso concreto, que en el sínodo quitense de 1570 el obispo Pedro de la Peña haya preparado “una encuesta sobre el costumbrismo idolátrico”, y que a la vez haya ordenado “las respuestas, en forma de ofrecer a los pastores de almas una visión sintética de los obstáculos que tenían que remover para sembrar con confianza la simiente de la fe”. La percepción del universo indígena que tenía el prelado lo llevaba a plantear una estrategia de combate ante lo que consideraba idolátrico a partir del conocimiento de esas prácticas extrañas y una propuesta de trabajo para su erradicación. Para ello, De la Peña advertía a sus curas “precaución y cambio de ambiente”, les aconsejaba “que impidiesen la acción e influjo de los hechiceros sobre los indios” (advirtiendo a los primeros del mal que estaban haciendo), para luego “persuadirles a que se apartasen del servicio de la mala causa y por fin amenazarles con la justicia y la sanción”.⁹⁷ Dicen los propios documentos del sínodo: “No se puede numerar ni dar noticia en constituciones las *muchas hechicerías y supersticiones que estos indios usan*; de las cuales muchas personas dignas de fe, clérigos,

⁹⁶ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, 332 ss.

⁹⁷ Todos los entrecuadrados hasta aquí en este párrafo de nuevo de Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*, 75. Lo que sigue lo tomamos de “Los concilios limenses y quitenses sobre idolatrías, lenguas y reducciones. Compendio selectivo 1552-1601”, en Burgos Guevara, *Primeras doctrinas...*, 466-468. El resaltado consta en el original. En nuestra cita actualizamos la ortografía. Otra obra que mencionamos porque nos ha resultado útil es un distinto texto del mismo José María Vargas, *La evangelización en el Ecuador* (Quito: Gráficas Ortega, 1978).

religiosos y ciudadanos han dado noticia en este santo sínodo”. Y un poco más adelante: “Estas y otras muchas supersticiones, los residentes curas procuren saber y desarraigar y quitar de estos indios, y los ministros del demonio, [y] sus oficios diabólicos, porque en tanto los usaron hacemos cuenta que no se ha comenzado el cristianismo entre los indios, por estar tan arraigados y llenos de supersticiones”.

La marcada necesidad por eliminar o al menos controlar la idolatría se demuestra también en una insistencia palpable para implementar un calendario ritual y los procedimientos específicos que debían observarse para su ejecución. El concilio provincial de Lima de 1567/68 había manifestado ya el problema que suponía que, cuando los indios procuraban celebrar las fiestas del calendario litúrgico católico, en especial la solemnidad de Corpus Christi, no faltaban quienes, fingiendo devoción, rendían culto “a sus ídolos”. Ante ello, el concilio exhortaba a los sacerdotes encargados de los indios a que “con prudencia y sagacidad tengan cuidado de investigar e impedir que fiestas tan sagradas para los católicos [...] se conviertan en objeto de burla para quienes son aún meros instrumentos del demonio”.⁹⁸ De ahí que, con respecto al mismo culto, el sínodo quiteño de 1570 ordenara “que se trate este sacramento con gran veneración y muestra de la adoración-latría que al verdadero Dios se debe” en tanto “estos indios [...] miran mucho lo que ven hacer a los cristianos”.⁹⁹

Así, en su esfuerzo por difundir el credo católico entre las poblaciones que no lo practicaban, el obispo quiteño promovía un dispositivo pretendidamente aculturador destinado a *normalizar* un conjunto de signos que en principio resultaban *extraños* o ininteligibles para el orden semiótico central.¹⁰⁰ En otras palabras, las costumbres

⁹⁸ Vargas, *El arte ecuatoriano...*, 287. Especifica el autor que se trata de la constitución 95 del mencionado concilio. Lo que sigue en este párrafo viene de este mismo lugar.

⁹⁹ Significativo en este punto es el hecho de que la cercanía de la fiesta de Corpus Christi al tiempo de solsticio (21 de junio) había hecho que los indígenas adoptasen su celebración con entusiasmo, pues la festividad coincidía con un período de celebraciones vinculadas al culto solar fuertemente arraigadas en su tradición precatólica, las cuales podían de alguna manera pervivir en la nueva festividad colonial. Todo ello suponía, desde el punto de vista del poder central, un peligro para el ordenamiento simbólico que se pretendía imponer, en tanto la existencia de elementos ajenos al culto católico —recordemos que la fiesta de Corpus celebra la Eucaristía— implicaba una desvirtuación ‘idolátrica’ con respecto a su original naturaleza. Sobre la fiesta indígena de junio, llamada también *inti raymi* o ‘fiesta del sol’, puede verse el estudio clásico de Marco Vinicio Rueda, *La fiesta religiosa campesina (andes ecuatorianos)* (Quito: Investigaciones de la Universidad Católica, 1982), en especial el capítulo “Raíces históricas” (69 ss).

¹⁰⁰ Decimos *aculturador* y no *desculturador* o *transculturador*, en el sentido que propusiera para estos términos el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Madrid: Cátedra, 2002), 254-260. Siguiendo sus ideas, por aculturación se entendería el hecho de incorporar en un grupo humano una distinta cultura, mientras que desculturación implicaría la pérdida, también para un colectivo humano, de su cultura propia. Transculturación, por su parte, daría cuenta del complejo fenómeno de las transmutaciones culturales que se verifican —de manera inevitable, a decir de Ortiz— en “el proceso transitivo de una cultura a otra”, proceso que “no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, [...] sino [...] también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente,

supersticiosas de las poblaciones indígenas se leían desde la lógica del poder colonial como un error, como una “mala causa”, y como tales debían ser corregidas o “bien encaminadas” para que pasen a formar parte del ordenamiento semiótico del sistema (que era, como sabemos, la garantía del poder). Iba esto, por lo demás, en la línea de las acciones proevangelización determinadas a nivel más extenso por los dos primeros concilios de Lima (1551/52 y 1567/68). Estamos aquí, por tanto, ante un mecanismo desplegado por una estructura nuclear de la semiósfera para ordenar elementos cuyo “no sentido” rechazaba por poner en peligro su propia estabilidad. Queda implícito, además, que las prácticas culturales indígenas adquirirían el sentido de “idolatrías” solamente tras haber logrado ingresar a la órbita de la semiósfera cultural imperante para ubicarse en su periferia, abandonando así su anterior ubicación exterior al sistema, donde habrían sido imperceptibles. Se trata de una estrategia modelizadora que responde a la continua expansión que el propio orden genera como requisito de su firmeza y persistencia en el tiempo.

Este tipo de proclamas ordenadoras no eran, por supuesto, privativas al obispo Pedro de la Peña. De hecho, puede notarse que eran enormemente comunes en la época. De esos mismos años, por ejemplo, es el manuscrito titulado *Compendio historial del estado de los indios del Pirú, con mucha doctrina y cosas notables de ritos costumbres e inclinaciones que tienen, con otra doctrina y avisos para los que viven entre estos neófitos*. Su autor, el talaverano Lope de Atienza, que había sido uno de los asistentes al sínodo quiteño, ofrecía en él “un discurso didáctico sobre el carácter, las costumbres y los vicios de los indios del Perú”. Atienza señalaba en su prólogo que “ha compilado su estudio para iluminar a los curas misioneros que deben lidiar con tan extrañas y difíciles personas”. Como buen sacerdote católico de la época, por lo demás, miraba a los indios como “sucios, vagos, arrogantes e idolátricos paganos que, con mucho esfuerzo y sacrificio, debían ser instruidos en el cristianismo y la salvación”.¹⁰¹

[...] y, además, [...] la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales” (260). En este sentido, los cánones del sínodo quiteño de 1570 serían un dispositivo ‘pretendidamente aculturador’ en tanto buscaban que un grupo humano específico (los indios) adquirieran unos elementos culturales distintos a los suyos propios, sin que mediase en ello, hipotéticamente, ningún tipo de intercambio o diálogo transculturador. Nos referimos, por tanto, a la pretensión ideal de los cánones más que a su aplicación concreta, hecho en el que sin duda puede presumirse un proceso más complejo que la mera imposición de un código.

¹⁰¹ Los entrecomillados provienen de la descripción disponible en el catálogo digital de la Newberry Library de Chicago, en cuya Edward E. Ayer Manuscript Collection se conserva la copia más antigua del manuscrito de Atienza que se conoce (1570-1575). La traducción del texto inglés es nuestra. Puede ubicarse la referencia al documento en <https://webvoyage.carli.illinois.edu/nby>.

La persistencia de este tipo de regulaciones es así mismo notable durante prácticamente todo el período colonial. Casi un siglo después de ese primer sínodo quiteño, otro obispo quiteño, el gallego Alonso de la Peña Montenegro, publicaba en Madrid el volumen *Itinerario para párrocos de indios, en que se tratan las materias más particulares, tocantes a ellos, para su buena administración* (1668), texto de amplia difusión que alcanzó por lo menos dos ediciones más en el siglo XVII y cinco en el XVIII.¹⁰² Uno de los cinco libros que componen la obra se dedicaba exclusiva y significativamente a la “naturaleza y costumbres de los indios”, y sus secciones trataban sobre la idolatría (tratado cuarto), los hechiceros (tratado quinto), los sueños (tratado sexto), la embriaguez (tratado séptimo), etc. en la misma línea que lo dicho para el texto de Atienza o las recomendaciones de Pedro de la Peña. También podríamos mencionar ejemplos de no menos relevancia regional como el famoso *Gobierno eclesiástico-pacífico y unión de dos cuchillos, pontificio y regio* (1656) del quiteño Gaspar de Villarroel, en el que se insiste a menudo sobre la labor predicadora y evangelizadora de los religiosos y que de por sí puede leerse como un conjunto de relatos doctrinarios destinados a aleccionar sobre la verdadera fe, o bien el *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios* (1608), del sacerdote Francisco de Ávila, suerte de resumen o síntesis del contenido del manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí*, compendio de narraciones quechuas recogidas a finales del siglo XVI en la sierra central del actual Perú justamente como parte de un proceso de erradicación de la idolatría.¹⁰³ No es casual, por lo demás, que el primer libro impreso en América del Sur haya sido una *Doctrina christiana y catecismo para instruccion de los indios* (Lima, 1584), que recogía los cánones y doctrinas del tercer concilio limense realizado entre 1582 y 1583.¹⁰⁴

¹⁰² El texto fue publicado en Madrid, en la oficina de Joseph Fernández de Buendía. Nosotros seguimos la edición de 1771, publicada también en Madrid en la oficina de Pedro Marín. Existen, como queda dicho, varias ediciones diferentes a la que nosotros usamos: una francesa de 1678 (Joan-Ant. Huguetan y Compañía) y cinco holandesas de 1698, 1726, 1732, 1737 y 1754 (todas en Amberes, a costa de la familia Verdussen, a excepción de la última, a costa de los Hermanos de Tournes). No hemos encontrado registro de ediciones del siglo XIX, pero sí dos del siglo XX: 1943 (Amberes) y 1985 (Quito).

¹⁰³ Podrían señalarse, por supuesto, muchos más. Interesante a este respecto resulta el artículo de Agustina Rodríguez Romero, “Jeremías contra las huacas: el Antiguo Testamento y la idolatría en textos e imágenes”, en Verónica Salles Reese y Carmen Fernández-Salvador, eds., *Autores y actores del mundo colonial. Nuevos enfoques multidisciplinarios* (Quito: Universidad San Francisco de Quito/Colonial Americas Studies Organization/Georgetown University, s.f. [2008]), 61-67, que muestra algunos mecanismos a través de los cuales “el proceso de evangelización se valió del Antiguo Testamento como anzuelo para introducir a los neófitos en la historia cristiana del mundo y dar a conocer a sus protagonistas” (61).

¹⁰⁴ José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, tomo I (Santiago: impreso y grabado en casa del autor, 1904), 3 ss.

La insistente teatralidad de la vida pública ha de entenderse, entonces, en este marco donde los discursos o prácticas reguladoras serían el pan de cada día indispensable para el funcionamiento de la semiósfera colonial barroca, tanto para la esfera de los colonos hispanos como las de los vasallos indígenas. Puede entenderse por qué la enseñanza objetiva de las constituciones o prédicas evangelizadoras habría rápidamente de acudir a una estructuración de tipo efectista y espectacular para conseguir su acometido de cambiar los “ritos idolátricos” por los de la religión católica, a la vez que sostener la significación de éstos en el ámbito de la clase gobernante. Los ritos festivo-escénicos que entre las clases dominantes suponían la mostración y perduración de un orden, dirigido a las clases dominadas implicaban una medida para la ampliación de ese mismo orden y un esfuerzo por imponerlo. En el arrojado evangelizador, “las solemnidades exteriores de las fiestas, con música y danzantes, con cohetes y con globos, se convirtieron en el aliciente necesario para entusiasmar a los neófitos. [Así] era la pedagogía misionera de los primeros tiempos”.¹⁰⁵

De nuevo, pues, salta a la vista la importancia de lo escénico en su amplia pretensión de discurso estabilizador, tanto si dirigido a las esferas dominantes del hispanismo colonial como si orientado hacia las clases subalternas, y siempre al interior de una teatralidad pedagógico-ceremonial. Vemos en ello otro de los factores que hacen de las representaciones dramáticas —y el teatro formal dentro de ellas— una manifestación cultural altamente significativa y central en su semiósfera. Así mismo, puede colegirse que la exploración en torno a las actividades teatrales resulta un camino adecuado dar cuenta tanto de la estabilidad de esa misa semiósfera como de sus posibles rasgos de evolución, según se verá cuando revisemos con detenimiento los diversos textos dramáticos que se conservan del período.

Por último, el otro gran factor del proceso contrarreformista —la Compañía de Jesús— también habría de irse configurando con el tiempo en el panorama local, si bien de las grandes órdenes religiosas modernas, la última en llegar a la Audiencia de Quito fue precisamente la de los jesuitas.¹⁰⁶ Aunque con presencia en el Perú desde 1568, los primeros jesuitas que se tenga noticia de que hayan llegado a la jurisdicción de Quito lo

¹⁰⁵ Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*, 76-77.

¹⁰⁶ En cuanto a la llegada y establecimiento de los jesuitas, seguimos de cerca a Jorge Villalba Freile, SJ., “El obispo y el cabildo solicitan la presencia de la Compañía de Jesús en Quito”, en Jorge Salvador Lara, dir., *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo II (Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001), 648-656. También nos apoyamos con el texto de Vargas que hemos venido siguiendo en esta sección.

hicieron en 1575, y no fue sino hasta el 19 de julio de 1586 cuando llegó desde Lima un grupo —el superior Baltazar Piñas y los hermanos Diego González de Holguín, Juan de Hinojosa y Juan de Santiago— con intenciones de establecimiento definitivo, cosa que se hizo inicialmente en el templo de Santa Bárbara. Los prelados venían tras pedidos oficiales hechos a la autoridad limeña tanto por el gobierno eclesiástico como por el gobierno civil de la capital de la Audiencia. La gran expectativa por la que los jesuitas eran esperados tenía que ver con sus dos áreas de especialización para las que eran requeridos: la educación sistemática de la niñez y la juventud, a través de la fundación de escuelas y colegios, y la organización de misiones encaminadas a evangelizar a la amplia población indígena. Era, pues, una demanda absolutamente propia y necesaria de la configuración del poder local lo que exigía esta presencia con apremio.

En Quito, como en otros lugares del virreinato peruano, los jesuitas no tomaron parroquias ni doctrinas rurales, en parte quizá para evitar conflictos con la curia local y en parte porque eso los liberaba de las prerrogativas del Patronato.¹⁰⁷ Desde el principio afincaron su labor en los centros urbanos, primero en la propia Quito y luego en muy distintas ciudades de la Audiencia, al punto de que no mucho después no había urbe del país en donde la Compañía no tuviera presencia activa, además de, con el tiempo, muy amplias y ricas propiedades. Algunos jesuitas más llegaron para afincarse en Quito en 1587 —Juan de Anaya, Jerónimo de Castro y Onofre Esteban—, y para 1589 ya habían conseguido instalarse en un predio mucho más central, al frente de donde se ubica el actual templo de la Compañía. Por su parte, la primera gran institución pedagógica jesuita quiteña, el Colegio Seminario Mayor de San Luis, estuvo operativo desde por lo menos 1594, según rezan los estudios que tratan el tema. A partir de ello el aparato institucional educativo iría ampliándose y consolidándose progresivamente.¹⁰⁸

En el esquema que hemos ido montando, todo esto reflejaría un nuevo paso importante en la configuración de la semiósfera barroca quiteña, en tanto contribuyó a propagar y afianzar el uso particular de los elementos signícos que se establecían como parangón de la Iglesia y la Monarquía contrarreformistas. Esta vez se lograba hacerlo

¹⁰⁷ Recordemos que el fuero principal del Patronato consistía en conceder al poder real la capacidad de elegir o sustituir autoridades eclesiásticas de manera directa, sin necesidad de una autorización papal.

¹⁰⁸ Sin abandonar el relato de *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*, acudimos también a otro texto de José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965), 70 ss. Sobre el establecimiento del sistema educativo, también nos ayudamos de lo que dice Agustín Moreno en “Los franciscanos en el Ecuador. Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito”, *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo I (Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001), 162-217.

desde una vertiente más institucional y sólida, que sería el universo formal letrado, hasta entonces bastante precario en la capital de la Audiencia.

La aparición de las instituciones educativas de la Compañía de Jesús permitió una mayor regularización del orden público, pues puso en funcionamiento de manera estable y formal una lógica de utilización de los signos que consolidaban el sistema cultural imperante. Debe entenderse que la presencia jesuita ofrecía en ese aspecto a la vez una evolución (en tanto no ha de olvidarse que desde por lo menos 1551 los franciscanos habían realizado trabajos pedagógicos en el colegio de San Juan Evangelista, luego llamado de San Andrés), y un nuevo liderazgo (en tanto también dominicos y agustinos llegaron a tener establecimientos de enseñanza en Quito). Tomemos en cuenta además, para este punto, que lo que hemos venido llamando “orden público” estuvo articulado casi invariablemente en torno al orden letrado, según se ha discutido y aceptado para el período colonial por lo menos desde que Ángel Rama teorizara al respecto en su célebre ensayo póstumo de 1984. Caber recordar que, según esa famosa tesis,

para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir con su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos.¹⁰⁹

Dicho grupo, que se estableció como una clase social, fue justamente el de los letrados, todos los cuales tenían necesariamente que ver, en mayor o menor medida, con el esquema educativo y simbólico establecido por el marco de la Iglesia post-tridentina y la pedagogía evangelizadora de la Compañía de Jesús. No había otro esquema posible para la perspectiva del poder monárquico-eclesiástico que consolidó la España contrarreformista. Los intelectuales en la América hispana, en su calidad de representantes y ejecutantes de un aparato ordenador, funcionaron como una suerte de burócratas estatales y/o eclesiásticos que articulaban la organización simbólica de la sociedad a través del uso del imaginario, al punto de que no queda ningún registro oficial de hechos culturales del período colonial temprano que no esté mediado por la esfera simbólica y política que estableció el universo letrado formal.¹¹⁰

¹⁰⁹ Esto y lo que sigue en *La ciudad letrada*, prólogo de Hugo Achugar (Montevideo: Arca, 1998), 31 ss.

¹¹⁰ Esto no quiere decir que no existieran otro tipo de manifestaciones de carácter más “informal” o “periférico” con respecto al ordenamiento letrado, pero sí que no existan registros directos de dichas manifestaciones, en tanto el ejercicio de la palabra (sobre todo escrita) como mecanismo de control del imaginario estuvo estrictamente delimitado a ese grupo social.

No obstante, esta labor ejercida desde la ciudad letrada, en la que los jesuitas tuvieron un rol protagónico, no consistió única y simplemente en la imposición de un orden, sino también en un verdadero “movimiento de apertura hacia el mundo”, el cual estuvo cifrado en el particular proyecto teológico y político que la Compañía de Jesús planteó como alternativa tanto a la crisis del modelo europeo como a la necesidad de organizar una nueva sociabilidad americana. Dicho de otra forma, la radical diferencia (y lejanía) de América con respecto Europa, así como la crisis de esta, motivó que los aparatos ordenadores del mundo colonial, si bien amparados en el poder y jerarquía de la racionalidad letrada, buscaran una genuina posibilidad de funcionar en una civilidad que, a la vez que mantuviera su modelo ultramarino, fuese viable en el nuevo entorno de este lado del Atlántico. Es lo que Bolívar Echeverría ha llamado “primera modernidad” de América Latina, y que acaso subyace como la versión más temprana de un “proyecto criollo” americano.¹¹¹

En ese sentido, hay que entender que si bien la labor pedagógica y misionera de la Compañía de Jesús implicó la instauración de un orden desde la lógica contrarreformista como pilar de la sociedad colonial que se pretendía ordenar —y que por eso mismo buscaba eliminar o subvertir todo aquello que percibía como ajeno o contrario a su proyecto—, esa misma labor significó una posibilidad de apertura del horizonte de significación hacia ámbitos y actores que no necesariamente acogían o se involucraban en él de manera positiva, pero que de alguna veían en ella un posible modelo de sociabilidad. Así, y como bien lo indica el propio Echeverría, no fueron solamente los burócratas letrados, sino también “los criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados, los que, sin saberlo, [...] intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; [los que] intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original”, creando así, con el tiempo, una auténtica cultura mestiza.

Hasta aquí, entonces, podemos entender la configuración de los espacios y aparatos nucleares de la semiósfera quiteña que operaría en los siglos coloniales. Al revisar su construcción, por lo demás, nos han saltado a la vista sus correspondientes áreas periféricas. Si la configuración nuclear habría de estar anclada en estos principios que hemos revisado como fundamento de la monarquía hispánica y el catolicismo de la Contrarreforma, las principales amenazas habrían de erigirse en todo aquello que pueda aparecer como un obstáculo para el orden público anhelado y defendido por ese poder.

¹¹¹ Seguimos el ya citado artículo “La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina”, de *La modernidad de lo barroco...*, 57-82. La cita que cierra el siguiente párrafo viene de la p. 82.

Tal como hemos referido, los principales enemigos de la estabilidad simbólica se ubicaron en todo aquello que podría percibirse como obstáculo para el dogma y rito católicos, al ser éstos, como hemos insistido tanto, los modeladores y legitimadores de todo el esquema simbólico-cultural en el que se sostenía la monarquía gobernante.

De todo esto se desprende el éxito de la pedagogía jesuita, que desde el inicio se mostró muy hábil para calar en la conciencia indígena y que rápidamente probó ser un hito en la evolución del proceso evangelizador (en gran parte porque los jesuitas, siguiendo los mandatos de los concilios limenses y del propio sínodo de Quito, ponían particular empeño en estudiar y utilizar las lenguas locales).¹¹² Los jesuitas no solamente destacaron en la instalación y el manejo de un sistema educativo para formar y aún controlar a las clases dominantes, sino también, como hemos dicho, en la difusión masiva de la doctrina católica a las nuevas masas que se requería evangelizar. Así lo muestran las declaraciones que los primeros jesuitas afincados en la capital de la Audiencia hicieron a sus superiores poco después de haber llegado a la ciudad:

[En Quito] somos queridos y estimados de casi todos, pero mucho más de los indios. Se congregan animosos y de su propia voluntad acuden a la instrucción religiosa, cuando antes no había fuerza humana que los convocara; les gusta la afabilidad con que se les habla y el cariño que se les muestra; serán más de 7.000 los que asisten a las pláticas de la mañana y de la tarde, y no se ha llevado cuenta de las confesiones.¹¹³

Reforzada gracias al liderazgo con el que venían investidos los jesuitas, la Iglesia en América desplegó su misión pedagógico-educadora con una clara conciencia de su posición en términos políticos, tanto en relación con el sistema ideológico que pretendía sostener como con las posibles “anomalías” o “idolatrías” que buscaba evitar o combatir. Resulta, pues, natural que el proceso evangelizador se haya valido del esquema festivo ritual para establecer sus mecanismos de acción, pues en dicho esquema se desplegaba buena parte de la necesidad modeladora del orden instituido. Dicho de otro modo, la evangelización halló en la teatralidad de la semiósfera colonial barroca, en especial gracias al rol señero de la Compañía de Jesús, algunos de los dispositivos idóneos para configurar su programa.

¹¹² Dice una de las constituciones del sínodo de Quito: “En la Iglesia de Dios los sacerdotes son guías de las cosas de nuestra santa fe católica, y porque en estas partes de las Indias fundamos iglesias, [...] de parte de los ministros tres cosas son necesarias: que sean sacerdotes doctos, que den buen ejemplo con vida y costumbres, [y] que sepan la lengua de los ingas, que es general en este nuestro obispado”. Burgos Guevara, *Primeras doctrinas...*, 460. Resaltado en el original.

¹¹³ Recogido por Villalba Freile, “El obispo y el cabildo...”, 653. Tal parece que el autor toma la información de la carta annua de 1589.

La ritualidad teatral, como vemos, fue un punto de confluencia de diversos sistemas de significación. A través de ella se articularon en gran medida varias manifestaciones culturales posibles y concretas del período que nos ocupa. Es por eso que el universo de las representaciones dramáticas coloniales, en su sentido amplio, constituye una fuente significativa para dar sentido al proceso a la vez sincretizador y estabilizador que podemos entender como mestizaje.¹¹⁴ El recorrido que hemos realizado hace evidente la función de la teatralidad barroca al interior de la organización interna de la semiósfera colonial quiteña, la cual, como esquema teórico, cobijará todas nuestras futuras reflexiones. Tratando de condensar todo esto en una sola idea, queda claro que fue la ritualidad celebratoria y festiva —con toda su carga artística, teológica, política y protocolar— el ámbito donde se desplegaron sin excepción las representaciones dramáticas ocurridas y registradas durante la existencia de la Real Audiencia de Quito, tanto en sus vertientes formales (las piezas dramáticas propiamente dichas) como en su aparición diseminada al interior de las prácticas ceremoniales que buscaron dar estabilidad al orden simbólico imperante.

3. El teatro en Quito: hechos y cronología

Una vez que hemos establecido hasta aquí las características generales de la teatralidad barroca en tanto paradigma cultural, los mecanismos fundamentales de sus componentes semióticos y la ubicación que dentro de ello tiene nuestra noción de representación dramática, son dos las pretensiones que impulsan este último apartado con el que concluye nuestro primer capítulo.

¹¹⁴ Entendemos aquí *mestizaje* en su concepción amplia de mixtura tanto biológica como cultural. No obstante, hace falta notar que el término ha sido ampliamente discutido (y cuestionado) por el corpus crítico de los estudios culturales. Según Antonio Cornejo Polar, “el concepto de mestizaje [...] es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura, [...] [pues] lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia”. Cornejo Polar, “Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora”, *Kipus. Revista andina de letras* n.º 6 (1997), 70. Una opción terminológica a *mestizaje* es la de *hibridez* o *hibridación cultural*, según lo planteara en su momento el argentino Néstor García Canclini en su *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990), 13 ss. No obstante, este término, útil “porque abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse *mestizaje*— y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que *sincretismo*, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (García Canclini, 14-15, nota 1), también implica un problema —ya mentado por el propio Cornejo Polar—, al sugerir “una combinación armoniosa, casi natural, de diversos elementos culturales”, prestándose por tanto a “un multiculturalismo oficialista cuidadosamente depurado de referencias a conflictos de intereses materiales”. Esto último lo citamos de Misha Kokotovich, “Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVI, n.º 52 (Lima-Hanover, 2º semestre del 2000), 290.

La primera, evidente, consiste en ofrecer algunos datos representativos que se conservan con respecto al teatro quiteño del siglo XVII, con lo cual podremos culminar un panorama histórico suficiente para su comprensión puntual.

La segunda, un poco más compleja, consiste en revisar con cierto detalle tres momentos particularmente significativos de ese siglo que den cuenta del comportamiento de la semiósfera de la teatralidad barroca tal como hemos procurado caracterizarla. Dichos momentos, escogidos a un intervalo aproximado de tres décadas a lo largo del siglo —las fiestas por la canonización de san Raymundo de Peñafort en 1603, las celebraciones por los nacimientos de los infantes María Eugenia y Baltasar Carlos en 1627 y 1631, respectivamente, y el recibimiento realizado al corregidor de Ibarra Alonso Florencia Inca en 1666-1667—, nos permitirán formarnos una buena idea del fenómeno en conjunto, a la vez que posibilitarán el traslado discursivo desde nuestro marco histórico y conceptual hacia las lecturas más puntuales que ensayaremos en los siguientes capítulos. Esos tres momentos, además, nos ofrecerán tres situaciones semejantes pero diversas en tanto, si bien ponen en juego mecanismos de significación similares y claramente distinguibles en el esquema de la semiósfera colonial quiteña, presentan actores, apropiaciones y resultados distintos, sobre todo en atención de las dinámicas semióticas entre estructuras centrales y periféricas.

3.1 Panorama del teatro y las celebraciones escénicas en los siglos XVI y XVII

Partamos del hecho general, fácilmente demostrable, de que el teatro hispano llegó a América bastante antes de que los conquistadores españoles llegasen a la región de Quito. Ya desde tan temprano como 1493 se tienen datos sobre autos sacramentales puestos en escena en las primeras celebraciones del Corpus Christi en las islas del Caribe.¹¹⁵ Sabemos también que la instauración inmediata y sostenida de este tipo de prácticas y su difusión por el continente —en especial en México y Mesoamérica— estuvo a cargo de los franciscanos, que se contaron entre los primeros religiosos en llegar junto con las tropas conquistadoras y los primeros colonos a las Indias Occidentales. A ellos los siguieron los dominicos y, bastante después, los jesuitas, cuyo teatro más espectacular y evolucionado fue configurando una experiencia dramática de mayor calado, así como su ampliación a un nivel culto y escolar, todo lo cual, según se sabe,

¹¹⁵ Esto y lo que sigue de Lamus Obregón, *Geografías del teatro...*, 4.

llegó a tener una importancia destacable en los centros virreinales de Perú y México durante casi todo el período colonial.

En cuanto a ese momento inicial, resulta problemático intentar una reflexión en torno a las posibles características que debieron haber mostrado las manifestaciones dramáticas nativas de América previas al contacto de 1492.¹¹⁶ Se trata, en realidad, de un problema prácticamente irresoluble, pues mientras que del teatro medieval europeo y su universo cultural se han conservado numerosas fuentes directas, para el caso americano es nada lo que podemos obtener sin la mediación de la conciencia colonial que recogió e interpretó ese mundo, y que constituye hasta ahora la única fuente para acceder a él. Está claro, para toda la crítica especializada, que “ningún texto dramático hay en la literatura ecuatoriana [—y acaso debería decirse americana—] que pueda tenerse con alguna, no solo certeza, pero ni remota probabilidad como precolombino”, y por tanto ha de entenderse que las posibles pervivencias de una supuesta tradición anterior a la Conquista no pueden abandonar plenamente el terreno de la conjetura.¹¹⁷ No obstante, también resulta innegable que, dentro de las dinámicas establecidas, existieron en la América anterior al contacto expresiones dramáticas plenamente desarrolladas —si bien no en el sentido occidental, griego, de ‘teatro’—, y que tanto lo precolombino como lo europeo habrían de aportar algo en la configuración de la nueva experiencia teatral en tanto manifestación cultural concreta del hispanismo colonial, al punto de que al teatro evangelizador difundido en México, Centroamérica y el Caribe durante la primera mitad del siglo XVI —muchas veces en lengua indígena— ha llegado a llamárselo “el primer teatro híbrido americano”.¹¹⁸

¹¹⁶ Seguimos la idea, comúnmente aceptada, de que “casi todas las culturas —sino todas— conocidas y estudiadas han desarrollado formas de representación escénica, es decir, representación a través de los movimientos y acciones del cuerpo humano en un espacio definido”. Vallejo Aristizábal, *La niebla y la montaña...*, 112.

¹¹⁷ Hernán Rodríguez Castelo, “Teatro ecuatoriano desde los orígenes...”, 9. Las pesquisas sobre posibles vestigios textuales anteriores a la conquista, que por lo general apuntan a las pervivencias folclóricas, siempre llegan a este punto muerto. Caso curioso en el Ecuador es el que produjo el dramaturgo Ricardo Descalzi al introducir, en su *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, tomo primero (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), una pieza que no dudó de calificar como “obra teatral vernácula” (54), ubicándola al inicio de su tratado como muestra de una pervivencia escénica de origen precolombino, con el título de *El Diun-Diun* o *Los Quillacos*, y sobre la que afirmaba que había sido recogida en quichua por Manuel del Pino de manos de su abuelo, y traducida luego al español. Tiempo después, sin embargo, Del Pino confesó haber sido él mismo el autor de la obra. El episodio lo refiere el propio Rodríguez Castelo (12).

¹¹⁸ Seguimos con Lamus Obregón, *Geografías del teatro...*, 4 ss. En cuanto a la presencia de elementos escénicos del teatro precolombino, especialmente a nivel de danzas o bailes corales cercanos a lo litúrgico, puede verse Ricardo Roca Rey, “Los orígenes del teatro en el antiguo Perú”, *Conjunto* 29 (La Habana, julio-septiembre 1976), 3-10; y Rine Leal, “La liturgia predramática”, *Conjunto* 33 (La Habana, julio-septiembre 1977), 5-19. Ha de anotarse también que “numerosas menciones al teatro de los quechuas [...] hallamos en [los textos de Pedro Sarmiento de] Gamboa, [Martín de] Murúa, El Jesuita Anónimo, [Juan

En todo caso, sea mucho o poco lo que de las prácticas precolombinas haya podido permanecer activo en el teatro que empezó a montarse en la temprana América española, está a todas luces claro que fue la lógica del nuevo poder instituido —o por lo menos en proceso de institución— lo que llevaría la voz mandante. Por lo demás, de ese teatro franciscano misionero y místico de los primeros años —específicamente diseñado para las celebraciones litúrgicas de fechas especiales como Navidad o Pascua— al establecimiento de un “mercado teatral” más estable y aún la fundación de compañías dramáticas y corrales de comedias en los centros virreinales de Lima y México, habría de pasar bastante tiempo, y en especial el tiempo violento de la Conquista, cuya turbulencia configuró, por tortuosos mecanismos, el nacimiento de un sincretismo cultural que hasta ahora puede entenderse como marca peculiar del devenir histórico en Hispanoamérica. Quito, fundada como ciudad española en 1534 y erigida como centro de importancia administrativa apenas en 1563, no participó de esos primeros experimentos teatrales, y tampoco pudo ser testigo de su auge inicial. Piénsese, por ejemplo, que cuando los jesuitas —principales exponentes del que sería el teatro más formal e instituido— llegaron al actual Ecuador en 1586, ya varias veces el tema de las celebraciones indígenas había sido evaluado y considerado negativamente por las autoridades eclesiásticas, al punto de que los tres primeros concilios limenses (1551-52, 1567-68 y 1583-84) y el propio primer sínodo de Quito (1570), como lo señalamos en su momento, habían impuesto severas restricciones a las prácticas indígenas asociables a la ritualidad escénica, como las ceremonias y bailes.¹¹⁹

Así pues, y siguiendo lo establecido en secciones anteriores, queda claro para nuestro caso particular que el teatro, al menos en su vertiente más oficial, se instauró en Quito y sus provincias desde la lógica del poder hispánico, y a menudo en contra del *desfase* que suponía, desde su perspectiva, la *idolatría* de la población indígena. A la vez, las prácticas escénicas que llegaron de la mano de las comunidades religiosas a través de

de] Santa Cruz Pachacuti [Yamqui Salcamaygua], [el Inca] Garcilaso [de la Vega] y [Bartolomé] Aranz [de Orsúa] y Vela”, según lo anota Luis Alberto Reyes —al comentar un texto de Jesús Lara— en *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*, prólogo de Arturo Andrés Roig (Buenos Aires: Biblos, 2009), 57, nota 53.

¹¹⁹ Dice, por ejemplo, el capítulo 95 del segundo concilio limense: “Que en las fiestas del Corpus Cristi y en otras, se recaten mucho los curas y miren que los indios, fingiendo hacer fiestas de cristianos, no adoren ocultamente a sus ídolos y hagan otros ritos, como acaece”, o en el capítulo 104, donde se manda quitar y desterrar totalmente “el abuso común y de tanta superstición que tienen casi todos los indios de sus antepasados, de hacer borracheras y taquies y ofrecer sacrificios en honra del diablo a tiempos de sembrar y recoger, y en otras coyunturas y tiempo, cuando comienzan algún negocio que tienen por importante”. Todo esto en Burgos Guevara, *Primeras doctrinas...*, 444 y 445-446. Resaltados en el original. Hemos actualizado la ortografía.

su labor evangelizadora y ordenadora, lo hicieron luego de haber sido aplicadas, a veces con notable éxito, en diversos lugares de Mesoamérica y el Caribe, por lo que ya contaban con varias décadas de experiencia y desarrollo en territorio americano.

Parece claro también que las actividades teatrales estuvieron presentes desde muy temprano en la vida colonial, si bien quedan muy pocos registros al respecto que provengan de las primeras décadas de vida cotidiana en los nuevos asentamientos hispanos de la región. La fecha más antigua que hemos encontrado es aquella que señala Modesto Chávez Franco, en sus *Crónicas del Guayaquil antiguo* (1930), cuando dice que “desde por los años 1550 los ciudadvejeños hacían su teatro griego, al aire libre, en la plaza de la Matriz primera, después de Santo Domingo, en donde las más veces bajo la dirección personal de sus propios corregidores y de los jefes militares se daban ejercicios y simulacros de ataques y defensas de la plaza entre indios y conquistadores, o entre moros y cristianos”.¹²⁰ El dato es significativo si se piensa que la turbulenta etapa de fundación de Guayaquil recién terminó en 1547, y que para las fechas que señala Chávez Franco las condiciones debieron ser todavía muy precarias como para dedicar mayores esfuerzos a las actividades festivas. Debe notarse, sin embargo, que el cronista del Guayaquil antiguo o sus comentaristas no señalan las fuentes en las que se basa esta afirmación, que por ende no podemos tomar sino como una presunción. También Ricardo Descalzi, en su *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (1968), afirma que en el mismo 1550, a los dieciséis años de establecida la Quito hispánica, ya se daban en la ciudad representaciones dramáticas, pero tampoco en este caso se cuida el investigador de señalar una fuente que justifique la idea, por lo que también la ubicamos en el ámbito de la opinión conjetural.¹²¹

Datos como los referidos, con igual o mayor precisión, pueden rastrearse desperdigados por la bibliografía referente al tema. José María Vargas, por ejemplo, ha sostenido en su *Arte quiteño colonial* que el primitivo Colegio San Andrés de los franciscanos, activo desde 1553 y hasta 1581, “tuvo también, en su programa de enseñanza, la práctica del teatro”, principalmente destinada a permitir la representación de escenas evangelizadoras en las festividades litúrgicas. El autor recoge un revelador

¹²⁰ Modesto Chávez Franco, “El teatro en Guayaquil”, en *Crónicas del Guayaquil antiguo...*, 465. El dato lo recoge también Rodríguez Castelo en “Teatro ecuatoriano desde los orígenes...”, 10. Sobre las comparsas de moros y cristianos, que se retrotraen hasta por lo menos el siglo XII, puede verse Demetrio E. Brisset Martín, “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”, *Gazeta de Antropología* 17 (2001), <http://hdl.handle.net/10481/7433>.

¹²¹ Ricardo Descalzi, *Historia crítica...*, 57.

testimonio de la época, dado por “el caballero quiteño Alonso de Bastidas”, quien en un informe acerca del plantel franciscano habría afirmado “que había visto indios del dicho colegio muchas veces representar comedias y pasos de la Sagrada Escritura”.¹²² Otro testimonio, dado por un tal Baltazar González en 1569, confirma estas aseveraciones al decir que “muchas veces acudía tanta gente al monasterio de San Francisco que hacían falta en la iglesia mayor, y lo ha visto en algunas procesiones y en la resurrección, y aun no haber gente para tomar el palio (en la Catedral) porque acudían a San Francisco a ver farsas y danzar y otros autos”.¹²³

En esa misma línea podrían ubicarse diversos datos, aislados pero significativos, como aquel que recoge María Antonieta Vásquez Hahn de la carta annua de 1589, según la cual “[a los indios] les atra[ía]n poderosamente los autos sacramentales que se representa[ba]n en tablados erigidos en la calle delante del colegio [San Luis]”. También de esa carta proviene el dato de que un grupo de indígenas puso en escena “una representación muy solemne del banquete del Rey Asuero”, luego de haber hecho “una procesión en formación muy bien ordenada”, como parte de la solemnidad de la Santísima Eucaristía, en la que “marchaban con tanto orden y silencio que arrancaban lágrimas a los que los miraban”.¹²⁴ Sobre el dato de esta representación, muchas veces repetido luego de que González Suárez lo incluyera en su *Historia general de la República del Ecuador*, se ha llegado a decir erróneamente que se trata de la primera pieza dramática representada en el actual Ecuador.¹²⁵

Lo que todo esto nos muestra es el establecimiento paulatino pero sostenido de las prácticas escénicas vinculadas al proceso evangelizador a la vez que a la festividad ritual

¹²² José María Vargas, *Arte quiteño colonial* (Quito: s.e. [Litografía e imprenta Romero], 1944), 235. El testimonio de Bastidas dice recogerlo de las transcripciones de la colección Vacas Galindo (volumen 8, p. 253).

¹²³ Esto último lo recoge Sonia Fernández Rueda en “El colegio de caciques San Andrés: conquista espiritual y transculturación”, *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* 22 (Quito, 2005), 11, siendo su fuente el documento titulado “Probanza acerca de las cosas tocantes al obispado de Quito...”, del Archivo General de Indias, fechado el 1 de marzo de 1569 (hemos actualizado la ortografía). Un tratado más amplio sobre la estrategia pedagógica y evangelizadora del San Andrés en Andrea Lepage, “El arte de la conversión. Modelos educativos del colegio San Andrés de Quito”, *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* 25 (Quito, I semestre 2007), 45-77.

¹²⁴ Lo de Vásquez Hahn viene de “El teatro insurgente”..., 46. No hemos podido corroborar la información exacta de su cita en los documentos de las cartas annuas elaborados por Francisco Piñas Rubio, aunque el contexto general que plantea la autora coincide con lo que aparece en esos textos. Lo del convite del Rey Asuero sí lo tomamos textual de *Cartas annuas de la Compañía de Jesús...* (8), al igual que lo que viene un poco más adelante de la carta annua de 1600 (35-36).

¹²⁵ Lo ha sostenido Luis Gallo Almeida en *Literatos ecuatorianos* (Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1921), 15, según refiere Rodríguez Castelo (“Teatro ecuatoriano desde los orígenes...”, 17). Este último, además, mantiene, sin aparente justificación, que esta representación se hizo por motivo de la instalación del Colegio San Luis en su sede definitiva desde su primitivo alojamiento en la casa parroquial de Santa Bárbara.

de carácter religioso. En este sentido, altamente significativa es la noticia que aparece en la carta annua de 1600:

El día de la Presentación de Nuestra Señora, que es el de la vocación de esta congregación [de indígenas], representaron ellos un coloquio en dos lenguas, española y quichua, con tanto concurso de gente que fue menester representarle en la calle. Salieron en su hábito de indios, pero muy galanes de vestido y aparato, y representaron tan bien y con tanta propiedad que los españoles no les hicieran ventaja. Tuvo el coloquio algunos buenos efectos y principalmente lo fue quedar todos los indios muy contentos y con mayor estima de su congregación, y muchos compungidos y deseosos de entrar en ella y algunos movidos a lágrimas.

Este tipo de elementos nos muestra cómo en torno a la presencia jesuita se concentraron este tipo de actividades, al punto de que el Colegio Mayor y Seminario de San Luis parece haber constituido el foco de la producción teatral más propiamente formalizada en la ciudad. Esto va a tono, por lo demás, con el criterio general que se ha mantenido sobre la pedagogía espectacular de la Compañía de Jesús, que en su propia evolución había creado “un teatro de grandes alcances”, tanto para hacer frente “al teatro humanista protestante surgido en Alemania” como “al teatro secular del siglo XVI que, con el paso del tiempo, se tornaba cada vez más profano por su pretensión de querer representar pasiones humanas”. Se ha dicho, pues, que “el teatro jesuita europeo se basó en la moralidad medieval, con figuras retóricas abstractas y alegóricas, y con personajes que encarnaban ideas, vicios y virtudes”.¹²⁶ Debe tomarse en cuenta, además, que “el teatro fue utilizado por [la Compañía] como un elemento más de la pedagogía activa que impusieron en sus aulas”,¹²⁷ dato que se desprende, por ejemplo, de la revisión de la *Ratio Studiorum* de 1599, en la que se establece, como parte de las reglas de la academia jesuita para los retóricos y humanistas, que los alumnos “puedan escribir el argumento de diálogos o tragedias” como parte de sus habituales ejercicios.¹²⁸

¹²⁶ Lamus Obregón, *Geografías del teatro...*, 12.

¹²⁷ Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997), 51, citado por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, “Nota editorial”, en Xacinto de Evia, *Ramillote de varias flores poéticas* (México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009), 39, nota 1.

¹²⁸ Nuestra traducción de “They may write out the plot of dialogues or tragedies, [or the plan of a poem]”, tomado de *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*, Translated into English, with an Introduction and Explanatory Notes by Allan P. Farrell, S. J., University of Detroit, Conference of Major Superiors of Jesuits, Washington, D.C., 1970, 125. “La *Ratio Studiorum* (traducido como «Plan de Estudios») es el documento que estableció formalmente el sistema global de educación de la Compañía de Jesús en 1599. Su título completo es *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* («Plan oficial de estudios de la Compañía de Jesús»). El trabajo es producto de muchos académicos internacionales, con amplia experiencia, que se encontraban en el colegio que los jesuitas tenían en Roma, el Colegio Romano”. Esto último del artículo de “Ratio Studiorum” disponible en la *Wikipedia*, visita del 3 de agosto de 2014.

No todo, claro está, giró en torno a la Compañía de Jesús. De la actividad ceremonial-festiva secular, sobre la que hemos visto ya algunos datos más arriba en este mismo capítulo, quedan también evidencias de su progresiva consolidación. Recordemos los ingentes esfuerzos del cabildo por hacerse de la parafernalia que consideraba necesaria para recibimientos y ceremonias oficiales, así como algunas de sus acciones próximas a lo festivo de las primeras décadas de vida pública. Lamentablemente no han sido conservados los libros de cabildo correspondientes al momento de la subida al trono de Felipe II en 1556 y la posterior muerte de Carlos V, en 1558, acontecimientos que sin duda habrán generado amplias y profusas manifestaciones para la afirmación y reverencia del sistema monárquico. No obstante, a juzgar por los datos que sí ha podido registrarse —hasta tan tarde como 1563 el cabildo seguía pagando cuentas correspondientes a los gastos ocasionados en las ceremonias fúnebres del monarca— puede colegirse que el episodio tuvo dimensiones considerables.¹²⁹

Existen, sí, datos sobre la siguiente sucesión monárquica, cuando la muerte de Felipe II y la consiguiente coronación de Felipe III en 1598. En Quito se conoció la noticia el 21 de abril de 1599, e inmediatamente se acordó realizar honras fúnebres para el monarca difunto y levantar pendones en reconocimiento al nuevo soberano.¹³⁰ Para lo primero, el cabildo vistió de luto por varios días y encomendó al corregidor Diego de Portugal que levantase un “túmulo de tres cuerpos con un Cristo rematándolo en lo alto”. Esta habría de usarse en la misa solemne, para la cual, además, se cubrieron las tres naves de la catedral con paños oscuros, obteniéndose la bayeta negra de diversos batanes de la región. A la vez se mandó pintar cuadros con representaciones de las ciudades pertenecientes a la provincia quiteña, y uno de las armas reales, todo lo cual se ubicó en las pilastras del templo. En cuanto a los pendones por Felipe III, que se levantaron el 27 de mayo, se realizó una ceremonia equiparable a la ya descrita del paseo del pendón real en 1612, con igual o mayor pompa y boato: construcción de un tablado en la plaza mayor, adorno de las fachadas, toque de campanas, moción del estandarte con acompañamiento

¹²⁹ El 14 de abril de 1561 el cabildo pagaba 475 pesos oro con cuatro tomines a tres personas anónimas “como pago por el trabajo realizado en las exequias y honras que se llevaron a cabo [...] en memoria del emperador fallecido”. El 15 de octubre de 1562 se pagaba 64 pesos oro con seis tomines a Sebastián García “por la cera gastada para alumbrar el catafalco levantado para las exequias”. En esa ocasión también se cancelaba 55 pesos oro a Juan Salinas “por otros gastos realizados en dichas honras”. A inicios de 1563, por último, se pagaba 50 pesos oro al carpintero Aguilar y 22 a Hernando Baldimiro “por los trabajos realizados en el túmulo erigido para las [mismas] honras fúnebres”. Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen primero...*, 193, 194 y 197.

¹³⁰ Esto y lo que sigue en Descalzi, *La Real Audiencia de Quito... volumen primero...*, 395-398. También puede verse el apunte de Cristóbal de Gangotena y Jijón titulado “Honras a Felipe II, Jura a Felipe III”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 8, n.º 21-22-23 (ene-jun 1924), 278.

de música y salvas de artillería, entonación de un tedeum en la catedral...¹³¹ Consta, por lo demás, que los hechos dejaron prácticamente exhaustas las cajas del cabildo, por lo que para la fiesta de Corpus Christi del siguiente 2 de junio —la cual incluyó una danza de niños vestidos de pastores, así como “danzas de indios”— se ordenó que los tratantes y pulperos de la ciudad contribuyesen “con dos tostones cada uno”.¹³²

El siglo XVII arrancarí­a, pues, con un universo de dramaturgia —tanto a su nivel formal como en su dimensión festivo-ritual— ya bastante establecido. Hemos mencionado ya, por ejemplo, el paso por Quito de una compañía dramática en mayo de 1606, la cual consta que representó comedias durante la fiesta de Corpus. Pocos años antes, en 1602, anota la carta annua que, en la fiesta de la Concepción, obispo, presidente y Real Audiencia “gustaron [...] de un coloquio cuyo asunto fue alegar cada una de estas congregaciones [las del colegio San Luis: eclesiástica, secular, de estudiantes, de mestizos, de indios, de morenos y de niños] las razones que tenía para celebrar esta fiesta, pues, aunque con diferentes vocaciones, todas se cubrían debajo de un manto y tenían una patrona”.¹³³ Por su parte, en 1603 se había celebrado con bastante boato la canonización de san Raimundo de Peñafort, para lo cual se realizaron tanto un desfile de carros alegóricos como un coloquio seguido de “un sarao entre moros y moras, damas y galanes, villanos y matachines”.¹³⁴

La carta annua de 1607 menciona dos acciones en este ámbito. La primera en relación al recibimiento del obispo Salvador de la Ribera, para quien los colegiales del San Luis hicieron “un muy buen coloquio con singular acción de majestad y aparato”, logrando con ello “grande moción y lágrimas del pueblo”, por lo que “su señor y la Real Audiencia quedaron muy satisfechos y agradecidos a la Compañía”. La segunda, acaso más interesante aún, sostiene que en las fiestas de la Virgen de Loreto se pusieron luminarias “por toda la ciudad” y, “entre otras invenciones que hicieron [...] ese año”, dos cofradías de indios representaron, “los unos [...] el triunfo de la muerte, con tanta diferencia de personajes muy bien vestidos todos a caballo que era mucho de ver; los otros la majestad del Inga, su rey antiguo, con tanta propiedad que llevaban ha[cia] sí los

¹³¹ No nos detendremos con más detalle en esta ceremonia por no constar en ella mención directa a una obra escénica formal, y porque en conjunto repite los mecanismos que veremos con más detalle en otras fiestas equiparables. Hemos escogido como paradigma de los festejos de coronación del período colonial la fiesta por el ascenso al trono de Carlos III (1760), cuya revisión detallada hacemos al inicio del cuarto capítulo de este estudio.

¹³² Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito...*, 248.

¹³³ Piñas Rubio, *Cartas annuas de la Compañía de Jesús...*, 46.

¹³⁴ Lizardo Herrera, “La canonización...”, 21. Sobre este hecho hablaremos con mucho más detalle un poco más adelante.

ojos de todos”.¹³⁵ Aunque no disponemos de más detalles, estos hechos muestran con bastante claridad las modalidades activas de la representación dramática, así como de su frecuencia y dimensión.

Así podría seguirse ampliando la lista con jugosos datos que dan cuenta de las actividades de la ciudad que incluían actos escénicos, a veces con episodios cercanos al escándalo, como cuando, en algún momento entre 1607 y 1612, el mismo obispo Salvador de Ribera, por motivo del matrimonio de su sobrina con el corregidor Sancho Díaz de Zurbano, “montó una comedia en el propio palacio episcopal, con actores clérigos, y [donde] incluso él mismo participó como actor, desoyendo las prohibiciones del concilio limense tercero”.¹³⁶ Menciones generales a este tipo de actividades, aunque sin datos de mayor profundidad, aparecen todo el tiempo, como la del 13 de mayo de 1616, cuando el Cabildo de Quito nombra diputados para las fiestas de Corpus y “les comete el prevenir las comedias y lugares para ellas”,¹³⁷ o las semejantes que ya hemos comentado anteriormente de 1611 y 1612. La carta annua de 1619-1621 señala que durante las fiestas por la beatificación de San Francisco Xavier se realizaron “por nueve días [...] sermones y misas cantadas de todas las religiones”, así como “uno o dos coloquios, y paseos, máscaras, carteles y certámenes poéticos”. Comenta el documento sobre los grandes gastos que generaron las fiestas, pero también dice que “todos se satisficieron con el gusto de ellas porque salieron tan lucidas y vistosas que toda la ciudad echaba mil bendiciones a nuestra Compañía, diciendo que el Señor era el que principalmente regía nuestras cosas pues todas salían tan acertadas”.¹³⁸ También la canonización de Ignacio de Loyola, celebrada en Quito en enero de 1623 fue causa de un novenario, con misas y procesiones, durante el cual “hubo corridas de toros, juegos varios, coloquios y representaciones teatrales”.¹³⁹

Más adelante sucede igual. Ya hacia mediados del siglo, por ejemplo, a finales de 1654 o inicios de 1655, los jesuitas agasajaron la llegada del obispo don Alonso de la Peña Montenegro con la representación del *Coloquio del valiente cananeo*, acción de la

¹³⁵ Piñas Rubio, *Cartas annuas de la Compañía de Jesús...*, 94 y 92.

¹³⁶ Rodríguez Castelo, *Literatura... siglo XVII...*, 549-550.

¹³⁷ Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616..., 527.

¹³⁸ Piñas Rubio, *Cartas annuas de la Compañía de Jesús...*, 114. La beatificación de San Francisco Xavier la confirmó Paulo V el 25 de octubre de 1619, por lo que es presumible que la fiesta se haya realizado en Quito en 1620.

¹³⁹ Mireya Salgado, “Quito en el siglo XVII”, en *Estructuración del orden social colonial en la región de Quito: Quito en el siglo XVII*, serie Documentos n.º 10 (Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2007), 53. Una de esas loas bien podría ser la de Antonio Bastidas que décadas después incluyó Xacinto de Evia en el *Ramillete...* que mencionamos en seguida.

que nos queda solamente la loa introductoria escrita por el sacerdote jesuita Antonio Bastidas. Esa misma loa dramática y otras trece son las que se recogen en el *Ramillete de varias flores poéticas* editado por Jacinto de Evia en Madrid, en 1675, todas las cuales “nos sugieren acciones teatrales [mayores]”, aunque de estas últimas no se ha conservado sino, en algunos casos, los títulos.¹⁴⁰ Otro ejemplo podría ser, avanzando en el tiempo, el octavario con toros y comedia que el cabildo ordenó realizar en octubre de 1680 “con motivo de haber recibido a San José por patrón y titular de todos los dominios de Su Majestad”.¹⁴¹

También son frecuentes los datos relativos a representaciones masivas y con componentes provenientes del universo indígena, como cuando en los primeros meses de 1627, por motivo del nacimiento de la infanta María Eugenia de Austria, hija de Felipe IV y la reina Isabel de Borbón, se realizaron en la ciudad largas festividades que incluyeron una representación de la toma de un castillo defendido por un rey Inga.¹⁴² Así mismo, es ya tópico el texto del cronista Diego Rodríguez Urbán, rescatada desde el siglo XIX por Pablo Herrera, en el que se narra una representación multitudinaria con evidentes orígenes precolombinos, sobre los castigos de Huayna Cápac contra los Quijos. Tal representación, que se habría dado en Quito el 27 de febrero de 1631 en festejo por el nacimiento de Baltasar Carlos Domingo, Príncipe de España, será motivo de una reflexión más detenida en una sección futura.¹⁴³

Actividades similares pueden rastrearse a lo largo del siglo en diversos territorios de la Audiencia. Aquí algunos casos: el 24 de junio de 1619, consta en archivo notarial

¹⁴⁰ Rodríguez Castelo, *Literatura... siglo XVII...*, 556-557. A ese corpus le dedicamos, casi por entero, todo el segundo capítulo de este estudio.

¹⁴¹ Vásquez Hahn, “El teatro insurgente...”, 32. Lo toma del acta de cabildo del 4 de septiembre del año señalado.

¹⁴² Javier Cevallos Perugachi, “Diego Molina. Ramillete compuesto de varias y diversas flores del discurso (1732)”, Tesis de Magister para el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid: sin editar, junio de 2009), 18-19. La noticia del nacimiento de la infanta llegó a Quito en los últimos días de 1625, habiéndose dado el alumbramiento el 21 de noviembre de ese año. El tema de las representaciones indígenas de este tipo será explorado con más detalle cuando comentemos, al final de este capítulo, este hecho y el de 1631 (nacimiento de Baltasar Carlos), así como los de 1666-1667 en Ibarra (recibimiento de Alonso Florencia Inca).

¹⁴³ Son varias las fuentes que comentan este episodio. La crónica de Rodríguez Urbán es otro dato bastante común en la bibliografía existente sobre el teatro colonial. Como queda dicho, quien la rescatara fue Pablo Herrera en sus “Apuntamientos de algunos sucesos que pueden servir para la historia de Quito, sacados de las Actas del Concejo Municipal y del cedulaario de la Corte Suprema” (texto de 1851; editado póstumamente por Eliécer Enríquez Bermeo). Ha sido citada luego en otros lugares como la *Gaceta Municipal de Quito* (año XXVI, n.º 99, marzo de 1941), por Jorge A. Garcés G. y el libro *Atahualpa Duchicela* (Quito: Imprenta Municipal, 1965) de Silvio Luis Haro. A través de esas fuentes ha llegado a los estudios más recientes. El príncipe Baltasar Carlos Domingo nació en Madrid el 17 de octubre de 1629.

que en el puerto de Paita se hallaban comediantes que iban rumbo a Loja y Zaruma;¹⁴⁴ el 29 de abril de 1664, el Cabildo de Guayaquil nombró un delegado para hacerse cargo de las comedias para la fiesta de Corpus; lo mismo ocurrió el 16 de marzo de 1666 y el 4 de mayo de 1671, cuando el Cabildo de la misma ciudad ordenó “dar comedias” en las respectivas fiestas, etc.¹⁴⁵ Por su parte, es muy interesante el caso de las celebraciones realizadas en Otavalo e Ibarra por motivo del recibimiento de don Alonso Florencia Inca como corregidor de la ciudad a finales de 1666, las cuales incluyeron diversas manifestaciones de índole escénica, si bien no consta la presencia de una pieza formal. Este es otro de los momentos en que detendremos nuestra atención más adelante, antes de cerrar el capítulo.¹⁴⁶

Es este el amplio universo en el que la representación dramática se evidencia como constante altamente significativa de la cultura del período. Y aunque en las evidencias que tenemos aparece casi siempre como mecanismo semiótico de mostración ritual que funcionaba, de una u otra forma, para accionar el sistema simbólico dominante, no fueron pocas las polémicas y conflictos que rodearon su ejecución y desarrollo. Esta amplia difusión del fenómeno, así como la complejidad y problemática que lo acompañaron queda reflejada en textos como el ya nombrado *Gobierno eclesiástico y pacífico y unión de los dos cuchillos, pontificio y regio* (1656) de Gaspar de Villarroel, en el que el religioso quiteño se refiere negativamente a los espectáculos escénicos, condenando duramente tanto a los comediantes como a quienes los admiraban, al tiempo que en otro lugar del mismo texto confiesa haber festejado su obispado en Santiago de Chile con la representación de tres comedias (alrededor de 1637), y en otro más comenta con cierta

¹⁴⁴ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, p. 43. Su fuente es el texto clásico de Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreinato* (Madrid: Universidad de Sevilla, 1945), donde se copian algunos nombres: Jerónimo de Llerena (“autor de la compañía de farsantes”), Jerónimo de Solibar, Juan de Leca, Pedro de la Esquina, Francisco Claudio (¿de Oviedo?), Pedro de Biedma, Agustín Bravo y Diego Centeno (los tres últimos, mayores de catorce años y menores de veinticinco). Ellos habrían extendido una “carta de deudo mancomunada, obligándose a pagar en el plazo de dos meses la cantidad de 225 pesos, que Juan de Jaramillo, vecino de Loja, les había prestado para su avío desde ese puerto hasta Loja y Zaruma” (Archivo del Notario Sánchez Condemarín, Piura, Protocolo de Antonio de Escalante, 1619, f. 879 v.).

¹⁴⁵ *Actas del Cabildo Colonial de Guayaquil. Tomo IV: 1660-1668*, versión de J. Gabriel Pino Roca, revisión de Rafael E. Silva, segunda revisión de Juan Freile Granizo (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1974), 87 y 117; *Actas del Cabildo Colonial de Guayaquil. Tomo V: 1670-1679*, versión de Juan Freile Granizo, basada en la de J. Gabriel Pino Roca, revisada por Rafael E. Silva (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1975), 13.

¹⁴⁶ Quien ha estudiado más a fondo el tema es Carlos Espinosa Fernández de Córdova, en su libro *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680* (Quito: FLACSO Ecuador, 2015). Muy útil al respecto son dos artículos anteriores del mismo autor: “El retorno del Inca: los movimientos neoincas en el contexto de la intercultural barroca”, *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* 18 (Quito: 2002), 3-29; y “La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político en la Colonia”, *Miscelánea histórica ecuatoriana* 2 (Quito, 1989).

picardía sus aventuras cuando, de colegial, se escapaba del convento de San Agustín de Lima para presenciar comedias prohibidas para seminaristas y sacerdotes.¹⁴⁷

Otro ejemplo ilustrativo de este aspecto es el de la Cédula Real del 9 de septiembre de 1660, recibida en Quito en julio de 1661, que prohibía la realización de comedias al interior de los conventos de religiosos debido a los frecuentes escándalos y el mal ejemplo que ello generaba.¹⁴⁸ Se ha registrado incluso un reclamo del propio general de la Compañía, Tirso González de Santalla, que hacia finales del siglo (1692) se dirigía al provincial del Perú, Francisco Grijalva, para informarle su opinión sobre un ejemplar con dos comedias sobre santa Rosa de Lima, el cual había llegado a sus manos gracias al entonces obispo de Quito Sancho de Figueroa. Cuestionaba el general el hecho de que se hubiera permitido publicar el volumen, y luego encomiaba a Grijalva: “Hizo vuestra reverencia muy cuerdamente en recoger todos los ejemplares de la impresión; y si los hubiera quemado todos, hubiera hecho mejor”.¹⁴⁹

Más directamente relacionado con el colegio de la Audiencia, ya a inicios del siglo XVIII, es el hecho sucedido cuando al mismo González de Santalla le llegó la noticia de que se habían representado comedias en el Seminario San Luis, y que habían acudido a verlas tanto hombres como mujeres. Le escribió entonces al superior en Quito para pedirle “que el precepto que hay sobre esta materia se observe, y [que] de ninguna manera permita tales funciones en ninguna casa”. No obstante, consciente de que las piezas dramáticas eran parte de los ejercicios literarios habituales de los colegiales, añadía: “Y cuando para ejercicio de los estudiantes haya de hacerse algún coloquio, a las Avemarías ha de estar ya concluido, y se ha de evitar, cuanto sea posible la concurrencia de hombres y mujeres”.¹⁵⁰

Estas posiciones rígidas y moralistas pueden verse como ejemplos de lo que las cúpulas eclesiásticas y civiles en ocasiones llegaron a sentir con respecto a esa expresión

¹⁴⁷ Los comentarios críticos contra el teatro y la anécdota de juventud pueden verse en la selección de fragmentos de la dicha obra que aparece en *Fray Gaspar de Villarroel*, estudio y selecciones de Gonzalo Zaldumbide, Biblioteca Ecuatoriana Mínima (Puebla: Cajica Jr., 1960), 321-331.

¹⁴⁸ Vásquez Hahn, “El teatro insurgente...”, 42-43. Su fuente es una cédula real que se conserva en el Archivo Nacional de Historia en Quito (Cedularios, caja 2, n.º 302, f. 668).

¹⁴⁹ El hecho lo refiere Rubén Vacas Ugarte en su estudio clásico *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII* (Lima: Milla Batres, 1943). Nosotros lo hemos tomado de Pedro Guibovich Pérez, “A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú”, en Ignacio Arellano y José Antonio Garrido, eds., *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Biblioteca Indiana n.º 10 (Madrid/Frankfurt am Main: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2008), 48.

¹⁵⁰ Esto lo refiere José Jouanen, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito. 1570-1773. Tomo II. La provincia de Quito 1676-1773* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1943), 36.

potencialmente expansiva que constituía la representación dramática, sobre todo en casos como los mencionados en los que no parecería haber mediado un claro entorno de ritualidad festiva, o en otros en los que presumiblemente haya podido sospecharse la presencia de elementos transgresores —como, en el caso de la queja de Santalla, la presencia conjunta y potencialmente pecaminosa de hombres y mujeres—. Si bien son pocos los casos en los que se haya registrado una representación de esta naturaleza en la Real Audiencia de Quito —esto es, de teatro no vinculado a una celebración mayor—, los que existen casi siempre se acompañan de restricciones negativas como las señaladas. Parecería, pues, que la representación de obras de teatro en un contexto ajeno de la celebración ritual generaba reticencias y susceptibilidades, quizá justamente porque sin la clara presencia del marco simbólico se perdía también el mecanismo de control.

Piénsese a todo esto que en lugares de los cuales sí existe evidencia de que haya llegado a existir de manera regular un teatro de tipo más independiente, como lo fueron las capitales virreinales, las representaciones dramáticas fueron objeto de más fuertes y frecuentes reglamentaciones a lo largo de la etapa colonial —ya hemos mencionado, por ejemplo, aquello de los concilios limenses—, al punto de que, casi un siglo después de las prohibiciones de González de Santalla, en 1781, el teatro haya sido prohibido oficialmente durante la estancia en Lima del visitador general José Antonio de Areche.¹⁵¹ Es posible que este hecho haya respondido más a las pretensiones ilustradas y reformistas que Areche, como funcionario del entonces rey Carlos III, representaba en su momento, pero que de todas formas nos indica que el teatro, aunque usualmente funcionaba como mecanismo necesario para la estabilidad central de la semiósfera barroca hispanoamericana, fue también un espacio propicio para su conflicto y tensión.

Por último, en cuanto a las tipologías de la dramaturgia del período, puede advertirse de este panorama la existencia de múltiples formatos y términos distintos para referirse a las manifestaciones de índole teatral. En el esquema particular que usaremos a lo largo de nuestras reflexiones, al interior del amplio paraguas que hemos concebido como “representaciones dramáticas” habremos de distinguir dos criterios clasificatorios fundamentales. En primer lugar será necesaria la distinción, a la que hemos aludido ya en

¹⁵¹ Sobre esta visita puede verse David Cahill, “El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina”, en Ramón Mujica Pinilla, coord., *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*, colección Arte y Tesoros del Perú (Lima: Banco de Crédito, 2006), 85-111 (referencia directa a la prohibición de “comedias u otras funciones públicas” consta en la p. 105). Aunque no compete de manera directa a la Audiencia quiteña, la prohibición es representativa para ilustrar nuestra idea. En los mismos años en que Areche visitaba la Audiencia de Lima, Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres hacía lo propio en Santa Fe y José Francisco de León y Pizarro lo hacía en Quito.

muchas ocasiones, entre las prácticas escénicas festivo-ceremoniales y las piezas de teatro propiamente dichas, siendo las primeras el ámbito general, complejo y variopinto, de la escenificación necesaria para la mostración del orden central de la semiósfera —en un sentido siempre cercano a lo ritual—, dentro del cual suceden las segundas, obras montadas bajo el esquema más delimitado del guion dramático, con el consecuente involucramiento de actores en representación de un papel, un espacio específico (en el que se utiliza material escénico o utilería) y un público presente para presenciar la obra. En segundo lugar se ha de distinguir entre las llamadas *comedias* u *obras mayores* y los llamados *géneros menores*, siendo lo primero un término general para describir cualquier pieza de extensión considerable, y lo segundo un conjunto que aglutina piezas breves de distintas características: loas, entremeses, sainetes, bailes, autos, coloquios, jácaras, mojigangas, etc.¹⁵² No acudimos a una clasificación temática por resultarnos poco útil en el contexto específico de la Real Audiencia de Quito, en el que no han quedado textos de comedias escritas localmente y cuyo repertorio de obras menores es por lo general reducido. Por lo demás, sobre las características genéricas de cada obra o momento revisado aportaremos con información conforme sea necesario.

Baste con todo esto para dejar sentado el panorama de actividades escénicas, quedando establecido que su existencia es muy regular a lo largo de todo el siglo. Valga decir, por cierto, que no se hallan mayores diferencias, al menos en cuanto a frecuencia y contexto, en el siglo siguiente. Todo ello habremos de revisar con más detalle conforme avancemos en la exploración de sus manifestaciones más significativas.

3.2 La fiesta por la canonización de san Raimundo de Peñafort (1603)¹⁵³

Según consta en las actas de cabildo, la canonización de este santo dominico fue conocida en Quito, por carta de Felipe III, el 21 de agosto de 1602. Junto a dicha noticia, el monarca también daba a conocer el hecho de que la reina Margarita había dado a luz a su hija. Por ambos acontecimientos ordenaba que se hagan en la ciudad “las alegrías,

¹⁵² Sobre la consideración de *comedia* como término genérico para designar una pieza principal en el período puede verse Lamus Obregón, *Geografías del teatro...*, 62 (nota 1). Para una discusión más detenida sobre la clasificación genérica del teatro hispano puede verse Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, 3ª ed., Crítica y estudios literarios (Madrid: Cátedra, 2005), 129 ss. y 660-679.

¹⁵³ La fiesta ha sido revisada y comentada en diversas fuentes, pero consideramos la más importante el ya mencionado texto de Lizardo Herrera, “La canonización...”. Cabe señalar que este artículo del 2010 es una suerte de síntesis de un trabajo mayor del mismo autor: “Entre el Santo y el Rey: los festejos realizados en Quito en el año 1603 por la canonización de san Raimundo de Peñafort” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003), <http://hdl.handle.net/10644/2357>. Seguimos de cerca ambos textos, con especial énfasis en el artículo, por ser más reciente y actualizado.

regocijos y demostraciones que en semejantes casos se acostumbra”, con lo que el cabildo quedaba formalmente comprometido para la celebración.¹⁵⁴

Varios festejos se realizaron, pues, en relación a dichos eventos. La fiesta por el nacimiento de la infanta —que era en realidad Ana María Mauricia, primera hija de la pareja real, nacida el 22 de septiembre de 1601 y en su momento reina consorte de Francia por su matrimonio con Luis XIII— se vuelve a mencionar en las actas algunas veces ese año e inicios del siguiente, ordenándose en ellas varias demostraciones por lo demás habituales de reverencia y regocijo —hachas encendidas y diversas “invenciones”,¹⁵⁵ colación para Real Audiencia y Cabildo, etc.—. El 16 de abril de 1603 se informaba ya al rey que los agasajos en honor a la infanta habían sido extraordinarios, con gran solemnidad, concurso de gente y lujosos aderezos en las calles.¹⁵⁶ Los festejos dedicados al santo, por su parte, arrancaron finalmente cerca de un año después de recibida la noticia, concretamente el 25 de julio de 1603, y se extendieron hasta por lo menos el 8 de agosto de ese año, incluyendo un enorme despliegue escénico-festivo-ritual en el que tuvieron parte, como hemos anticipado en su momento, representaciones teatrales.

Este primer ejemplo es útil para ejemplificar lo que podríamos llamar un “acto semiótico central” con respecto al comportamiento general de la semiósfera barroca colonial. Se trata de una celebración cuyos elementos están enteramente articulados con el orden simbólico establecido, siendo tanto generada desde las esferas más altas del poder monárquico —el Rey— como ejecutada por sus siervos directos —el cabildo—, ambos altamente interesados en hacer figurar su relación en la particular dinámica de fuerzas del momento. Podemos tomar esta ritualización festiva, entonces, como típica de la teatralidad barroca del período, en tanto se muestra articulada a partir de la centralidad de su semiósfera y se ejecuta a la vez desde ella y en relación a ella. El marcado boato

¹⁵⁴ *Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1597-1603. Tomo Segundo*, Volumen XIV de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Jorge A. Garcés G., prólogo de J. Roberto Páez (Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1940), 344. Lo que sigue en el siguiente párrafo se basa en la misma fuente.

¹⁵⁵ Por “invención”, palabra que aparece a menudo en las actas en este tipo de contextos, ha de entenderse algún artificio material no del todo específico que se utiliza en la fiesta para permitir, con ingenio y fasto, su necesario despliegue escénico. En algunos casos aparecen datos más caracterizadores como “invenciones de fuego y/o pólvora” (en relación a los juegos pirotécnicos) o “invenciones de máscaras y/o trajes” (en relación a las comparsas), etc.

¹⁵⁶ Herrera, “La canonización...”, 11. El autor basa su artículo en los documentos transcritos por Enrique Vacas Galindo que llevan el título de “Colección de documentos para la historia del Ecuador. Archivo General de Indias”, volúmenes mecanografiados hacia 1911 que reposan en el convento de Santo Domingo en Quito y en otras colecciones privadas del país. Los informes sobre las fiestas que comentamos en esta sección pertenecen, según señala Herrera, a la cuarta serie secular, vol. 18. La descripción de los festejos por san Raimundo en concreto llevan el título de “Relación de las fiestas que se hicieron a la canonización de sant Raimundo en la ciudad de san Francisco del Quito” y están firmadas por el escribano público Diego Rodríguez Docampo.

del festejo se entiende, a la luz de todo lo que hemos visto en este capítulo, como una clara muestra de la necesidad existente por organizar, en el seno de lo público, una mostración del orden instituido.

La canonización de Raimundo constituía un hito significativo porque se trataba, según palabras del propio Felipe III en su carta, del “primer santo que en mi tiempo y a mi instancia y expensas se ha canonizado, español y vasallo mío”. Raimundo era, pues, natural de Peñafort, cerca de la ciudad de Barcelona, y su santificación había sido de especial interés para la Corona española en tanto marcaba un hito importante para la manutención de su estatus simbólico-político como potencia del catolicismo en el panorama internacional de la época. Por su parte, al cabildo quiteño también lo envolvía una coyuntura particular. Lizardo Herrera ha llamado la atención sobre la relativa cercanía temporal de los festejos por Raimundo con los acontecimientos de la llamada crisis de las alcabalas (1592-1593), tras la cual la ciudad de Quito había perdido, a manera de escarmiento, su capacidad de elegir anualmente a sus alcaldes ordinarios. Lo interesante con respecto al caso es que hay evidencia de que la celebración por Raimundo fue tomada como ocasión propicia para renegociar desde lo local los lazos de vasallaje que habían sufrido una degradación por los sucesos de la revuelta. Y aunque el pedido del cabildo no fue acogido —Quito no pudo elegir sus alcaldes ordinarios hasta 1701—, estuvo presente en el horizonte de sus expectativas en tanto consta, por ejemplo, en la carta enviada al rey el 10 de agosto de 1603 para informar sobre los festejos. En ella, además de pedir muy explícitamente que se le devuelva su derecho de escoger alcaldes, se hace énfasis en “la pompa y el aparato” con que se había realizado la fiesta, y se menciona, entre otras cosas, su dimensión “aventajada” que tuvo en relación a otras regiones del virreinato del Perú, con la correspondiente prestancia merecida por ello para la región de Quito.¹⁵⁷ Un doble interés, por tanto, explica el boato de la fiesta por Raimundo: mientras para la Corona la canonización era una clara y fehaciente manifestación de su poder y jerarquía, para el cabildo de Quito constituía una oportunidad ideal para limpiar su nombre frente a la administración monárquica central y solicitar, gracias a ello, la condonación de las restricciones que se le habían impuesto.

¹⁵⁷ Herrera hace una buena síntesis del episodio de las alcabalas y sus implicaciones (“La canonización...”, 11-12). No obstante, señalamos como destacada referencia sobre el asunto el extenso estudio de Bernard Lavallé, *Quito y la crisis de la alcabala (1580-1600)*, Biblioteca de Historia Ecuatoriana n.º 16 (Quito: Corporación Editora Nacional, 1997), en especial el capítulo VI: “La tormenta de julio de 1592-abril de 1593” (143-192). La carta referida está parcialmente copiada por Herrera en la p. 12.

Tratándose de un ejemplo, no nos hará falta ahondar excesivamente en la descripción de la fiesta —asunto que dejamos para quienes la han comentado con mayor largueza—, pero sí es nuestra intención hacer ver la particular dimensión que los actos públicos relativos a ella tuvieron en la ciudad, porque con ello se demuestra la capacidad modeladora del festejo y el involucramiento de los diferentes estamentos en la ceremonia. También, por supuesto, nos resultará útil hacer énfasis en los datos que han quedado sobre actos escénicos propiamente teatrales, pues el mecanismo particular de su ejecución en este caso nos deja ver de manera paradigmática su lugar en este tipo de celebraciones.¹⁵⁸

En este marco, una pieza teatral —un coloquio del que apenas nos queda una breve mención—, se representó el jueves 6 de agosto de 1603, cerca del final de los muchos días dedicados a la celebración. Éstos habían arrancado formalmente el anterior sábado 25 de julio, con una procesión de por sí muy teatralizada que encabezaron los frailes dominicos, transportando una cruz y numerosas imágenes de los santos de la orden desde su templo —ricamente adornado para el caso— hasta el templo de la Merced. En esa ocasión los acompañaron, además de la multitud, tres escuadras de soldados que dispararon salvas antes de unirse al cortejo y también en algunas ocasiones posteriores. En la iglesia de la Merced, también engalanada, los esperaba “una escultura de Raimundo ricamente aderezada y bajo un arco de sedas”.¹⁵⁹

Allí se unieron a la procesión dominica algunos otros prelados y frailes religiosos de la ciudad (mercedarios, franciscanos, agustinos) así como los funcionarios de la Audiencia, los miembros del cabildo y demás personas distinguidas. Entre cantos y oraciones, la escultura de Raimundo fue colocada a la derecha de la imagen de Santo Domingo de Guzmán para que así sea llevada de regreso al templo dominico. Antes de eso, sin embargo, la creciente procesión debía pasar por tres altares provisionales que habían sido preparados, con lujo y esmero, y colocados en las calles de la ciudad: uno fuera del convento de la Concepción, otro en la entrada de la iglesia de la Compañía y un último a la entrada de la plazuela de Santo Domingo. Antes de alcanzar el primero de ellos, salió a recibirlos el obispo, fray Luis López de Solís, acompañado del cabildo eclesiástico, que portaba la cruz del templo mayor. Rezos, cantos e himnos se repitieron en la comitiva mientras ésta pasaba del altar de las conceptas a la iglesia Catedral, y dentro

¹⁵⁸ Con respecto a esto, tómese en cuenta aquí y en las siguientes descripciones lo dicho en la nota 131 de este capítulo.

¹⁵⁹ Herrera, “La canonización...”, 15. Todas las citas que siguen, a menos que se indique lo contrario, provienen de esta fuente. De hecho, nuestro resumen de los hechos es a menudo un parafraseo de lo que en ella se explica.

de ella se dirigía al altar de Santa Inés, beata de la orden dominica cuya imagen también fue incorporada a la procesión. Para sorpresa —y despecho— general, un súbito e intenso aguacero impidió el avance hacia el altar de la Compañía, que además quedó estropeado por la lluvia, por lo que el acto hubo de continuar en la jornada siguiente, domingo 26 de julio, día en que la imagen de san Raimundo terminó su paseo y fue colocada en el altar mayor del templo de Santo Domingo. Allí se celebró además una misa cantada, y el obispo Solís dio la bendición pontifical que solemnizó y dio fin a ese acto principal del evento.

Con todo esto —que es, en realidad, una descripción bastante sintética de lo acontecido— queda claro que estamos ante un ejemplo cabal de la escenificación ritual festiva que hemos descrito y explicado a lo largo de este capítulo y que constituye uno de los mecanismos centrales de la producción de sentidos en la semiósfera colonial barroca. La protocolización del festejo, como era habitual en estos casos, iba marcada por la solemnidad y jerarquización de las acciones, todas ellas ordenadas bajo los principios (y leyes) de preeminencias sociales, así como por las costumbres al uso para la realización de este tipo ceremonias. El detalle de la interrupción causada por el aguacero del 25 resulta especialmente significativo porque permite observar la alta esquematización de las acciones, al ser éstas retomadas al día siguiente en un punto específico de su desarrollo, casi como si se tratara de un guion interrumpido que debe cumplirse para completar su significado íntegro. Lo mismo puede colegirse al revisar los actos realizados a lo largo de los días siguientes: misa cantada en Santo Domingo el lunes 27 (a la que asistieron, en orden protocolar, todas las autoridades civiles y religiosas de la ciudad), que luego se repetiría de manera similar el martes 28 por parte de los franciscanos, el miércoles 29 por los agustinos, el jueves 30 por los jesuitas y el viernes 31 por los mercedarios. Ese primer ciclo cerraría el domingo 2 de agosto —el sábado 1 fue de jubileo— con otra misa cantada por parte de los dominicos en el templo de la Merced.

Fue con este antecedente que arrancaron las celebraciones dictadas propiamente por el cabildo, las cuales se centraron en una grande procesión ejecutada el viernes 7 de agosto. El día anterior, sin embargo, el jueves 6, el cabildo había oficiado las vísperas en el convento de los dominicos, para lo cual habían preparado el lugar con altares, colgaduras y un tablado en medio del patio. Fue esa tarde, tras realizar una procesión con la imagen de Raimundo por el interior del convento (haciendo veneraciones en cada uno de los altares), cuando se “hizo un coloquio en el tablado, luego [del cual] hubo un sarao entre moros y moras, damas y galanes, villanos y matachines, quienes bailaron para el

deleite de los asistentes”. Después, en la noche, “se encendieron luminarias en la ciudad, hubo repique de campanas y, en la plaza de Santo Domingo, música, fuegos de pólvora, carros y otras invenciones. E[n suma,] el festejo[, según cuenta el escribano Rodríguez Docampo,] duró hasta la media noche”.

Nada más queda en los registros del contenido, duración o calidad del mencionado coloquio, por lo que no nos queda sino interpretarlo a la luz de su ubicación en el contexto descrito. Con base en ello, no parecería posible dudar de que el universo de significación de la pieza haya estado deslindado de las alabanzas por la canonización de Raimundo, si bien a la vez su ubicación hace suponer —por aquello del sarao y el resto de actividades festivas inmediatamente posteriores— que su presencia iba orientada más bien hacia el ámbito del divertimento. Resulta plausible, pues, pensar en una doble funcionalidad de esta obra dramática: por una parte participaba activamente de la celebración ritual, solemne y enfática, y por otra contribuía a la distracción, más natural y desenvuelta, de los asistentes. Esto último, sin embargo, se entiende como posible solo al interior de lo primero: la distracción, en el marco de lo que hemos descrito, se volvía aceptable únicamente bajo el riguroso esquema de jerarquías y ordenamientos garantizados por la ritualidad con la que se articulaba toda la fiesta. Por lo demás, los textos dramáticos que sí se conservan de la época —los revisaremos en el siguiente capítulo— permiten suponer que la temática del coloquio bien pudo haber estado relacionada con la vida y virtudes del propio Raimundo, o por lo menos con un tema afín a ello. Y aunque esto no supera el terreno de la conjetura, lo que sí es impensable es que la obra haya podido ofrecer un registro contrario a los intereses por los que se realizaba la celebración, a saber, la ostentación del poder católico imperial y la paralela mostración de un servilismo colmado de obediencia, fidelidad y hierática alabanza.

La estructura general del festejo puede comprenderse mejor al revisarse las características de las acciones con los que siguió desarrollándose en los siguientes días, pues en conjunto ellas contribuyen a perfilar el carácter simbólico y demostrativo que yacía en el corazón del acontecimiento. Valga, entonces, echar un vistazo al espectacular desfile que el cabildo ejecutara en la siguiente jornada (y para el que, en buena medida, el coloquio y el resto de actividades de la víspera sirvieron como aparente introducción).

La relación de Rodríguez Docampo, según la refiere Herrera, da abundante noticia de las actividades de ese 7 de agosto. Primero se habría iniciado con una misa solemne oficiada por el propio obispo (ataviado en su traje pontifical), a la que habría seguido una procesión para llevar la imagen de Raimundo, rodeada de cirios encendidos, pendones y

cruces, hasta la plaza de Santo Domingo. Allí la esperaban, entre galas y solemnidades oficiadas desde los balcones, las personas principales de la ciudad. El carácter altamente simbólico de dichas acciones se ahondó cuando, tras la procesión, siguió un desfile de cuatro carros alegóricos mandados a construir por el cabildo, en los cuales se escenificaba, a decir de Herrera, “una síntesis de la historia bíblica y de los dogmas de la Iglesia”. Los cuatro carros representaban, sucesivamente, el estado angélico, la ley natural, la ley escrita y la ley de gracia o evangélica, para lo cual se había acudido a una serie de imágenes, símbolos y textos organizados de maneras tan vivas como pretenciosas. Aparecieron también en esos carros personas que fungieron como actores representando papeles específicos dentro de un entramado propiamente teatral, si bien no consta en ellos la presencia o utilización de diálogos.

El primer carro, el del estado angélico, transportaba frente a un fondo azul, decorado con estrellas y planetas, la persona de Dios-Padre en su trono, bajo el cual aparecían los tres arcángeles seguidos de los coros celestiales e inclusive Lucifer y los demonios, en actitud acongojada. En el segundo carro, la ley natural venía alegorizada portando un espejo en la cabeza y otro en la mano derecha, sobre los que venía escrito el Salmo IV de David: *Signatum est super nos lumen bultus tui* (“Estampado está en nosotros la lumbre de tu rostro”). El carro entero representaba el paraíso, por lo que sobre él iban los árboles de la vida y el de la ciencia del bien y del mal, así como Adán, Eva y la serpiente. Más atrás, una serie de personajes bíblicos encabezados por Abel: Enoc, Noé, Lot, Abraham, Melquisedec y Jacob con sus hijos, además de Sara y Raquel. En el tercer carro, que iba pintado de verde, venía la ley escrita sosteniendo las tablas en su mano derecha. A sus pies venían Aarón, de rodillas, y Moisés. Algunos cuadros iban a los costados, representando la batalla de Josué, la caída de Jericó y la entrega de la ley en el monte Sinaí. Detrás de todo, otra vez presentes representativos personajes bíblicos: Josué, Gedeón, Jefté, Sansón, David, Salomón, Samuel, Isaías, Jeremías, Daniel, Débora, Israel, Ruth, Abigaíl, Judit y Ester. Por último, el cuarto carro, el de la ley evangélica, portaba cuatro niños con las insignias de los evangelistas, uno de los cuales hacía el ademán de escribir un versículo de Juan (1, 17): *Gratia et veritas per Jesum Christum facta est* (“La gracia y la verdad fueron traídas por Jesucristo”). La personificación de la ley de gracia iba de pie con el Nuevo Testamento en la mano, cerca de la figura de Cristo, que iba en el centro sobre una nube y cargado de la cruz, con las virtudes teologales a sus pies. Delante del carro iban San Juan Bautista, María Magdalena, San Pedro y San Pablo, seguidos de algunos padres de la Iglesia (San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y

San Jerónimo), además de Santo Tomás de Aquino, San Sebastián, algunas vírgenes mártires y, para cerrar, San Francisco, Santo Domingo e Ignacio de Loyola (entonces todavía beato). Dice Rodríguez Docampo que “todos los cuatro carros estaban costosamente aderezados, y las personas que representaban las dichas figuras muy a propósito y acomodadas para el dicho efecto”. También señala que en el orden mencionado “anduvieron por la dicha plaza en procesión, la cual se hizo con el acompañamiento y autoridad referida”, es decir, con la presencia de toda la élite política, económica y religiosa de la ciudad.¹⁶⁰

Con esto podría quedar claro ya el marco de representación escénica —y discurso doctrinario— que envolvió toda la festividad pública montada en torno al motivo de San Raimundo, así como la continua presencia explícita de elementos teatrales. Pero todavía no hemos visto todo. Al día siguiente del desfile de carros alegóricos, el sábado 8 de agosto, “se representó [en la Plaza Mayor] un combate figurado entre las galeras turcas y los soldados de Malta”. En la escenificación se hizo ingresar a la plaza a las milicias que la ciudad había reclutado por orden del virrey para ser enviadas a la lejana frontera araucana de Chile, las cuales iban vestidas con las insignias de San Juan y entraron haciendo verdaderas salvas al aire. Las tropas se posicionaron en un castillo (¿de madera?) que se había instalado en medio de la plaza, para desde ahí recibir a quienes representaron a las tropas enemigas. Estas últimas entraron armadas con arcabuces y organizadas sobre dos grandes carros adornados con velas, los cuales circularon por la plaza alrededor del castillo mientras duró la escenificación de la batalla. Finalmente, acabada esta representación masiva, se celebraron corridas de toros, se hicieron juegos de cañas, se repartieron colaciones a los funcionarios de la Audiencia y se realizaron carreras de caballos, todo esto en el marco del fasto, la ostentación y el lucimiento de las autoridades y clases altas de la ciudad que ejecutaban los festejos.

Vemos en todo esto evidentes rasgos de escenificación/difusión doctrinaria, a la vez que divertimentos festivos propios del regocijo (estando lo uno, como sabemos, engastado en lo otro y sin posible explicación fuera de él). Así, mientras el coloquio servía como pieza introductoria —muy posiblemente aleccionadora en lo moral, aunque no lo sabemos por no conocer su contenido argumental— que engalanaba y dinamizaba el festejo, el desfile de carros alegóricos representaba con claridad, énfasis y espectáculo el relato del dogma católico oficial —que era el que por lo demás se celebraba, a propósito

¹⁶⁰ Todo esto con mucho mayor detalle en Herrera, “La canonización...”, 22-23.

de una canonización—, y el combate festivo ponía a la vista, también de manera espectacular, una memoria histórica vinculada a la gloria imperial hispana y por tanto inclinada al sostenimiento —por medio de la exaltación— del orden instituido.¹⁶¹ La ciudad de Quito, convertida en escenario teatral ella misma, participaba así de la dinámica de representación/mostración con que se fortalecía las relaciones y jerarquías de la esfera simbólico-social de la época.

En conjunto, las celebraciones por san Raimundo de Peñafort son un ejemplo arquetípico de la festividad ritual de la semiósfera colonial quiteña, y así mismo es paradigmática la presencia y función, en su seno, de los elementos de escenificación teatral. Las tres acciones comentadas, al interior de un sistema mayor de ritualidad plagada de componentes escénicos, dan la pauta de la dimensión de lo dramático en la vida pública de la época. Tanto el coloquio representado en la tarde del 6 de agosto de 1603 como los carros alegóricos expuestos el 7 y la batalla campal escenificada el 8 suponen actividades propiamente teatrales —si bien con distintos grados de complejidad— que se engastan en el esquema planteado a lo largo del presente capítulo y que nos permiten observar cómo la idea de representación dramática, en una vasta y compleja dimensión, yace en el núcleo del ordenamiento simbólico de la esfera pública barroca.

3.3 Las fiestas por el nacimiento de los infantes María Eugenia (1627) y Baltasar Carlos (1631)¹⁶²

En 1627, más de dos décadas después de los actos festivos en honor a Raimundo de Peñafort, a Quito llegaba la noticia del nacimiento de la infanta María Eugenia de Austria, tercera hija del rey Felipe IV y de la reina consorte Isabel de Borbón. Apenas tres años más tarde, en 1630, arribaba otra noticia que en la coyuntura de la época resultaba aún mayor: el nacimiento del infante real Baltasar Carlos Domingo, primer hijo varón de los reyes y por tanto heredero universal de todas las posesiones de la Corona

¹⁶¹ Recordemos que la defensa de Malta ante el asedio de Solimán en 1565 fue un hito de enorme significancia para la consolidación de la hegemonía cristiana, y especialmente la española, en el Mediterráneo. Sobre esto puede verse Carlos Morenés y Mariátegui, “La orden de Malta entre el Gran Sitio y Lepanto”, en Patrick Williams et al., *La orden de Malta, la mar y la Armada. XXI Jornadas de Historia Marítima* (Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval, 2000), 113-128.

¹⁶² Ver notas 142 y 143 de este capítulo. La escritura del nombre del infante varía según las fuentes entre Baltazar y Baltasar. Optamos por la segunda por ser la más común en los textos consultados.

española. Ambas ocasiones merecieron sendos festejos colmados de la habitual pompa y ostentación que caracterizaba este tipo de acontecimientos.

Sabemos ahora que Baltasar Carlos no llegó a ocupar el trono español, pues murió con una súbita viruela el 9 de octubre de 1646, poco antes de cumplir los 17 años de edad. María Eugenia también había muerto muy joven, el 21 de julio de 1627, antes incluso del nacimiento de su hermano Baltasar y de alcanzar su segundo cumpleaños. No obstante, ambos acontecimientos, y en especial el segundo, revestían de gran importancia al tratarse de descendientes directos del monarca reinante. Felipe IV había sido coronado el 21 de marzo de 1621, y el deceso temprano de sus dos primeras hijas —María Margarita y Margarita María Catalina, muertas casi al nacer en 1621 y 1623— había elevado grandemente la expectativa sobre la futura sucesión de la monarquía hispana. Es eso lo que explica la particular dimensión de las celebraciones que ahora comentaremos, de manera especial la correspondiente al nacimiento de Baltasar Carlos, que alcanzó grandes dimensiones en todo el orbe del hispanismo.¹⁶³

La particularidad que llama nuestra atención en los registros que han quedado sobre estos festejos tiene que ver con la presencia de un elemento que no habíamos visto hasta ahora en los otros eventos similares reseñados en el presente capítulo, esto es, la participación en ellos de los estamentos indígenas. Así, pues, tanto de los festejos de María Eugenia como de los de Baltasar Carlos quedan documentos con información muy significativa sobre el rol que jugó ese grupo poblacional en el desarrollo de los eventos, en ambos casos incluyéndose —y esto es acaso lo más interesante— en el aparato de ostentación y despliegue escénico que hemos revisado en estas páginas. Estaríamos, por tanto, de nuevo frente a un “acto semiótico central”, pero en el que también son visibles elementos periféricos de la semiósfera, los cuales negocian con la centralidad para encontrar su propio espacio de representación social y simbólica en la esfera de significación del orden instituido. Dicho de otra forma, estas dos celebraciones nos servirán de ejemplo para comprender los mecanismos con los que las clases subalternas

¹⁶³ En ámbito del virreinato del Perú, un texto destacado a este respecto es la obra titulada *Fiestas de Lima que celebró la ciudad de los Reyes del Perú, al nacimiento del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos de Austria* (1632), del poeta antequerano Rodrigo de Carvajal y Robles, de la que existe una edición moderna, a cargo de Francisco López Estrada (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla/CSIC, 1950). También es notable otro poema al respecto, nada más y nada menos que de Francisco de Quevedo y Villegas, “Jura del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos”, incluido en el segmento correspondiente a la musa Clío de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas* editado por José Antonio González de Salas en 1648. Sobre esto último puede verse Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, “El poema ‘Jura de el serenísimo príncipe don Baltasar Carlos’”, *La Perinola* 5 (2001), 39-67.

participaban de la teatralidad propia de la ritualidad festiva barroca, y cómo utilizaban también, al igual que los grupos dominantes, los dispositivos de articulación escénica para elaborar su propio discurso ordenador.

Veamos, pues, los hechos a este punto significativos de ambas celebraciones.

En el caso de los festejos por la infanta María Eugenia, consta una breve relación de las festividades en un documento fechado el 12 de abril de 1627.¹⁶⁴ En dicho texto, firmado por el propio presidente de la Audiencia, el Dr. Antonio de Morga, así como por otros funcionarios de la administración local del momento —Manuel Tello de Velasco, Alonso de Castillo de Herrera, Alfonso Espino de Cáceres y un último de apellido Maldonado—, encontramos las consabidas “muestras de alegría” que, según se afirma, se realizaron en “los gobiernos y corregimientos” de “todo el distrito de [la] Audiencia”: “luminarias y fuegos, de noche como de día, [...] máscaras, juegos de cañas, regocijos de toros, sortijas y otras fiestas, según la posibilidad de la tierra y comodidad y disposición de las personas de cada parte”. Junto a esto, se anota significativamente que en la ciudad de Quito, “como cabeza de provincia”, las demostraciones se manifestaron

no solo por los españoles, cuya sangre les necesita a la solemnidad con que festejaron tres días corriendo toros, dando rejón con capa y gorra, jugando alcancias y habiendo regocijo de cañas, *pero aún los mestizos, llamados acá montañeses, [que] se preciaron tanto de lo que tienen de España que quisieron suplir la parte que les falta* con no quedarse atrás en su reconocimiento de contento y prosiguieron en celebrar otros cuatro días, con los mismos regocijos, añadiendo carros con invenciones vistosas y fuegos. [resaltado nuestro]

Esta claridad meridiana con la que se establece la estratificación social entre españoles y mestizos (o ‘montañeses’), tomando como referencia precisamente la relación de cercanía con España como foco civilizador, se acentúa todavía más cuando se menciona a los indios, quienes,

haciendo memoria de la venturosa suerte que tuvieron en sacarles de la barbaría en que vivían y traerlos al verdadero conocimiento de la fe y ser vasallos de un rey tan católico y cristiano como Vuestra Majestad, *formaron un castillo en la plaza donde se representaba haberse fortificado los que no se habían querido reducir, ni estaban sujetos, y con lucidos vestidos en su traje y bien formados escuadrones se pusieron en la plaza y combatieron y ganaron el Castillo, llamado en su lengua Pucará, siendo general un descendiente del rey Inga, a quien él representaba, y fue traído por los españoles al yugo y sujeción de la Real Corona con grande algazara y regocijo de todos ellos.* [resaltado nuestro]

¹⁶⁴ Lo comenta Cevallos Perugachi en “Diego Molina...”, 18-19. El mismo autor transcribe los dos folios del documento en 72-73, y declara como fuente original el Archivo General de Indias, Quito, 11, R.1, N.14. Las citas que utilizemos de este texto mantienen la actualización ortográfica que realizara el propio Cevallos.

Cierra el documento la interesante mención de que la magnitud de las celebraciones fue tanta que incluso los “miserables presos [...] que no tenían parte ni estaban por delitos atroces” habían participado de ellas tras haber recibido indulgencia real.

Por su parte, la relación que existe sobre las fiestas por Baltasar Carlos corresponde a los primeros meses de 1631, y lleva la firma del escribano del cabildo Diego Rodríguez Urbán de la Vega.¹⁶⁵ En dicho documento, de mucha mayor extensión que el que acabamos de mencionar, se hace un detallado resumen informativo de las actividades celebratorias, las cuales añadían al motivo más evidente del nacimiento del infante —más evidente y también más oficial, pues el Rey mismo había dado orden en su cédula de 1630—, el del aniversario de la fundación española de la ciudad, el para entonces reciente 6 de diciembre de 1630, motivo que habría sido puesto de relieve por el propio Antonio de Morga ante el corregidor Antonio de Villacís y el resto de capitulares del cabildo, quienes lo aceptaron y acogieron como válido, resolución tras la cual se hicieron repiques de campanas y luminarias.

Más de un mes sostiene Rodríguez Urbán que duraron las preparaciones para la fiesta, tiempo en el que se hicieron entretenimientos de caballería “con algunos toros que se corrieron sueltos por las calles, [y] con clarines, chirimías y cajas de guerra”. Las fiestas formales habrían arrancado el jueves 20 de febrero, y habrían presentado las características por lo demás ya conocidas: misa solemne, sermón y procesión en hacimiento de gracias el día inicial, con el correspondiente adorno de las calles de la ciudad mediante altares y colgaduras instalados para el caso, y cerrando la jornada juegos de caballos, juegos de luminarias, y castillos y cohetes ya entrada la noche. La semana, claro está, habría de seguir en ese mismo tono: juegos de toros, repetición de luminarias, comparsas con máscaras y más pirotecnia el viernes 21; comparsas “de trajes diferentes en que venían turcos y otras naciones, y de los antiguos y salvajes con mucha suma de luces y en número más de doscientas personas”, además de “otro carro de ruedas de fuego que dispararon cohetes” el sábado 22; una “concertada y bien dirigida máscara de ingenio, curiosidad y lustre, con ruido de chirimías y cajas de guerra”, nuevas luminarias y una

¹⁶⁵ Hemos hecho ya alguna referencia a esta relación. Seguimos aquí la versión publicada por Jorge A. Garcés G. en la *Gaceta Municipal de Quito* (año XXVI, n.º 99, marzo de 1941), 164-170, la cual lleva el título de “Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la muy noble y muy leal ciudad de San Francisco del Quito, al dichoso y feliz nacimiento del príncipe de España don Baltasar Carlos Domingo, nuestro señor, y al aniversario de la fundación de esta noble ciudad, por principio del año de 1631”.

comparsa que representaba al “consistorio de los cardenales, con muchos arzobispos y [...] la guardia del Sumo Pontífice con los caballeros de su servicio” el domingo 23; más luminarias y pirotecnia (que incluyó “una pirámide de ingenio y artificio” y “más cantidad de cien bombas de fuego ardiendo de alto para abajo”) el lunes 24; y encierro de toros “con grande gala y tropa de gente de a caballo [...] de la ciudad y de sus alrededores”, además de diversos juegos ecuestres, el martes 25 y el miércoles 26.

Datos muy significativos arroja la crónica de Rodríguez Urbán a lo largo de toda esta descripción, como lo son el hecho de que las comparsas de máscaras hayan sido organizadas —y financiadas— por los tratantes el 21, los plateros el 22, los mercaderes el 23, y el cabildo (“la ciudad”) a partir del 24, todo lo cual nos deja entrever los distintos estamentos involucrados en el festejo y la competencia de boato establecida entre ellos. La descripción correspondiente al día 25 es en especial interesante porque, además de ser particularmente detallada en cuanto a los adornos de los caballos y demás utilería utilizada para el despliegue escénico de comparsas y libreas, incluye una lista de los treinta y seis jinetes que desfilaron, “en dos cuadrillas de a diez y ocho cada una, divididos de tres en tres”. Ahí tenemos, por ejemplo, al general don Antonio de Villacís, corregidor de la ciudad, acompañado por don Nicolás de Laraspuru, “del hábito de Santiago”, y el alférez real don Diego Sancho de la Carrera. Tras ellos venían don Melchor de Villegas, alcalde de la Santa Hermandad, y los regidores don Francisco de Villegas y don Gaspar de la Puente; y de inmediato los regidores don Juan de la Puente y Francisco Revelo, junto al encomendero Francisco de Placencia, etc. Entre la lista de personajes mencionados se incluye el propio Rodríguez Urban como escribano mayor (que venía en el cuarto grupo de la primera cuadrilla), y por supuesto el conjunto de las máximas autoridades locales, como el presidente Antonio de Morga y hasta su hijo don Diego. Del encomendero Cristóbal de Bonilla, que iba junto al presidente, se describe la indumentaria que llevaba:

Fue su librea, sobre un tornasol de morado o noguerado, chaperías de plata fina orladas de escarchado, en las cuales, entre unos bastones y rosas de primor, iba el capellar cubierto de dos cifras, que en la una decía Baltasar con su corona encima, y en la otra un Víctor coronado; y en lo alto del capellar, al medio de él, un águila coronada con dos columnas a los lados y letras del *plus ultra*.

En suma, toda la élite de la ciudad y sus alrededores se pavoneaba en un desfile que, al cobijo de los símbolos del poder imperial, exhibía el fasto de su autoridad,

haciendo ver al mismo tiempo la fortaleza y gloria correspondientes a su posición y la pretendida fidelidad jerárquica que movía sus acciones.

Lo más curioso, no obstante —y aquí la relación con la celebración de 1627—, fue lo ocurrido el jueves 27 de febrero, cuando se cumplían ya ocho días ininterrumpidos de festejos. En esa jornada, luego de haber hecho fiesta de toros y juegos de caballería,

entraron marchando sucesivamente los ejércitos del Inga, rey que fue de esta tierra en su gentilidad, y de la reina de Cochesquí, y en ellos por su orden venían, en compañías formadas con sus capitanes de embijados rostros, ocho naciones llamadas quillacingas, jíbaros, cofanes, litas, quijos, ingas, niguas y mangaches, y en todas ellas más número de cuatro mil naturales armados a su usanza de hondas, chusos, dardos, arco y flechas, porras, hachuelas, chuquimacanas, cabezas de leones, tigres y osos en muchas de las suyas por morriones. Los instrumentos de guerra fueron los que usaron en sus tiempos: fotutos, guailacos, angoras, atambores, flautas y pitos, y por banderas e insignias cantidad de astas largas con plumería, acompañadas también de banderas en cajas españolas. Traía el Inga consigo cuarenta mujeres, sus damas, con sus orejeras, llautos, patenas de plata y brazaletes, y un carro en que venía un monte espeso, artificialmente compuesto de mucha caza de todos animales, y ambos ejércitos con sus bagajes de coca, chicha y algodón, ají y otras comidas de su modo cargadas en ovejas de la tierra. Y en otro carro iba el castigo de los caciques Bende y Jumande que fueron los que se alzaron en la provincia de los Quijos.

Tan llamativa comparsa, según el relato de Rodríguez Urbán, se habría extendido por toda la plaza, llegando a ser el atractivo “de mayor agrado” de las fiestas debido al “extraordinario modo de estos naturales” y la pompa exuberante de sus adornos. Las “peleas y acontecimientos” que hicieron las comparsas de los ejércitos se realizaron, a decir del cronista, “con notable algazara y gritería al son de sus instrumentos”, durando la representación “por espacio de tres horas”. Incluso afirma que poco hubiese importado que durara más, pues todo pareció “un pequeño rato por lo mucho y bien que divirtió y entretuvo”. Tras el fin de la batalla, en la que resultaba vencida la reina de Cochesquí bajo el embate del Inga, los ejércitos salieron marchando de la plaza y se continuó la fiesta con lidia de toros. Al siguiente día, para finalizar la fiesta, “lo mismo se hizo [...] sin dejar de adelantarse y diferenciarse en las galas y adorno”.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Todos quienes han comentado este pasaje dan cuenta de la representación del jueves 27, pero hacemos notar que la relación no es clara sobre si lo que se hizo el viernes 28 fue una repetición de la comparsa de guerra o simplemente la lidia de toros. Más adelante, cerca del final del informe, el escribano anota lo singular que le resultara el hecho de que no haya llovido “ni el día de las cañas, ni el día de las alcancias, ni los otros *dos días sucesivos de toros y guerra de los indios*” (resaltado nuestro), por lo que es plausible pensar que la escenificación de un combate como el mencionado se haya llevado a cabo también el último día de los festejos. Sobre esto abona también el énfasis que hace Rodríguez Urbán al señalar el lujo de las fiestas, al punto de que, según afirma, “muchos juzgan haberse gastado mucha más cantidad de cincuenta mil pesos”.

Vemos, pues, que en ambas fiestas reales hay una presencia explícita y notable del estamento indígena que ejecuta actos escénicos como parte de las actividades oficiales. Y aunque de entrada podría pensarse —no pocos lo han hecho— sobre la posible raigambre precolombina de una representación masiva de tales características (hay en lo descrito, ciertamente, elementos que remiten a ese ámbito, como el propio tema dramatizado y buena parte de la parafernalia puesta en escena), no podemos pasar por alto el hecho significativo de que para el momento y el espacio en que sucedió esta escenificación (Quito, 1631), su ejecución iba más propiamente en la línea de los rituales festivos conocidos en la tradición hispana como “fiestas de moros y cristianos”, las cuales consistían “en una representación de teatro popular [...] expresando el combate entre el bando de los héroes —los cristianos— y los enemigos —los moros— por la posesión de un bien colectivo, mediante acciones y parlamentos, aunque se puede prescindir de la palabra”; representaciones cuya primera referencia conocida se retrotrae a mediados del siglo XII en la propia península Ibérica.¹⁶⁷ Haya o no incluido la escenificación referida componentes de una teatralidad anterior al ordenamiento hispano —imposible que no lo haya hecho, por lo demás—, lo cierto es que la escenificación descrita por Rodríguez Urbán para la comparsa indígena de las fiestas por el infante Baltasar Carlos no escapa en absoluto de las tipologías habituales de este tipo de festejos en el universo de la monarquía española de la época.¹⁶⁸

Lo particular en ambos casos evidenciados —tanto en la fiesta por la infanta María Eugenia como en la hecha en honor a Baltasar Carlos— radica no propiamente en la participación activa de la población indígena, sino más bien en lo que las acciones representadas manifestaban de manera simbólica al interior del universo de significación en el que se desarrollaron.

En el primer caso tenemos un significado por lo demás evidente: se pone en escena, de manera magnificente y espectacular, el triunfo de la hueste española frente a la resistencia indígena, la cual toma la derrota con “algazara y regocijo” por haber sido ésta la causa por la que hayan superado “la barbaría en que vivían”. El hecho, además, según Rodríguez Urbán sucede justamente para “hacer memoria de [tal] venturosa suerte”. No parecería necesario ahondar más en la estrategia desplegada con la escena,

¹⁶⁷ Brisset Martín, “Fiestas hispanas de moros y cristianos...”. Anotamos otro artículo de este autor que resulta útil para profundizar en el tema: “Clasificación de los «moros y cristianos»”, *Gazeta de Antropología* 10 (1993), <http://hdl.handle.net/10481/13641>.

¹⁶⁸ Sobre este asunto, recordemos lo dicho al inicio de la sección 3.1 de este capítulo.

quedando claro que se articula con la idea de hacer ver, a nivel del discurso público, una supuesta aceptación que los representantes indígenas mantenían con respecto a la hegemonía hispana. Y si bien puede esto resultar una lectura acaso plana de los hechos —ya que no nos queda una interpretación indígena de lo sucedido, sino solamente la que hace el escribano real, claramente orientado a poner de manifiesto lo que la escena montada significaba ya en relación con el orden social jerárquico, ya como acto de sumisión en sí mismo—, parece claro que los indígenas de la región utilizaron la puesta en escena con propósitos similares a las que hemos visto para las clases dominantes: hacer ostentación de sí mismos y a la vez mostrar la fidelidad de su vasallaje. Dicho de otra manera, la representación indígena desplegada en las fiestas por la infanta María Eugenia pone en evidencia no solo una destacada presencia y una participación activa de un estamento subordinado en los festejos oficiales, sino también su propia utilización del aparato festivo para, sin necesariamente cuestionar esa subordinación —o al menos sin hacerlo de forma explícita, y, por el contrario, evidenciando una pretendida aceptación complaciente—, mostrarse también, en la arena pública, en términos de fastuosidad y boato. Un mensaje implícito en la comparsa indígena, tan vistosa y espectacular como hemos visto que fue, habría sido insinuar ante las altas esferas de poder que esa subordinación era más supuesta que real, o que en todo caso los nativos americanos mantenían la capacidad de ‘lucirse’ en la festividad real de igual o mejor manera que las autoridades hispanas.

El segundo caso, por su parte, es más interesante. En él lo representado no es un combate entre españoles y americanos originarios, sino el enfrentamiento entre dos huestes indígenas que ponen en escena un acontecimiento histórico anterior al período del ordenamiento hispano: el de la expansión norteña del incario hacia finales del siglo XV y principios del XVI, concretamente sobre la región de Quito.¹⁶⁹ Estamos, pues, frente a una estrategia distinta: más que una muestra de la sumisión aparente a la Corona española, se trata de una (re)valoración del papel de lo incaico al interior del espacio simbólico colonial. Son aquí las huestes del Inca las que salen triunfadoras y por tanto las que legitiman su poder en el marco del despliegue escénico. Resulta, entonces, que la cercanía de los estamentos indígenas a ese significado particular —el de lo “inca”— representaría un esfuerzo por situarse en un peldaño de relativo prestigio en el ámbito de

¹⁶⁹ Sobre la resistencia de la región al avance inca y la batalla de Huayna Cápac con la señora de Cochasquí, puede verse Piedad y Alfredo Costales, *Historia india de Cochasquí* (Quito: Consejo Provincial de Pichincha, 1991).

la esfera pública (en tanto, sin salir de la categoría de indio, lo considerado “inca” tendría una reputación mayor que lo no considerado como tal).

Aunque de entrada podría parecer contradictoria y hasta contestataria, la acción representada tiene su plena articulación lógica en el universo simbólico del período. Algunos datos significativos nos servirán para entender este punto.

Primero, si bien Rodríguez Urbán no menciona quién o quiénes en específico estuvieron detrás de la organización de la comparsa india, consta en documentación de la época que para entonces era alcalde mayor de los naturales de la ciudad nada menos que don Carlos Atabalipa Inga, descendiente directo de Atahualpa a través de su abuelo Francisco Túpac Atauchi y su padre Alonso Atabalipa Túpac Atauchi, muerto este último en Madrid en 1589 mientras buscaba favor del Rey para mejorar su fortuna, venida a menos.¹⁷⁰ Segundo, recordemos que para cuando don Carlos ocupaba la nombrada posición en el cabildo de Quito —lo hizo desde algún momento en la segunda década del siglo XVII—, la consideración del pasado incaico había alcanzado un estatus más bien prestigioso en el imaginario simbólico del poder. Se ha llegado a afirmar que “el Estado virreinal peruano, a raíz de la operación historiográfica auspiciada por el virrey Francisco de Toledo [1569-1581], fundó su legitimidad en relación al pasado prehispánico, [entendido éste a partir de] la «monarchia de los Incas»”.¹⁷¹ Dicho de otra forma, la legitimidad de la corona española en buena medida estuvo sostenida por la idea ampliamente difundida desde finales del siglo XVI y principios del XVII —piénsese, como ejemplo paradigmático, en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso— de que el imperio incaico supuso un primer foco civilizador que “preparó el terreno” para la instauración del orden católico español, el cual por ello se mostraba como su sucesor natural.

Este imaginario, orquestado y utilizado desde el ordenamiento del poder, facilitó una suerte de articulación simbólica entre las élites indígenas y el aparato estatal de la Corona, permitiendo a los primeros anclarse en el nuevo sistema sin perder un estatus de reputación relativa. Desde la mirada de don Carlos Atabalipa, la representación apoteósica del poderío incaico resultaba conveniente para posicionarse él y sus allegados

¹⁷⁰ José Gabriel Navarro, “La descendencia de Atahualpa” (Madrid: Tipología de Archivos, 1930), 12-13. El dato lo señala también Espinosa, “El retorno del Inca...”, 21. La fuente más completa que hemos encontrado sobre este asunto es el extenso artículo de Udo Oberem, “La familia del Inca Atahualpa bajo el dominio español”, en Segundo Moreno y Udo Oberem, *Contribución a la etnohistoria ecuatoriana*, colección Pendones n.º 20 (Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1981), 153-225.

¹⁷¹ Espinosa, “El retorno del Inca...”, 4. Todo el primer acápite de este artículo, titulado “Autoridad real y pasado incaico” (4-10) aporta con una completa reflexión a este respecto.

en una posición de prestigio social. En ese sentido, las representaciones festivas en torno al tema del incario no habrían actuado como visiones subversivas, sino como declaraciones rituales de afirmación del nuevo orden. O por lo menos de la adaptación que ensayaron ciertas clases sociales al interior de ese nuevo orden. Dentro de la representación de lo indígena, lo inca resultaba más cercano al poder que lo no inca, así que quienes auspiciaban acciones escénicas como la referida buscaban a través de ello abrirse la posibilidad de una posición más provechosa en la pirámide social que la simple y desprestigiada categoría de *indio*. Así, “a través de la celebración del poder del monarca[, la élite indígena representada en el bisnieto de Atahualpa] justificaba su propio poder”, pues al poner en escena, en el marco de una fiesta real de honor a la familia real española, una victoria militar de Huayna Cápac —monarca inca— por sobre otras dinastías menores —en este caso la reina de “Cochequí”— hacían ver su adscripción o apego a un universo cultural —el inca, claro— que en el imaginario de la época podía llegar a ser visto como un natural antecedente del orden hispano (o eso, por lo menos, es lo que se pretendía afirmar precisamente con acciones como la descrita). En síntesis, tal parece que con este tipo de combates festivos, los sectores mejor posicionados del estamento indígena se jugaban un lugar en el espacio simbólico social, en tanto representaciones como la que relata Rodríguez Urbán permitían resaltar sus pretensiones al tiempo que mantener “el telón de fondo del elogio al monarca hispano”.¹⁷²

Para nuestro caso concreto, resulta muy interesante evidenciar cómo el estamento indígena se hacía partícipe de la celebración real para entrar a negociar sus propios mecanismos de poder. Los elementos desplegados, al escenificar el pasado prehispánico y legitimarlo —gracias al triunfo inca—, permitían conectar el universo de representación indígena anterior al hispanismo con el esquema simbólico del orden propiamente hispano. Pensemos, por ejemplo, que según el relato citado los ejércitos escénicos aparecieron junto a dos carros, uno de los cuales llevaba una representación de los caciques de los quijos derrotados por la Corona española hacia finales del siglo XVI (esto es, en un momento histórico muy distinto al de la invasión incaica de Cochasquí),¹⁷³ con

¹⁷² *Ibid.*, p. 8. Espinosa señala que “la posición conciliadora ante la dinastía incaica [...] cristalizó tras la desaparición de la amenaza del estado neoinca de Vilcabamba” (5). Pone como ejemplos las crónicas postoledanas de Blas Valera, el Anónimo Jesuita, Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Anello Oliva y Fernando de Montesinos, en las cuales “los reyes incas estaban lejos de ser unos ‘tiranos modernos’ cuyo imperio había sido establecido recientemente por medios violentos. [Al contrario,] se habían convertido en ‘hombres de razón’ cuyo señorío había durado quinientos o acaso miles de años” (5).

¹⁷³ Un recuento detallado de la revuelta de los quijos puede hallarse en Pablo Ospina, “La región de los quijos: una tierra despojada de poderes (1578-1608)”, *Procesos. Revista ecuatoriana de historia* n.º 3 (Quito, 1992), 3-31.

lo que los artífices de la escena se guardaban bien de enmarcar su relato —o por lo menos acercarlo— dentro del discurso general que daba preponderancia a los símbolos del poder instituido desde la Corona española por sobre las posibles simbologías y/o acciones de resistencia indígena local. La presencia de los que Rodríguez Urbán llama “Bende y Jumandé” permitía, además, ahondar en la distinción entre lo inca y lo no inca dentro del espectro de representación de lo indígena, poniendo a lo segundo en un estado de subordinación con respecto a lo primero, que quedaba por tanto más cerca —casi al mismo nivel, diríase— del esplendor monárquico hispano.

Así, resulta plenamente fundamentado aquello, sostenido por Espinosa, de que “el imaginario de las fiestas reales y el esquema del señorío natural [...] alentaba a los descendientes de los incas [y otros grupos de ascendencia indígena] a encarnar el papel de Incas y soñar que el Rey los iba a investir como sus lugartenientes”.¹⁷⁴ Siguiendo estas mismas ideas, se vuelve plausible la posibilidad de que estas representaciones no solo permitían “una renegociación constante del pacto colonial, sino [también] su modificación profunda o rechazo”. Y aunque esta amenaza ha de ubicarse en un plano soterrado —nada hay en la relación de Rodríguez Urbán que nos permita pensar que los elementos puestos en escena supusieron algún malestar entre la élite hispana; y al contrario hay énfasis en su buena recepción y en el entretenimiento que produjo—, la mera presencia de un virtual poderío y/o boato indígena, aún confinado al remoto pasado, acaso podía dar la pauta para la inclusión en el imaginario público de una prestancia distinta a lo meramente hispano-monárquico. Eso es parte de lo que salta a la vista con la mostración de los ejércitos armados “a *su* usanza” y con “los instrumentos de guerra [...] que usaron en *sus* tiempos”, además de todos los elementos con posible contenido simbólico de la parafernalia usada en la comparsa: banderas, vestimentas, música y todo el resto de “*sus* bagajes [...] y otras comidas de *su* modo” (resaltados nuestros).

En conjunto, los casos de las celebraciones por los infantes María Eugenia y Baltasar Carlos, sin alejarse —ni siquiera remotamente— de los sistemas de despliegue escénico del poder que hemos denotado como característicos de la época —y, al contrario, insistiendo en ellos de manera palmaria—, permiten una comprensión más amplia de los dispositivos de teatralidad de la semiósfera colonial quiteña en tanto ejemplifican la importancia fundamental de los actos escénicos en la organización del orden público y la apertura que necesariamente posibilitan para la negociación y aún reordenamiento del

¹⁷⁴ Espinosa, “El retorno del Inca...”, p. 9. La cita que viene enseguida en este párrafo viene de las pp. 9-10.

propio sistema. Estamos ante un ejemplo vivo del mecanismo de evolución de la semiósfera, en el que los actos semióticos centrales se ven obligados a permitir el ingreso de elementos inicialmente no considerados como parte de su órbita, a fin de con ello lograr una conciliación en el sistema y mantener su orden en marcha. Las representaciones masivas indígenas de 1627 y 1630, en suma, nos dejan echar un vistazo —aunque sea breve y desde una perspectiva externa— al componente acaso más silenciado y oculto de la cultura colonial: el del particular pacto con el poder ensayado desde los sujetos relegados de su seno.

3.4 El recibimiento del corregidor Alonso Florencia Inca (1666-1667)

Este último caso que revisaremos nos lleva a un ámbito más periférico aún, tanto simbólica como geográficamente, pues sitúa sus hechos en el marco de las representaciones indígenas de Otavalo e Ibarra, localidades vecinas entre sí de los Andes centro-septentrionales de la Real Audiencia de Quito, a cuya jurisdicción estaban subordinadas con el estatus de corregimientos. El suceso —que no incluye escenificaciones tan explícitas ni de tanta dimensión como las que hemos visto en los dos casos anteriores— nos servirá como ejemplo para comprender aún más el amplio alcance de los mecanismos de teatralidad del poder en la semiósfera colonial quiteña, y la importancia que al interior de ella asumieron los componentes estrictamente escénicos. Sin que se haya llegado a producir una representación teatral propiamente dicha en los acontecimientos que vamos a comentar, el caso resultará altamente significativo para dilucidar la relación que a través de los despliegues escénico-festivos se establecía para determinar estatus y preeminencias sociales y simbólicas.

Los hechos son algo enredados, pero pueden resumirse de la siguiente forma:¹⁷⁵

A finales de 1666, llegaba a la zona don Alonso Florencia Inca, autoproclamado descendiente de los incas del Cuzco y, como muchos de los miembros de la élite indígena,

¹⁷⁵ Esta sección se basa casi por entero en los trabajos sobre el tema de Carlos Espinosa Fernández de Córdoba, en especial *El Inca barroco...* y el artículo al que ya hemos hecho abundante referencia: “El retorno del Inca...”. Lo que viene a continuación es en gran medida un parafraseo y una síntesis de lo que puede verse mucho más desarrollado en esas dos fuentes (29 ss. para el libro; 11-14 para el artículo). Espinoza basa su estudio en la única fuente documental existente con respecto a este caso, a la cual presenta transcrita por entero en su libro (185-295) con el título de *Investigaciones realizadas por orden del presidente y oidores de la Real Audiencia de Quito respecto a las actuaciones de don Alonso de Arenas y Florencia, corregidor de Ibarra, quien insinúa y acepta festejos en su honor por ser descendiente del Inca, lo que ha perturbado notablemente a los indios de Ibarra y Otavalo, quienes acuden a rendirle pleitesía* (Archivo Nacional del Ecuador, Sección General, Serie Indígenas, caja 8, exp. 19, ff. 81, 25 de marzo de 1667).

descendiente también de un conquistador (aparentemente Martín de Florencia). Don Alonso había sido designado como corregidor de la villa de San Miguel de Ibarra por orden de la Audiencia de Lima —orden ratificada luego por la de Quito—, y se aproximaba a la ciudad para posicionarse en el cargo. A su paso por el asiento de Otavalo, el 31 de diciembre de 1666, el corregidor se topó con arcos triunfales puestos a lo largo del camino y una ruidosa procesión de varios centenares de indios, los cuales portaban sobre literas las figuras del Inca y la Palla, ambas adornadas con *llautos* o tocados incaicos. Encabezaban la comitiva diversos caciques de la zona y algunos sacerdotes franciscanos. Ya en la plaza del pueblo, a donde llegaron con una procesión que barría el piso delante de don Alonso, se celebró una fiesta en la que el corregidor llegó a anunciarse como “rey de los indios”, figura que en el ordenamiento colonial no significaba un título oficial pero que sí pertenecía al ámbito simbólico de los festejos, como hemos visto en casos anteriores.

Al día siguiente, Año Nuevo de 1667,¹⁷⁶ don Alonso entró a Ibarra por el costado del pueblo indígena de Caranqui, donde los indios lo recibieron con los rostros pintados y haciendo alboroto, impidiendo de esa manera la recepción oficial que le correspondía hacer al cabildo. También en esta ocasión se barrió el piso delante del corregidor en su traslado a la plaza, y nuevamente don Alonso asumió el rol de “rey de los indios”. Tras ese recibimiento fuera de lo común, y ante el malestar y asombro que causaron tales acciones entre los miembros del cabildo ibarreño, don Alonso juró como corregidor para posesionarse formalmente de su cargo.

Resultaría demasiado extenso ocuparnos en estas líneas de todo lo ocurrido durante los siguientes días en torno a este peculiar corregidor. Baste decir que este tono ceremonial y de ostentación escénica que hemos visto —arcos triunfales, procesión con presencia de muñecos, aparición de bailarines adornados, barrido simbólico...— se mantuvo durante el poco tiempo que Alonso Florencia ejerció como corregidor, pues fue enjuiciado a partir de febrero de ese mismo año y depuesto oficialmente hacia el mes de junio, tras un proceso en el que se lo acusaba de, entre otras cosas, falsas pretensiones aristocráticas evidenciadas en la teatralidad de sus acciones. En síntesis, según refiere Espinosa,

¹⁷⁶ Nótese que la fecha es estratégica, pues en la administración colonial los cabildos nombraban a sus autoridades justamente el primer día de cada año, lo que significa que el momento de la entrada de Alonso Florencia en la ciudad coincidía con el día de relevo de autoridades en el cabildo local, y por tanto esa entrada se revestía con una marcada significación de “cambio de mando”.

Alonso Inca fue el foco de [varias] ceremonias en el transcurso de su breve gestión como corregidor. Ellas no solo comprendían actos rituales que resaltaban su ascendencia incaica, sino que también movilizaron objetos simbólicos, incluyendo pinturas, blasones heráldicos y textiles. En Ibarra, Alonso Inca hizo despliegue de varias imágenes que comprobaban su identidad ante los caciques de la zona, dos blasones heráldicos que verificaban su condición de caballero de armas y de la cadena, y un cuadro genealógico. [...] [Este último] exhibía un árbol que brotaba del pecho de Huayna Cápac y mostraba los retratos de sus descendientes, incluyendo a Alonso Inca en una de las ramas superiores.¹⁷⁷

Y hay más: don Alonso se hizo tratar como rey por los indios principales de la zona, al punto de que cuando visitó el pueblo de Urcuquí, las autoridades locales lo homenajearon con una ceremonia de besamanos. También se dijo poseedor de una prenda (una camiseta de tejido “cumbi” o fino) que decía haber pertenecido al propio Inca hace más de cien años, y hasta propició ciertos encuentros violentos entre indígenas y españoles durante las carnestolendas de Caranqui.

Así pues, ya a fines de ese mismo enero en que don Alonso se había posesionado, se dictaba una orden de parte de la Real Audiencia para que el corregidor de Otavalo, don Francisco de Salcedo, investigue “sobre las demostraciones que [le] ha[bía]n hecho los indios”.¹⁷⁸ Durante los siguientes meses se convocó a una gran cantidad de testigos para que den sus versiones de lo acontecido. Esas declaraciones no solo permitieron a las autoridades formular cargos por las violaciones de precedencias que había cometido don Alonso, sino que incluso se le llegaron a atribuir supuestas pretensiones idolátricas.

Lo interesante del caso, más allá de las intenciones y repercusiones políticas de los hechos, es que haya sido precisamente el protocolo de las demostraciones realizadas el motivo fundamental por el que se encendieran las alarmas y se sospechara del corregidor. Tal como afirma Espinosa, “sin duda [...] Alonso Inca era culpable de reutilizar los signos de precedencia del orden colonial para magnificar su propia autoridad”,¹⁷⁹ y lo era precisamente porque sabía bien que el despliegue visual del poder era medular para el funcionamiento del orden colonial: por ello decidió utilizarlo. Eso es lo que nos parece más significativo.

Basta con mencionar las acciones en torno al recibimiento y la permanencia de Alonso Inca en la zona para que salte a la vista que, en su forma, ninguna de ellas desentonaba con respecto a los mecanismos de celebración simbólica que hemos visto como marca de agua de la semiósfera de la época. El despliegue de don Alonso fue

¹⁷⁷ Espinosa, “El retorno del Inca...”, 13.

¹⁷⁸ *Investigaciones realizadas...*, en Espinosa, *El Inca barroco...*, 185.

¹⁷⁹ Espinosa, “El retorno del Inca...”, 14.

premeditado en tanto utilizaba sistemas aceptados como práctica común. Aclamaciones y demostraciones como las que llevó a cabo en su entrada a Otavalo e Ibarra eran en realidad las mismas que formaban parte de las fiestas oficiales. Cabe pensar, por tanto, que poco hubiese importado si la procesión de recibimiento la ejecutaba directa y efectivamente el cabildo en deferencia al arribo del corregidor, como en tantas ocasiones había ocurrido con festejos reales o con motivo del acompañamiento de personas importantes, o si las deferencias de autoridad no se ejecutaban en un contexto tan marcadamente indígena y con tantas ínfulas señoriales.

El problema, entonces, es que las acciones llevadas a cabo por la llegada de don Alonso se hacían en un contexto y con una intencionalidad tan particulares que llegaban a desafiar el orden establecido. Fue su abierto alejamiento o desvinculación de los estamentos hegemónicos —en este caso el cabildo ibarreño— y su correspondiente aproximación a los estamentos subordinados —los caciques y asientos indígenas— lo que imposibilitó que los actos celebratorios hayan podido pasar como aceptables en el interior del esquema simbólico en el que fueron ejecutados. Contribuyó a ello también la notoria insistencia de Alonso Inca por hacer ver el lugar prominente que supuestamente ocupaba —o debía ocupar— dentro del estamento indígena, lo cual se evidencia con el caso del tejido cumbi o del cuadro genealógico que hizo colgar en un lugar público de su casa. Dicho de manera sintética, parece claro que la autoridad colonial se sintió alarmada por la amenaza de una posible reorganización de su jerarquía a la luz de las pretensiones de uno de sus miembros subordinados.

Espinosa sitúa estas pretensiones de don Alonso en el marco de una significación neoinca que habría posibilitado el prestigio del corregidor y su éxito para ser tomado (en apariencia tan fácilmente) como líder indígena local. De hecho, el tribunal de la Audiencia llegó a probar que don Alonso, para ejecutar su plan, se había valido de la influencia de doña Isabel Atabalipa, hija de una antigua moradora de Caranqui y sobrina del mismo Carlos Atabalipa que en 1632 había organizado la apoteósica batalla festiva para las celebraciones por el nacimiento del infante Baltasar. La relación de linaje entre don Alonso y doña Isabel no quedó del todo clara en los legajos de los testimonios, pero sí queda evidencia en ellos de que ambos se reconocían un cierto parentesco. Fueron el contacto y los tratos con esta tataranieta del Atahualpa lo que habría fomentado, entre los caciques de la región —algunos de ellos casados con mujeres de la familia Atabalipa—, una creciente expectativa por la futura llegada del corregidor.

No obstante, este clima propicio para la aparición del incidente neoinca en torno a don Alonso habría echado raíces en la región de Ibarra no tanto por las reminiscencias de los lazos ahí establecidos por la antigua familia imperial incaica —piénsese que una de las tesis sobre el origen de Atahualpa es que habría nacido en Caranqui— ni por haber sido esta una zona relativamente ‘incaizada’ a través de la presencia de mitimaes provenientes de los Andes centrales, sino más bien por “el estímulo que el marco institucional colonial, incluyendo el esquema de señorío natural, los procesos de mercedes reales y el imaginario hegemónico, brindaron a la conmemoración de la dinastía incaica e indirectamente a su revitalización”.¹⁸⁰ De hecho, Alonso Florencia tenía un largo historial solicitando reconocimiento y prebendas ante el gobierno colonial (mediante el sistema de probanzas o relaciones de méritos y servicios) por el hecho de haber sido descendiente legítimo de los Incas, por lo que aparece más “como un cortesano barroco cuya vida transcurría entre la búsqueda de privilegios otorgados por el rey y la exhibición pública de su estatus” que como un líder de una pretendida resistencia indígena al orden establecido por el gobierno colonial.¹⁸¹

Todo esto nos ubica en un marco similar al que habíamos observado al comentar la comparsa indígena de la fiesta por Baltasar Carlos, es decir, en el marco de los procesos de negociación que los estamentos subalternos —o por lo menos sus élites— buscaron crear para encontrar un mejor lugar en el interior de las jerarquías sociales de la época. Tomando en cuenta que “la política subalterna no se define como la movilización de una cultura autónoma para la negación del orden colonial, sino como el hábil aprovechamiento popular de un margen menor o mayor de negociación frente a la ideología dominante y las asimetrías que sostiene”, tenemos aquí, pues, un caso particular en el que un individuo, representante de un grupo social periférico en relación al ordenamiento del poder, hace visibles sus pretensiones a través de los mismos métodos

¹⁸⁰ *Ibid.*, 12.

¹⁸¹ Espinosa, *El Inca barroco...*, 11 ss. Sobre las alianzas entre los Atabalipa y Alonso Florencia, así como sobre sus esfuerzos por conseguir reconocimiento real hay abundante información en 32-47. Valga anotar que las relaciones de méritos y servicios eran “documentos producidos entre los siglos XVI y XVIII, a través de los cuales los súbditos de la corona española solicitaban gratificaciones por las acciones realizadas en defensa del rey, sus reinos y hacienda”. Roxana Nakashima y Lía Guillermina Oliveto, “Las informaciones de méritos y servicios y el imperio global de Felipe II a través de la trayectoria de Francisco Arias de Herrera”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año 5, n.º 5 (2014), 120. En el caso de los descendientes incaicos, como Alonso Florencia, la probanza “buscaba establecer una conexión genealógica con un Inca u otro, recordar la extensión del imperio incaico, trazarle una sucesión lineal al descendiente y llamar la atención sobre las contribuciones realizadas a la extensión del poderío regio hispano (los reales servicios) por el litigante y sus ancestros”. Espinosa, *El Inca barroco...*, 44. La cita que se incluye en el siguiente párrafo viene de la p. 12 de esta misma fuente.

que ese poder utilizaba para validarse, exhibirse y apuntalarse. No existe en ello negación del sistema cultural dominante, sino adaptación al mismo con el fin de sacar provecho de él (en el caso de Alonso Florencia, mediante la consecución de mercedes de parte del gobierno colonial). Estamos ante un nuevo ejemplo de la dinámica particular de la semiósfera, en la que la que centro y periferia interactúan y debaten para configurar el universo posible de sentido, y lo hacen a la luz del marco de significación que los cobija.

Un aspecto que vale la pena destacar es la relativamente rápida orientación de los testimonios hacia la acusación por idolatría. El legajo de testimonios que presenta y trabaja Espinosa deja ver que los acusadores, principalmente colonos españoles, acudieron acaso maliciosamente a esa noción para endurecer su postura en contra de don Alonso. En síntesis, llegó a decirse que el trato que daban los indígenas al corregidor (presentación ante los caciques y ancianos de los asientos que visitaba, reverencia frente a objetos como el cuadro genealógico que exhibía en su salón o el tejido incaico del que era dueño y portador, protocolo de besamanos durante su visita a Urcuquí, etc.) tenía que ver con “ceremonias antiguas” que rememoraban los viejos cultos paganos de los indios. Recordemos aquí que habíamos identificado la amenaza idolátrica —y la lucha contra ella— como uno de los orígenes del sistema de ordenamiento de la semiósfera colonial, en tanto permitía figurar la periferia en contra de la cual se ejercía el discurso ordenador.¹⁸² Así, aun cuando la pretensión del corregidor de denotar un estatus elevado había tomado como fundamento celebraciones habituales en el marco del ordenamiento colonial, el giro hacia una presunta culpabilidad idolátrica que tomó el proceso en su contra permitió a las autoridades situar sus acciones en un espacio simbólico —la idolatría— peligroso e inaceptable desde la perspectiva del poder hegemónico detentado por el estamento hispano.

En este estado de las cosas, no tomó mucho tiempo para que las pesquisas lideradas por el corregidor de Otavalo, Francisco de Salcedo, llegasen a determinar la culpabilidad de don Alonso Florencia. Durante el mes de mayo, dicho funcionario fue relevado de su labor acusatoria y desde entonces fue la propia Audiencia la que, a través del oidor Luis José Merlo de la Fuente, continuó con el argumento en contra del acusado. Ya para agosto consta que la Real Audiencia de Quito enviaba a don Alonso a Lima, arrestado por haber utilizado las demostraciones para conseguir prerrogativas que no le correspondían, por haber promovido actos idolátricos e incluso por haber intentado una

¹⁸² Ver sección 2.2 de este mismo capítulo.

sublevación de los indios del corregimiento a su cargo. Desde ahí —sin que importe mayormente para nuestro caso— se pierde su rastro en los documentos de la época. El breve paso de este personaje por la región de Ibarra había dejado tras de sí uno de los revuelos más significativos que quedan registrados en la provincia de ese tiempo.

El caso de Alonso Florencia Inca, al dejarnos ver los peculiares métodos con que las élites indígenas buscaron negociar su posición en el interior de la jerarquía social, marca una dimensión más compleja de la forma en que el material escénico llegó a hacer parte de la vida social en el período. El hecho de que el corregidor se haya valido fundamentalmente de la exhibición para lograr sus cometidos —y que haya sido investigado precisamente por eso— da la pauta de la extensión cabal que en la semiósfera colonial quiteña tuvo la teatralidad como paraguas de comportamiento y acción oficiales. Si bien habíamos dicho que la mostración hinchada, ostentosa y teatral fue uno de los componentes principales para la difusión y el afianzamiento de un discurso hegemónico por parte de la clase dominante, hechos como el descrito ponen en evidencia que este mecanismo presentó también fisuras por las cuales los estamentos subalternos pudieron hacer notar su presencia y negociar su propio posicionamiento en la esfera de la vida pública, aun cuando a menudo esa presencia y esa negociación hayan sido castigadas desde el poder.

Vistos en conjunto, los acontecimientos y procesos que hemos revisado en torno a la visita del corregidor Alonso Florencia de 1666-1667, a las celebraciones en honor a los infantes reales de 1627 y 1631, y a las fiestas por san Raimundo de Peñafort de 1603, nos ofrecen un interesante panorama que deja en evidencia de manera patente la universalidad de la teatralidad en la vida social del siglo XVII. Los tres episodios revisados nos permiten entender distintas estrategias y materializaciones que los actos festivo-rituales adquirieron al interior de un esquema general de significación. Desde la ostentación y afirmación del poder hegemónico de las fiestas de san Raimundo, hasta la compleja negociación con el gobierno colonial que emprendiera localmente Alonso Florencia Inca, pasando por la búsqueda de una legitimación que las cabezas de los estamentos indígenas procuraron durante las fiestas de los infantes María Eugenia y Baltasar Carlos, estamos ante abrumadora evidencia de la importancia primordial que tuvieron los componentes escénicos para dar forma a la organización simbólica y concreta de la sociedad durante todo el período.

Si bien de ninguno de estos episodios se conserva lo que podamos considerar propiamente un texto dramático, la documentación nos ha permitido observar verdaderas

piezas teatrales montadas de manera funcional en relación a su universo de significación. Así mismo, la evidencia indica que fue al interior de ese esquema donde se produjo y difundió todo el material relativo a las representaciones dramáticas que nos quedan de la época, incluyendo las piezas propiamente teatrales. En cuanto a esto último —los textos dramáticos que sí se han conservado y que empezaremos a revisar en el siguiente capítulo—, todo este marco nos servirá para ver de qué manera y hasta qué punto calzan en este contexto descrito y se articulan con él. Lo que sigue de nuestras indagaciones en torno al teatro quiteño de la época, por tanto, nunca podrá pasar por alto este carácter tan significativo de los actos escénicos al interior de su complejo universo cultural.

Capítulo segundo

El teatro del universo letrado

Los textos dramáticos quiteños del siglo XVII

A pesar de la gran cantidad de alusiones y referencias a representaciones teatrales que pueden encontrarse en el período, según hemos visto en el anterior capítulo, el único conjunto de textos dramáticos quiteños que se conserva del siglo XVII es el que está presente en el libro titulado *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abries de sus años por el maestro Xacinto de Evia, natural de la ciudad de Guayaquil, en el Perú* (Madrid, 1675). Este texto, que constituye una suerte de “primera antología” de la historia literaria ecuatoriana,¹⁸³ incluye catorce piezas dramáticas entre las doscientas composiciones poéticas que recoge de por lo menos una decena de autores distintos —no todos americanos, por cierto—. De esas catorce piezas dramáticas, once son claramente loas introductorias de carácter monológico —esto es, pensadas para ser dichas por una sola persona y sin presencia de diálogo—, mientras que las otras tres sí presentan diálogos y/o acciones entre personajes. Una de estas últimas, además, se presenta genéricamente como “introducción en forma de coloquio” en lugar de como “loa”, si bien en términos generales cumple con las mismas funciones y tiene características muy similares a las demás. Estas tres piezas con personajes son obra del sacerdote jesuita Antonio Bastidas, y fueron escritas hacia mediados del siglo XVII para tres celebraciones específicas: unas fiestas dedicadas a la Virgen de Loreto, el recibimiento de un obispo (Alonso de la Peña Montenegro) y otras fiestas en honor a San Ignacio de Loyola. Los otros once textos, siete del mismo Bastidas y cuatro de su discípulo Xacinto de Evia, son bastante simples si vistos desde el punto de vista de su estructuración teatral, pero todos, sin excepción, poseen diversos elementos en su contenido y estructura que permiten vincularlos de manera directa con espectáculos escénicos.

¹⁸³ Podrían, en rigor, tomarse en cuenta otras recopilaciones anteriores, como el folletín limeño de 1652 con poesía laudatoria al sermón del sacerdote Juan de Isturizaga, o la relación de Francisco de Zarza sobre el certamen poético de 1612 (sobre las cuales diremos algo en breve). No obstante, por sus dimensiones, su estructura y especialmente su importancia histórica, esta es la primera colección poética de relevancia que se conoce del período de la Real Audiencia de Quito.

En el presente capítulo presentaremos algunas ideas sobre el contexto histórico en el que fue concebido y publicado el *Ramillete...* de Evia, así como las características generales del volumen, tras lo cual nos detendremos más largamente en el análisis de los textos dramáticos en específico, dividiendo su comentario en dos secciones: una para las once loas menores o no dialogadas, y otra para las tres loas mayores a las que hemos hecho referencia. La totalidad de los textos aludidos los presentamos transcritos en la sección de anexos que acompaña este estudio.

1. Las letras en el marco de la teatralidad barroca de la Real Audiencia de Quito (siglo XVII)

En el capítulo anterior, habíamos mencionado que uno de los procesos que permitió afianzar el universo de relaciones y sentidos de la cultura colonial en la región de Quito —al igual que en el resto de provincias del Imperio español, por supuesto— había sido el establecimiento de un sistema letrado que fuese capaz, a través de la creación y uso de un conjunto de discursos homogeneizadores, de ahondar en la regulación simbólica de la semiósfera hispano-católica en América. Con eso en mente, pretendemos aquí esbozar algunas ideas que nos permitan ubicarnos en el contexto general de ese universo letrado tal como se configuró en la región del actual Ecuador a lo largo del siglo XVII. No hemos de hacer una extensa revisión de la producción letrada de la Real Audiencia de Quito en el período —cosa que no nos incumbe de manera directa y que puede hallarse notablemente desarrollada en otros lugares—,¹⁸⁴ pero sí hemos de establecer ciertas directrices y mostrar algunos ejemplos que puedan ser útiles para comprender de manera concreta los lugares que ocupaba de la producción literaria escrita en el ámbito general de la semiósfera de la época.

Tras todo lo dicho en páginas anteriores, a estas alturas resultará evidente que no solo la dramaturgia propiamente dicha es ubicable al interior de la teatralidad barroca, sino en realidad toda producción proveniente del ámbito letrado, el cual, por lo demás, siempre estuvo relacionado —y casi siempre en términos de asociación o negociación, no de oposición— con la esfera del poder. Esto fue así porque, según hemos visto, la

¹⁸⁴ El trabajo más detenido y completo que existe al respecto es el de Hernán Rodríguez Castelo, en su ya citada *Literatura... siglo XVII...* Habría que señalar, para la centuria que sigue, el volumen que siguió a ese: *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, 2 tomos (Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Tungurahua/Consejo Nacional de Cultura, 2002). Un panorama completo, que en gran medida resulta un resumen de lo que presentan estos dos textos, lo hace el autor en su “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, introducción al volumen *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, n.º 112 de la Biblioteca Ayacucho (Caracas: Ayacucho, 1984), XI-LXXXI.

estructura de regulación que operó en el sistema cultural dominante se planteó a partir de un horizonte discursivo, anclado en los conceptos y símbolos de la monarquía y el catolicismo, que el orden público se impuso para lograr control y dominio sobre territorios y habitantes del llamado Nuevo Mundo. Lo mismo podría extrapolarse, por tanto, a todo el ámbito de la producción artística colonial, siendo, como sabemos, que todos los actos sígnicos al interior de la semiósfera deben, de una u otra forma, responder a las estructuras y los comportamientos fundamentales en los que ésta se sostiene.

En conjunto, el universo de las letras durante la colonia se puede entender bastante bien a la luz de esta premisa. Casi cualquier exploración de lo que nos queda de la producción escrita del período, al menos desde un carácter “oficial” —que es acaso lo único que se conserva—, puede confirmarlo. No sorprende, pues, que en el marco de las rigurosas y continuas prácticas de mostración del poder (tanto para su imposición como para su acatamiento), el ejercicio de las letras haya estado íntimamente ligado al comportamiento ritual-festivo que hemos visto como característica primordial de la semiósfera colonial. Valga sostener esta afirmación con una muy acertada síntesis que de la literatura de todo el período ofreciera en su momento el destacado crítico peruano Antonio Cornejo Polar:

La literatura colonial hegemónica fue en buena parte una vistosa faceta del ritual y el espectáculo del poder, no sólo por sus significados explícitos sino también por sus modos de representación que, de una u otra forma, cualquiera que fuera su género, semejaban ser fastuosos o sutiles montajes teatrales: desde el solemne, intricado y hermético sermón barroco, cuyo sentido solamente se realizaba con plenitud dentro de una liturgia de lujosa y englobante espectacularidad, hasta los torneos, veladas y certámenes poéticos en los que competían o se intercambiaban forzados versos que tampoco funcionaban más que en el escenario de la corte virreinal y en relación con sus fines y estrictos buenos modales, pasando, como es claro, por los arcos de bienvenida a virreyes y otras autoridades, y las loas, panegíricos, autos y dramas que se escenificaban en ellos [...]. Esta literatura-espectáculo supone un público fundamentalmente pasivo cuya participación primera parece ser la de admirar, asombrarse y gozar, pero que al mismo tiempo es sometido —por estas o semejantes vías— al poder que se autocelebraba con tanto y tan convincente estrépito que a veces incluso puede ser —lo que en este contexto es un lujo adicional— ininteligible.¹⁸⁵

Ejemplos concretos de lo dicho podrían enlistarse largamente en el caso particular quiteño y podrían llevarnos muy lejos del ámbito que nos interesa. No obstante,

¹⁸⁵ Antonio Cornejo Polar, “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Maldonado y María Julia Daroqui, comps., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina* (Caracas: Monte Ávila Ediotres, 1995), 12.

señalaremos aquí solamente algunos casos notables que nos servirán para comprender el contexto específico en el que se produjo el *Ramillete*....

Momento ineludible, por su carácter de inaugural, es el certamen poético realizado durante las exequias de la reina Margarita de Austria en 1612, primer registro de esas características que se conserva del período colonial de lo que hoy en día es el Ecuador.¹⁸⁶ El escribano que hace la relación de las exequias, Francisco de Zarza, detalla no solamente los pormenores de las producciones literarias, sino que hace referencia a las diversas actividades realizadas por iniciativa del cabildo en relación al hecho, todas muy del estilo de la pompa teatral que hemos revisado largamente en el anterior capítulo: confección de un fastuoso túmulo funerario en el interior de la catedral, elaboración de numerosos cuadros con la ascendencia de la casa de Austria, talla de esculturas (diecisiete, dice Zarza) representando las virtudes teologales y cardinales, etc. A ello se suma la convocatoria, a través de un cartel “puesto en un paño de terciopelo negro”, “fijado en las ventanas de las casas del cabildo”, a diez certámenes poéticos, todos con no menos de dos premios y sin excepción destinados a reflexionar sobre el deceso de la reina o celebrar alguna de sus virtudes. De ese evento quedan los que se conocen como los más antiguos registros de poesía culterana en la Real Audiencia de Quito, todos ellos producciones plenamente insertadas en el ámbito nuclear de la semiósfera barroca quiteña en tanto corresponden plenamente a su mecanismo de funcionamiento.¹⁸⁷ Casi sobra decir que la descripción del túmulo que hace el escribano —de por sí interesantísima— así como los detalles que da de la ceremonia llevada a cabo entorno a él el 28 de noviembre de 1612 es una clara evidencia de la importancia ritual de esas celebraciones hieráticas y

¹⁸⁶ Usamos aquí varias fuentes, en especial Pedro Rodríguez Crespo, “Una fiesta religiosa en Quito. Relación de los funerales de la Reina Margarita de Austria (1612)”, en *Boletín del Instituto Riva-Agüero* n.º 3 (1956): 214-236, que transcribe íntegramente la relación mentada. Las citas que vienen provienen justamente de dicha relación. Importante es señalar que la historiografía literaria ecuatoriana ha sostenido largamente el error de fechar este certamen en 1613, siendo su fecha real 1612. Parecería que el origen del error está en González Suárez, *Historia general*... tomo IV..., 90-93, en quien se basan prácticamente todos los estudios posteriores (especialmente Isaac Barrera —que lo corrige pero luego lo repite— y José María Vargas, de los que derivan muchos más). Varios, como Hernán Rodríguez Castelo, remiten también al archivo de fray Vacas Galindo (4ª serie, vol. 18), documento que no hemos podido revisar pero que difícilmente podrá incurrir en el error. Nuestra postura —que también mantienen otros, como Alejandro Carrión— se sostiene además por lo que consta en la transcripción de las actas que hemos revisado en *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito. 1610-1616*..., 198 ss. y en el hecho más fácilmente verificable de que la reina murió en octubre de 1611. No consta en la transcripción de Rodríguez Crespo que el autor de la relación haya sido Francisco de Zarza (a quien nosotros nombramos), pero sí que él era entonces escribano del Cabildo. Por su parte, ya en su momento habíamos mencionado en el primer capítulo de este estudio que la preparación de estas honras fúnebres había causado cierta inquietud en el Cabildo en noviembre de 1612, debido a los gastos que exigían.

¹⁸⁷ No copia el escribano todas las composiciones ganadoras, pero sí algunas. Por ellas conocemos los nombres de algunos de los autores: fray Miguel de San Juan, Francisco de Montenegro, Francisco de Villaseca, Lope de Atienza, Melchor Quintero Príncipe y Manuel Hurtado.

tan cercanas a lo propiamente dramático que hemos detectado como núcleo de la teatralidad barroca.

Así pues, la primera evidencia concreta que tenemos de producción de poesía hispana en el territorio quiteño está enteramente vinculada al universo de la representación festivo-ritual. Ese sería sin duda uno de los filones más representativos de la producción literaria a lo largo del período. De hecho, noticias sobre poesía escrita en contextos como el citado quedan de diversas fechas, como el soneto que habría escrito Antonio de Morga cuando los funerales de Felipe III en 1621, o la abundante cantidad de textos al respecto que están contenidos en la sección “Flores fúnebres” del propio *Ramillete...* de Evia, donde existen poemas por la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644), el príncipe Baltasar Carlos (1646), el rey Felipe IV (1665) y muchos otros personajes de menor rango jerárquico pero igualmente significativos en el contexto del ordenamiento simbólico del poder.¹⁸⁸ De hecho, es relativamente poca la poesía del siglo XVII que se haya conservado hasta nuestros días —incluyendo aquella lírica devota que podría evidenciar un carácter más subjetivo y personal— de la que pueda decirse que escapa plenamente de una relación de alabanza y/o subordinación al discurso imperante del orden y el poder.¹⁸⁹

Valga una digresión para matizar esto último que hemos dicho, pues resulta problemático y pone sobre la mesa los límites a los que nos enfrentamos en nuestra lectura de los textos coloniales. Siendo la producción letrada, como lo fue durante casi todo el período colonial, una producción adscrita al ámbito de la oficialidad del poder (en tanto las posibilidades de acceder a la lectura y la escritura eran virtualmente imposibles para las clases subordinadas, y tanto el sistema educativo formal como los mecanismos de

¹⁸⁸ Aunque no consta que haya habido producción poética en este particular caso, llamamos la atención sobre el túmulo funerario levantado en la villa de Ibarra el 3 de enero de 1648 por motivo de las exequias de Baltasar Carlos, en cuanto la relación que se conserva, escrita por el escribano Francisco de Grijalva, es un documento notable tanto por los detalles que contiene como por la calidad y claridad de su prosa, y porque el despliegue artístico-escénico de lo descrito es particularmente relevante. *Libro de cabildos de la villa de San Miguel de Ibarra, 1648-1658*, volumen III de las Publicaciones de la Municipalidad de Ibarra, versión de Jorge A. Garcés G., prólogo de L. E. Madera (Quito: [Talleres tipográficos municipales], 1948), pp. 9-11.

¹⁸⁹ Aparte del propio *Ramillete...*, del que existe una edición reciente (México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009), las colecciones más importantes que conocemos de poesía colonial ecuatoriana de publicación moderna son el texto de Alejandro Carrión *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española* (Quito: Banco de los Andes/Academia Ecuatoriana de la Lengua, 1992) y el volumen de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima titulado *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Siglos XVII y XVIII. Antonio de Bastidas. Juan Bautista Aguirre* (México: Cajica Jr., 1960), cuyo estudio y selección pertenecen a Aurelio Espinosa Pólit. El dato sobre el soneto de Morga lo hemos tomado de Alejandro Carrión, *Primicias de la poesía quiteña* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954), 22. Otro texto que haría falta incluir en esta lista es el ya citado volumen *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, n.º 112 de la Biblioteca Ayacucho.

producción y difusión de textos estuvieron celosamente monopolizados y controlados por la Iglesia y la Corona a través de una burocracia mayoritariamente hispana peninsular), resulta previsible que la producción textual del período responda de manera abrumadora a la lógica del discurso dominante. Al contrario de lo que ocurre con el universo festivo, en donde debido a su naturaleza plurimediativa y abierta es posible ver notables marcas de tensión o negociación con el poder —lo hemos visto en varios momentos del anterior capítulo—, el universo de la producción escrita resulta más rígido y menos complejo en ese sentido, pues tiende a ocultar, también a causa de su particular naturaleza y su forma de producción, las posibles tensiones y rupturas que existían en el interior de ese orden “oficial”. Y siendo lo que nos queda del teatro formal justamente un conjunto de textos —estando claro, por tanto, que en ellos hemos de encontrar principalmente muestras del discurso de afianzamiento del poder—, lo que habremos de procurar es leer los textos dramáticos en función de ese discurso dominante, explicándolo y explicitándolo, pero abriendo los ojos para también ubicar en ellos gestos o detalles que permitan dar cuenta de la complejidad del universo semiótico en el que fueron producidos y consumidos.

Volviendo al ámbito más general del universo letrado colonial en Quito, otro caso importante que vale la pena traer a mención es aquel de las celebraciones hechas en la capital de la Audiencia durante las fiestas de San José de 1651. Nos referimos al singular folleto titulado *Relación de la real y suntuosa pompa con que el señor presidente desta Real Audiencia de Quito, don Martín de Arriola, caballero del hábito de Alcántara, y la señora presidenta doña Josepha de Aramburu, su esposa, festejaron al gloriosísimo patriarca San José, en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes, redención de cautivos, predicando a la fiesta nuestro M.R.P.M. fray Juan de Isturizaga, calificador del Santo Oficio, provincial del Orden de Predicadores*, publicado en Lima, en la imprenta de Luis de Lyra, en 1652.¹⁹⁰ Tras el abultado título, el cual revela ya en gran medida la razón de ser de la publicación, se presentaban dos aprobaciones escritas en prosa (firmadas respectivamente por los sacerdotes Blas de Acosta y Pedro de Velasco, vecinos de Lima) y varios textos poéticos interesantes: una extensa relación en verso sobre la ceremonia realizada en La Merced, seguida por varias décimas en alabanza del sermón, de autoría de cuatro poetas posiblemente quiteños —o al menos cercanos a la vida de la Audiencia en esos años—: Francisco Mosquera, José de Lizarazu, Cristóbal de Arbildo y

¹⁹⁰ Para esto seguimos lo que dice Hernán Rodríguez Castelo en su *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII...*, 489 ss., así como el ya mentado texto de Carrión, *Primicias de la poesía quiteña...* que fue donde el contenido del folleto se publicó por primera vez modernamente.

Juan de Oviedo. El texto del sermón de Isturizaga, posiblemente primo del presidente Arriola según puede colegirse por lo que se dice al respecto en la aprobación de Acosta (lo cual explicaría que se haya financiado la edición del librito), viene luego de la colección de poemas, con portada aparte.

Las décimas celebratorias (dos de Mosquera, dos de Lizarazu, cinco de Arbildo y cuatro de Oviedo, en ese orden) son composiciones laudatorias muy al uso, que desarrollan ideas ingeniosas para poner en lo alto la sabiduría y agudeza del sermón de Isturizaga, o bien —como en el caso de Arbildo— hacer una exégesis del tema. Son, pues, poemas de ocasión, generados como puede verse por motivo del encomio a Isturizaga (lo cual implica, a su vez, el encomio al motivo de su sermón: la fiesta de San José y la mostración a través de ella del presidente y su señora). Mas, aparte del interés que pueden tener en sí mismo estos textos relativamente breves, su presencia palidece junto a la relación que las precede, la cual es una silva anónima de 241 versos —erróneamente atribuida a Oviedo—¹⁹¹ en la que se despliega una muy interesante descripción de lo acontecido en la ceremonia levantada en la iglesia, desde su preparación, pasando por la disposición escénica del lugar, hasta llegar a su culminación en los festejos en la plaza. A lo largo de su relato, que resulta altamente elocuente con respecto a la forma en que los festejos de este tipo se articulaban, se despliegan continuas alabanzas tanto al propio San José como a los priostes de la fiesta (Martín de Arriola y Josefa de Aramburu), el predicador (Isturizaga) y a otras instancias del ordenamiento local (el cabildo, las religiones y aún el público general presente). Vemos en todo esto, pues, otro caso significativo de poesía producida por y para ser usada en relación al mecanismo de teatralidad de la semiósfera colonial quiteña.

La adscripción del *Ramillete...* a todo este esquema discursivo es a todas luces evidente, pues buena parte de los textos que contiene se remiten a contextos similares a

¹⁹¹ Quien hizo esta atribución no demostrable fue Alejandro Carrión en sus *Primicias de la poesía quiteña...*, 33. Lo hizo porque, según su descripción, la relación en verso viene *después* de las décimas al sermón, no *antes*, como es en realidad el caso de la publicación original. Y ya que las décimas finales son de Oviedo, le parece a Carrión “lícito tomar [la relación] como de él” (33). Que las décimas vienen en realidad *después* de la relación lo muestra, con enfática claridad, la minuciosa descripción bibliográfica del folletín que hace José Toribio Medina en su *La Imprenta en Lima...*, 15-16. Nosotros hemos revisado y constatado lo dicho por el bibliógrafo chileno en la edición digitalizada por la Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075258&page=1>). En otra parte de su ensayo (20), Carrión declara que no revisó el texto en cuestión directamente, sino en una versión “fotografiada en microfilm” que le enviara Guillermo Feliú Cruz, en ese entonces director de la Biblioteca Nacional de Chile. Es plausible que aquella versión haya confundido el ordenamiento de las páginas. Quien por primera vez en época moderna diera noticia de esta relación parece haber sido, como en tantos otros casos, Pablo Herrera, en su *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1860), 51-52.

los de la “real y suntuosa pompa”. Aparte de lo ya dicho sobre los poemas de las “Flores fúnebres”, ahí tenemos, por ejemplo, todo el contenido de las secciones tituladas “Flores heroicas y líricas” (poemas celebratorios dedicados a diversos personajes de la vida local, en ocasiones especiales como nacimientos o festejos reales), “Flores sagradas” (poemas dedicados a momentos diversos de la vida de Cristo, la Virgen u otros personajes específicos de la imaginación cristiana, en contexto y tono celebratorios) y “Flores panegíricas” (las loas dramáticas “a diversas festividades y asuntos” que constituyen el núcleo de lo que revisaremos en este mismo capítulo).

No obstante todo esto, no sería posible entender cabalmente la disposición y las características de lo que aparece en el *Ramillete*... sin mencionar el otro gran filón por el que discurrió la producción literaria culta de la época. Se trata, por supuesto, de la literatura más vinculada al contexto escolar y académico, y por tanto no necesariamente cercana a actividades celebratorias. Este tipo de literatura, más inclinada a la construcción retórica y los juegos de agudeza que a los mecanismos de alabanza y el encomio —aunque muy a menudo con un pie en ambas esferas— constituye uno de los paradigmas de la representación poética barroca, y no estuvo de ninguna manera ausente de la producción intelectual de la Real Audiencia de Quito.

Evidencia de ello es justamente la abundante muestra que de este tipo de composiciones que queda también en el *Ramillete*..., entre las cuales podríamos mencionar poemas ya clásicos de la tradición literaria ecuatoriana, como la “Silva a la rosa, comparada a la inconstante flor de la hermosura”, o “A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo, en metáfora de un toro”, ambos de Antonio Bastidas. Ninguno de esos dos textos —y de tantos otros de Bastidas— tiene por propósito articular una afirmación dentro de la esfera celebratoria de mostración del poder, aunque ambos siguen estando plenamente inmersos en el ámbito simbólico del orden establecido por su defensa de ciertos valores hegemónicos en la época, cosa que hacen a través de las respectivas lecciones morales que aportan sus argumentos de manera explícita (sobre los peligros de la vanidad y la soberbia, en los casos mencionados). Los “giros” o “desvíos” con respecto al ordenamiento del poder que pueden detectarse en estos textos tienen que ver más bien con una voluntad de exuberancia que no solamente se desprende de la necesidad de mostración social —si bien los autores, letrados como son, evidentemente le apuestan a un prestigio intelectual asequible a través justamente de sus escritos—, sino también del gusto por el juego retórico e intelectual, esto es, de una construcción textual que, no necesariamente suscrita o relacionada con el discurso dominante —no por ello

opuesta a él tampoco—, deja ver elementos diferentes a los del imaginario ordenador y se preocupa por otras esferas de la realidad o la fantasía humanas. Así, en los poemas y demás textos de esta naturaleza no vemos plasmadas ideas únicamente relacionadas con o alusivas a los pilares simbólicos del sistema (monarquía hispana y catolicismo) sino también otras posibles representaciones más amplias en su diversidad temática y sus preocupaciones estéticas, todo lo cual nos permite ver en ellos novedades si los pensamos desde la esfera de las relaciones de poder.

Para todo esto, recordemos que, según habíamos establecido en nuestro primer capítulo, desde poco antes de que finalice la centuria anterior ya estaba plenamente en oficio el Colegio Mayor y Seminario San Luis, institución en torno a la cual en buena medida se concentraron las actividades académicas e intelectuales de la ciudad, y aún diríase de la Audiencia. Para inicios del siglo (1603), los agustinos habían también establecido ya un centro superior de estudios —la Universidad de San Fulgencio, que fue más bien una facultad de Teología—, y a lo largo de todo el XVII el aparato académico letrado iría ampliando sus horizontes. Hitos de ello son la fundación de las dos grandes universidades quiteñas del período colonial: la jesuita de San Gregorio Magno (1621) y la dominica de Santo Tomás de Aquino (1688), esta última erigida poco después del colegio de San Fernando (1683), que a su vez oficializaba los estudios que ya se hacían desde el siglo anterior en el convento dominico de San Pedro Mártir. Por lo demás, desde por lo menos la segunda década del siglo XVII aparecieron por toda la Audiencia peticiones dirigidas a la Compañía de Jesús para la creación de centros de estudio en diversas localidades de la región, al punto de que en 1630 el cabildo de Quito enviaba una petición a Felipe IV para que les concediese licencia a los jesuitas para fundar colegios donde ellos lo considerasen pertinente. Y aunque el proceso de creación de residencias y colegios tomó mucho tiempo —en algunos casos más de un siglo—, a lo largo del XVII la Compañía llegó a tener instituciones educativas en por lo menos Cuenca (1638), Popayán (1640), Latacunga (1674) e Ibarra (1685). En el siguiente siglo, por su parte, continuarían los trámites —no todos exitosos— para la apertura de colegios en Riobamba, Pasto, Loja y Guayaquil.¹⁹² En este universo, bien puede decirse que por lo

¹⁹² Para todo esto, ver principalmente José Jouanen, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito. 1570-1773. Tomo I. La viceprovincia de Quito 1570-1696* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1941), 123-131 y 644; y el ya citado *Historia de la Compañía... Tomo II...*, 18-30. Información más puntual sobre los casos de Ibarra y Guayaquil la hemos hallado en Carlos Emilio Grijalva S., *Historia de la instrucción pública en la antigua provincia de Imbabura* (Ibarra: Tipografía de El Comercio, 1947), 7-8; y José Antonio Gómez Iturralde, “Los jesuitas en Guayaquil hasta su expulsión en 1767”, en *Crónicas, relatos y estampas de Guayaquil*, tomo III (Guayaquil: Banco Central del Ecuador/Archivo Histórico del

menos a partir de la tercera década del siglo XVII, prácticamente no habría intelectual de la Audiencia que no haya sido formado o haya tenido cierta vinculación con los centros educativos, especialmente jesuitas, que fungían como detentores y garantes del afianzamiento del sistema cultural-letrado. En ese perfil podríamos ubicar a cualquiera de los autores que hemos nombrado en este panorama (muchos de los cuales fueron ellos mismos sacerdotes instruidos).

El San Luis, como también dijimos en su momento, fue en Quito la institución que llegó a actuar en reemplazo de un teatro o corral de comedias, espacio que nunca llegó a existir formalmente en el territorio de la Audiencia hasta después del período colonial.¹⁹³ Y siendo como eran la gramática y la retórica las bases de la formación que se ofrecía a los alumnos, fue ese —el escolar— el ámbito para el desarrollo de una literatura culta no necesariamente vinculada al universo ritual-festivo de la semiósfera imperante. Lo mismo puede decirse de la dramaturgia, pues hemos visto ya que el teatro era también uno de los mecanismos pedagógicos establecidos dentro del pensum de estudios de la Compañía. Fuera del ámbito de la celebración pública, la escritura de poesía, fuese dramática o no, se concentró en las aulas, donde se organizaban estudios de poética y se institucionalizaba el quehacer lírico. Fue en ellas donde se fue abriendo el espacio para la creación de juegos conceptistas y/o retóricos que harían popular al gongorismo culterano, a tal punto que ya desde principios de siglo se puede encontrar algún estudio local sobre el ámbito de la escritura en este nivel: el “Fascículo de retórica y poética, cuidadosamente investigado por José de ámbito, alumno de la Compañía de Jesús, en el año de 1615”.¹⁹⁴

Guayas, 2007), 43-45. El dato sobre los estudios en el San Pedro Mártir lo hemos tomado de Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana...*, 185 ss.

¹⁹³ Habría que tomar en cuenta también al colegio San Fernando de los dominicos, y así mismo a los patios y salones de las Casas Reales, que eran comúnmente usados para representaciones dramáticas según consta en los varios registros que quedan al respecto. No obstante, la cantidad de datos que han quedado sobre el San Luis le darían un lugar predominante. A este respecto, consta que desde 1659 se dispone ya de un salón o teatro “donde se tienen los actos de facultad y se dan los grados [...] y es una pieza sobre muy hermosa y capaz, [...] con] dos órdenes de asientos, bajos los unos, altos los otros, sus respaldares y barandillas [que] atraen la vista por estar con curiosidad labradas”. Es muy posible que haya sido este salón el utilizado para las representaciones de comedias. Esto último en Pedro de Mercado, *Historia de la provincia del nuevo reino de Quito y de la Compañía de Jesús*, tomo III (Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1957), 61-62. Lo cita Vásquez Hahn en “Teatro insurgente...”, 81.

¹⁹⁴ Todo esto lo tomamos de Rodríguez Castelo, *Literatura... siglo XVII...*, 472. El título original del fascículo, que es un manuscrito conservado en el archivo dominicano de Quito, es “Fasciculus Rhetorices et Poeseos accurate investigatum per Jo. de Orosco, Soc. Jes. auditorem anno 1615”. Sobre aspectos generales del San Luis, la historia de su fundación y sus fundamentos académicos puede verse indistintamente Juan de Dios Navas, *Memoria histórica del seminario de S. Luis en la época colonial y en la republicana. 1594-1924* (Quito: Escuela Tipográfica Salesiana, 1936), 1 ss.; o bien “Algunos documentos para la historia del Colegio-Seminario de San Luis en Quito (1592-1678)”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 4, n.º 10-11 (mar-jun, 1922), 331-358.

Así pues, en torno a los colegiales y los alumnos universitarios de la ciudad estaría concentrada la producción literaria culta de la Audiencia, incluso hasta después de la expulsión de los jesuitas que ocurriera luego de casi un siglo de la publicación de la famosa compilación de Evia. Así mismo, eran en su mayoría esos mismos estudiantes y profesores quienes escribían las piezas —si no era que utilizaban, como era habitual, obras del teatro peninsular—, y eran también ellos quienes hacían de comediantes para montarlas y representarlas, usando como escenario los salones, atrios y patios de los edificios a su disposición.¹⁹⁵ De todo esto hay abundante muestra entre las loas del *Ramillete...*, como veremos a continuación.

En suma, y para cerrar esta contextualización panorámica del libro en cuestión, valga insistir en que su producción aúna dos de las vertientes fundamentales de la representación poética de la época: la escritura celebratoria de ocasión, orientada hacia la mostración y la alabanza —plenamente inserta en el ámbito de la teatralidad barroca—, y la escritura escolar erudita, orientada hacia el culteranismo gongorino y/o el mensaje doctrinario.¹⁹⁶ Basten por ahora estas notas generales para dejar establecido el marco dentro del cual se produjo, editó y publicó esta singular colección, única fuente de teatro escrito que nos queda de la Audiencia de Quito a lo largo del siglo propiamente barroco.

2. El *Ramillete de varias flores poéticas* (1675) y sus textos dramáticos

Según rezan sus propios datos de publicación, el *Ramillete...* de Evia fue hecho en Madrid (o Alcalá de Henares), en la imprenta de Nicolás de Xamares, hacia finales de 1675 y principios de 1676.¹⁹⁷ Se ha dicho que constituye la tercera antología de su tipo

¹⁹⁵ Sobre los actores, dice lo siguiente Javier Cevallos Perugachi: “Al parecer, no es posible realizar una distinción entre comediantes aficionados y comediantes profesionales porque [...] prácticamente no se han hallado testimonios sobre la presencia de los segundos. Una visión general de todas las representaciones —conocidas hasta ahora— que se realizaron en la Audiencia, entre los siglos XVI y XIX, arrojan algunos datos interesantes: la mayoría de “comediantes” está relacionada al ámbito educativo o religioso, por tanto, su actividad teatral era secundaria. La presencia de este tipo de teatro supera ampliamente al *profesional*”. Aclara también el autor, en una nota: “Como *profesional* se considerará la actividad escénica que busque un lucro y que, por tanto, sea la actividad principal de estos *comediantes*” (“Diego Molina...”, 43). Sobre los espacios, por su parte, muy valiosos datos aportan los diversos estudios de María Antonieta Vásquez Hahn, quizá especialmente *Luz a través de los muros: biografía de un edificio quiteño* (Quito, FONSA, 2006), 139 ss.

¹⁹⁶ No ahondamos en otros posibles cauces, como serían la poesía popular o la lírica devota, pues no corresponden ellas a nuestro objeto de interés. De ambos, no obstante, pueden distinguirse ciertos rasgos en algunos de los textos del *Ramillete...*, como podría ser el caso del poema “Dícese de la Buenaventura de Cristo”, de Xacinto de Evia, cercano tanto a la estética del villancico piadoso como a la del romance popular.

¹⁹⁷ Se ha notado una suerte de contradicción en las fechas y lugares, toda vez que el colofón stampa 1675 en Alcalá de Henares, pero la mayoría de ejemplares (no todos) muestran en la portada la fecha de 1676 en Madrid. No hemos encontrado otra publicación con pie de imprenta de Nicolás de Xamares que anote Madrid como ciudad, pero sí muchas que anotan Alcalá de Henares. En cuanto a la fecha, todo indica que

en la América colonial española, siendo la primera la titulada *Flores de varia poesía* (de autor anónimo, recopilada en México en 1577 y no publicada hasta el siglo XX), y la segunda el *Parnaso Antártico* (elaborada por Diego Mexía de Fernangil y publicada parcialmente en 1608, en Sevilla). Por su dimensión y relevancia, el texto de Evia es considerado, por justo derecho, “una obra fundamental para conocer la expansión de la lírica áurea peninsular en las ya no tan nuevas fronteras americanas”, así como “el receptáculo donde se concentraron las formas y fórmulas barrocas que desde finales del XVI se fueron complicando en el transcurso del XVII, y llegaron a América donde adquirieron dimensiones mucho más exageradas aún”.¹⁹⁸ Se ha llegado a decir, incluso, que el *Ramillete...* de Evia supone “el mayor documento literario nativo de conjunto que se dio en nuestros virreinos coloniales, [debido a] la cantidad de textos de multiplicidades genéricas, temáticas, estilos y causas que lograron impregnar su huella en la historia de nuestras literaturas”.

Estas consideraciones, ahora ampliamente aceptadas por la crítica en relación al *Ramillete...* —cuyo estudio más serio a nivel local acaso siga siendo aquel que el humanista ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit preparara para la edición de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima de 1960—,¹⁹⁹ dan cuenta de la popularidad y profusión que tuvo la poesía áurea española, en especial bajo la égida de Góngora (Córdoba, 1561-1627), desde los inicios del siglo XVII, o aún antes, en la producción literaria americana. El solo hecho de la existencia del *Ramillete...*, además, con su multiplicidad de autores, su amplitud temática y sus diversos recorridos formales, da cuenta de la diversidad y amplitud de las actividades literarias que se desarrollaron, como hemos visto, principalmente a través de los certámenes y concursos poéticos como escenarios para lucimiento de ejercicios retóricos, todo lo cual, como es bien sabido, alcanzó sus cumbres en los ya muy conocidos

el proceso de impresión, ya iniciado, se vio interrumpido en 1675, terminándose el año siguiente. La fecha consignada en la tasa, por lo demás, es el 3 de junio de 1676, pero las licencias (todas) son de 1674. Aquí seguiremos la ya citada edición facsimilar del Frente de Afirmación Hispanista (México, 2009), editada por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. En lo sucesivo, para evitar la profusión de notas, citamos este texto con las siglas RVFP —en alusión a su título: *Ramillete de varias flores poéticas*—, seguida del número de página que corresponda, siempre en referencia a la edición original.

¹⁹⁸ Esto último tomado de “Nota editorial” que firman José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco en las primeras páginas de la edición del *Ramillete* ya citada (39). Los datos sobre las antologías americanas, por su parte, los tomamos del texto de Rodrigo Pesántez Rodas, “Los *ramilletes* hispanos en los umbrales de nuestra poesía”, estudio introductorio de esa misma publicación (11-12). Allí se dice que el posible autor de la primera antología mencionada fue el sevillano Juan de la Cueva (1543-1610). La opinión que cierra el párrafo también proviene de esta fuente (15).

¹⁹⁹ “Padre Antonio Bastidas, S.I. (1615-1681)”, estudio introductorio a la primera parte de *Los dos primeros poetas...*, 17-77.

nombres de Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Juan Bautista Aguirre (1725-1786), entre otros.²⁰⁰

En cuanto al título, tal parece que designar a un conjunto de textos con la palabra ‘ramillete’ fue un hecho ampliamente común en el período barroco, acaso en continuidad semántica con la idea de los florilegios y cancioneros comunes desde finales de la Edad Media. Baste un vistazo a las bibliotecas de la época para encontrar un nutrido conjunto de publicaciones de todo tipo que remiten a ese concepto: *Ramillete de flores: cuarta parte de flor de romances* (Antonio Rodríguez-Moñino, 1593), *Ramillete de Nuestra Señora de Codes* (Joan de Amiax, 1608), *Universal método de construcción y ramillete de flores latinas y castellanas* (Gaspar Moles Infanzón, 1638), *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados* (varios, 1643), *Ramillete de plantas* (Esteban de Villa, 1646), *Ramillete de flores historiales* (Jean Bussières, 1666), *Ramillete de divinas flores* (Bernardo Sierra, 1670), *Ramillete de sainetes* (Diego Dormer, 1672), *Ramillete evangélico, formado de varias flores de compasión cristiana* (Francisco de Pedraza, 1692), y así un largo etcétera.²⁰¹ Joan Corominas, en su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), ubica la primera aparición lexicográfica del término en el manuscrito titulado *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, obra del médico humanista Francisco del Rosal fechada en 1601. Según dicha fuente, la palabra se habría originado como un préstamo léxico del catalán *ramellet* (diminutivo de *ramell*, ‘ramo’ o ‘racimo’). Y aunque el vocablo no consta en el célebre *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611), sí lo encontramos ya en el tomo correspondiente del *Diccionario de Autoridades* (1737), primera obra de su tipo elaborada por la RAE, donde se lo define como “metafóricamente, [...] la colección de especies exquisitas y útiles en alguna materia”.

Estos datos parecen dejar claro que, al llevar su colección a imprenta con el título que conocemos, Evia tenía una clara intención por vincular el libro a un tipo discursivo activo y prestigioso en el período. Así, el *Ramillete...* quiteño habría sido concebido para presentarse como un particular y notable ‘ramo de flores’, es decir, como una colección de textos que por su valor y significancia fuesen dignos de contarse entre los productos literarios cultos del momento. Es esa, de hecho, una intención que subyace en el gesto mismo de toda antología. Siguiendo esa lógica de ideas, puede decirse que el *Ramillete...*

²⁰⁰ Pesántez Rodas, “Los ramilletes...”, 13-14.

²⁰¹ La mayoría de estos libros pueden encontrarse digitalizados a través del portal de Google Libros.

de Evia destaca no solamente por ser un contenedor o muestrario de la producción literaria del período, sino por ser en sí mismo, como producto cultural, una manifestación altamente representativa de los discursos hegemónicos de la época. Y esto tanto en el interior de la semiósfera colonial quiteña como en el ámbito mayor de la producción poética culta del hispanismo durante el período del esplendor barroco.

La importancia del volumen es, pues, notable para la tradición literaria hispana de la América colonial. Y lo es tanto en términos de su estructura general como de su contenido específico, sobre lo cual ofrecemos una síntesis en la siguiente tabla:²⁰²

Tabla 1
Ramillete de varias flores poéticas: esquema de contenidos

Sección/título	Páginas de ubicación (ed. 1675)	Contenido	Poemas por sección
[Dedicatoria]	i-v	-Texto en prosa de X. de Evia: “Al licenciado don Pedro de Arboleda Salazar”.	0
[Licencias, tasas y fe de erratas]	vi-viii	-Cuatro licencias, firmadas por Juan Cortés Osorio, Juan Pérez de Llamas, fray Felipe Colombo y Gabriel de Aresti, todas fechadas en 1674. -Tasa del libro, “a seis maravedís cada pliego”, fechada el 3/junio/1676. -Fe de erratas, firmada por Diego de Bárcena, corrector de la Universidad de Alcalá de Henares.	0
“A la juventud estudiosa”	ix-xvi	-Texto en prosa de X. de Evia, como prólogo general a la obra.	0
“Flores fúnebres”	1-61	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora 5 poemas (1 de Tomás de Gudiel, 3 de Pedro Castro y Anaya, y 1 de Antonio Bastidas). -Selección de 55 composiciones poéticas (11 de un jesuita innominado y 44 de Antonio Bastidas; la última de las cuales se anuncia como una traducción de Virgilio, siendo en realidad, según especifica Espinosa Pólit, una muy libre paráfrasis del “Idilio XIV” de Ausonio).	60
“Flores heroicas y líricas”	62-90	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora 6 poemas (1 de Luis de Góngora, 3 de Pedro Castro y Anaya y 2 de Jacinto Polo de Medina). -Selección de 19 composiciones poéticas (11 de Antonio Bastidas y 8 de Evia).	25
“Flores sagradas”	91-118	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora un poema de Pedro Castro y Anaya. -Selección de 40 composiciones poéticas (28 de Evia y 12 de Bastidas).	41

²⁰² Colocamos entre corchetes las palabras que no constan propiamente como títulos en el *Ramillete...* original. No incluimos en el conteo de poemas los textos latinos que a menudo cita Evia en sus introducciones a cada sección, pero sí los fragmentos de textos poéticos castellanos que también utiliza, aun cuando en ocasiones se trata de apenas unos versos. Valga señalar que Espinosa Pólit contabiliza solo 180 poemas, pues se fija únicamente en las “composiciones poéticas más o menos largas” (29). Los editores mexicanos de la edición más moderna existente, que es la que seguimos, contabilizan 200 “en función de darle claridad al aparato crítico” (41).

“Flores panegíricas de varias loas, sagradas y humanas”	119-179	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora 3 poemas (Luis de Góngora, X. de Evia y Francisco López de Zárate). -Selección de 14 composiciones poéticas (10 de Bastidas y 4 de Evia). Este es el grupo de textos dramáticos.	17
“Flores amorosas”	180-213	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora 6 poemas (2 de Jacinto Polo de Medina, 2 de Pedro Castro y Anaya, 1 de Cristóbal de Monroy, y 1 de García de Salcedo Coronel) -Selección de 26 composiciones poéticas (todas de Evia). -Narración de X. de Evia titulada “El sueño de Celio referido por Alexandro a su querida Lisandra”, que incorpora 3 poemas (también de Evia)	35
“Flores burlescas y satíricas”	214-234	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. Incorpora 4 poemas (2 de Jacinto Polo de Medina, 1 de Pedro de Castro y 1 de Francisco de Quevedo) -Selección de 6 composiciones poéticas (5 de Evia y 1 de Ovidio, traducida por el propio Evia)	10
“Otras flores”	235-247	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. -Selección de 6 composiciones poéticas (5 de Hernando Domínguez Camargo y 1 de Bastidas).	6
“Oraciones y certámenes poéticos”	248-306	-Texto en prosa de X. de Evia, para presentar la sección. -Selección de 5 textos en prosa, todos de Bastidas, escritos parcialmente en latín y dedicados a reflexiones eruditas y ejercicios retóricos. En los dos primeros aparecen incorporados 3 poemas del propio Bastidas.	3
“Invectiva apologética”	307-406	Un largo texto en prosa, presentado con portada, dedicatoria y prólogo propios, cuyo título completo es “Invectiva apologética, por el doctor Hernando Domínguez Camargo, natural de Santa Fe de Bogotá, del Nuevo Reino de Granada, en las Indias Occidentales, en apoyo de un romance suyo a la muerte de Christo, contra el émulo que quiso censurarlo apasionado”. Incluye 2 poemas: el romance mencionado en el título del propio Domínguez Camargo y otro de fray Hortensio Félix Paravicino, sobre el mismo asunto. Además incluye el poema del “émulo que quiso censurarlo”, dividido estrofa por estrofa, que es lo que Domínguez Camargo va comentando a lo largo de toda su invectiva.	3
[Colofón]	407	Dice: “Con licencia. En Alcalá de Henares: en la imprenta de Nicolás de Xamares, año de 1675”	0

Fuente: elaboración propia

El total es un conjunto de 16 textos en prosa, diferenciables entre sí —sin contar la muy singular narración que cierra la sección de “Flores amorosas”, una suerte de proto-novela que merecería estudio aparte—, y 200 poemas de diversos autores (al menos 15), con muy variados metros y extensiones (desde algún ocasional terceto suelto hasta poemas extensos, como el de Domínguez Camargo, que se acerca a los 300 versos, y otros aún mayores). Y si bien los textos dramáticos contabilizan apenas un total de 14, es decir, solamente un 7% del total, en términos de extensión y complejidad estructural representan un porcentaje considerable al interior del *Ramillete...*, al punto de merecer una sección entera del libro (la de “Flores panegíricas”) y ocupar un 15% del volumen total de la publicación, y hasta el 20% si no tomamos en cuenta la *Invectiva apologética*

de Domínguez Camargo, texto que fue pensado originariamente como publicación separada y que está incluida al final del *Ramillete...*, aunque en numeración continua de páginas, con portada, dedicatoria, introducción, fe de erratas y aprobación propias.²⁰³

Esa presencia representativa al interior de una publicación también representativa da la pauta para el interés que deben arrojar los textos dramáticos del *Ramillete...* Insistamos, para reforzar esta idea, en lo que decíamos poco más arriba sobre el implícito deseo de Evia por adscribir su libro al sistema literario dominante, y su consecuente dependencia con respecto al aparato del orden establecido. Pruebas de ello las encontramos con solo hojear las primeras páginas del libro, que en ese sentido es una típica publicación de su siglo, plenamente adscrita a la ideología imperante y producida bajo la mirada vigilante de los diversos organismos de control. El libro va dedicado a don Pedro de Arboleda Salazar, vicario general y gobernador de Popayán, de quien se pide gracia para dar a luz, dice Evia, “estas primeras flores, o estrena de mi ingenio, que pretendo sacar a la común luz” (RVFP, i). Se dedica a él “por ausencia del Ilustrísimo señor Doctor don Melchor Liñán de Cisneros”, el recientemente fallecido obispo de Popayán. Esta dedicatoria, además, como es habitual en los libros de la época, es un texto laudatorio al prelado que busca conseguir su consentimiento y, en especial, acceder a la legitimidad que les confiere la aprobación de su autoridad.

La adulación se exploya, sin sorpresas, en el tópico del origen noble del elogiado, para lo que se hace una suerte de reseña de “don Xacinto de Arboleda, amabilísimo progenitor suyo” (RVFP, iii), de quien habría heredado el cargo. Don Xacinto, a su vez, habría sido buscado para el cargo por don Vasco Xacinto de Contreras y don Melchor Liñán de Cisneros, ambos obispos, a quienes casi parecería que en realidad va dirigida la atención para buscar la aprobación requerida. Ha sido, pues, la muerte de Liñán de Cisneros lo que ha dejado a Arboleda Salazar “por absoluto gobernador de esta monarquía espiritual” (RVFP, iv). Esta alocución directa al poder espiritual también se apoya en el poder de la Casa Real: “Con repetidas instancias, pediré a Dios que mueva el nobilísimo y piadosísimo corazón de nuestra Reina para que premie sus méritos, corone sus cargos con alguna dignidad de las más ilustres iglesias de las Indias” (p. iv).

²⁰³ La sección “Flores panegíricas de varias loas, sagradas y humanas” ocupa las pp. 119-179 en la edición original, que tiene un total de 406 pp. La *Invectiva apologética* de Domínguez Camargo, que en realidad es texto independiente y que se publicó junto con el *Ramillete...* en contra de la voluntad de Antonio Bastidas, principal mentor de la publicación, ocupa las pp. 307-406, por lo que bien puede considerarse que la antología de Evia tiene solamente 306 páginas. Sobre la génesis del libro y el papel desempeñado por el padre Bastidas, ver Espinosa Pólit, “Padre Antonio Bastidas...”, en especial las pp. 41-74.

Lo final en esta apertura de la antología es una ofrenda que parte del sentido de la palabra “ramillete” y el nombre de “Xacinto”, que aparece tomado a la vez como el nombre de quien firma y la flor de esa planta. La colección, entonces, es un ofrecimiento floral destinado a adornar las manos y las sienes del prelado: “Xacintos fueron aquellos que se transformaron en rosas: y estas rosas que ofrezco en manos de V. md. pasarán a preciosos Xacintos, pues de ellas esperan tener todo su valor y riqueza” (RVFP, iv-v). Siguen a esta sección las cuatro licencias que aprueban y autorizan la publicación del libro, las dos primeras firmadas por Juan Cortés Ossorio (abril de 1674) y Juan Pérez de Llamas (26 de abril de 1674), funcionarios a órdenes del Vicario de Madrid don Francisco Forteza, y las otras dos firmadas por Fray Felipe Colombo (14 de mayo de 1674) y Gabriel de Aresti (21 de mayo de 1674), que lo hacen en representación del Rey. Por último, como hemos mostrado en nuestra síntesis, hay un registro de “tassa” pagada a 6 maravedíes por pliego el 3 de junio de 1676 y una fe de erratas firmada por Don Diego de Bárcena, corrector de la Universidad de Alcalá de Henares.²⁰⁴

Todo este aparataje no se limita a la búsqueda de reconocimiento por parte de la autoridad o al mero trámite legal de aprobación —que era por lo demás engorroso y muy estricto—, sino que forma parte de una búsqueda de legitimidad simbólica que se vuelve evidente en la propia articulación discursiva desarrollada para justificar y dar sentido a la antología. Así, en la sección que lleva el título “A la juventud estudiosa” (RVFP, ix-xvi), que es una suerte de prólogo general antes de arrancar propiamente con los textos poéticos, Evia se ocupa principalmente de elaborar este marco, recurriendo para ello a la tradición del humanismo —hace hablar a Lucrecio, a Marcial, a Horacio— y creando a través de ella una simbología en torno a la flor como designación del poema. Compara Evia al poeta con la abeja, que trabaja con flores y de ellas saca su néctar para construir su miel. De ello se desprende el valor pedagógico o ejemplificador del *Ramillete...* que presenta: “Y si las abejas se valen no sólo del jugo de las flores, pero de las cristalinas fuentes y dulces venas de las aguas para componer el ambrosía de sus colmenas, suavísimos arroyos son los versos, de que también se valen las estudiosas abejas de los poetas para fabricar los sabrosos panales de sus poemas” (RVFP, x). Se insiste, además, en los posibles defectos de los poemas del libro, como fórmula de humildad pero también como justificación del ejercicio en tanto fórmula de aprendizaje. En síntesis, los poemas del *Ramillete...* se ofrecen a la “estudiosa juventud” como ejemplo y fuente de

²⁰⁴ Sobre esta aparente confusión de fechas, que van de 1674 a 1676, remitirse a la nota 197 de este mismo capítulo.

inspiración, esto es, como repositorio de valores y formas dignas de imitarse y plenamente aceptables si vistas desde la “normalidad” del discurso hegemónico de su época.

Tal es el caso, de hecho, de la totalidad de los textos dramáticos contenidos en la antología de Evia —cuatro de su autoría y diez de pluma de su maestro Bastidas—. En la apertura de la sección que los contiene, aquella de las “Flores panegíricas de varias loas, sagradas y humanas” a la que ya hemos hecho referencia, Evia insiste en el valor simbólico de las flores, empezando por el amaranto, y luego, con énfasis, la rosa. Relaciona enseguida a María con esta flor, y así mismo con otros santos de la Iglesia (Cristo, Juan Bautista...). Las penurias humanas de esos personajes, para Evia, no son mácula de su grandeza, sino más bien su realce: “Las espinas no le quitan a la rosa ni su hermosura ni su fragancia, antes bien, estas ayudan a que una y otra sobresalgan mejor” (RVFP, 122). Evia revisa la recurrencia simbólica de las flores en la poesía: Virgilio, San Ignacio de Loyola... Por último, termina por equiparar las rosas con los obispos y prelados de la Iglesia, ya que, como ellas en el amanecer, ellos madrugan para vigilar y cuidar a su grey. “Esta atenta vigilancia sobre sus ovejas es el principal oficio de los obispos”, dice. “No solo tan atento desvelo expresa la rosa, pero también otras calidades de tan supremos prelados; o si no, qué quiere decir aquel desabrochar los senos para recibir el rocío del cielo: no otra cosa que dar ensanchas a los mayores retiros del corazón para recibir la sabiduría de lo alto, que después se ha de comunicar a los fieles, que le reconocen pastor” (RVFP, 125). Con esto queda sellada la vinculación de los textos dramáticos del *Ramillete*... con la estructura de poder simbólico de su particular momento histórico, y se hace explícito que su decir se articula con aquel discurso de afirmación de los valores coloniales que hemos visto constituían el fundamento del carácter conservador y conformista del teatro hispánico.²⁰⁵

Los 14 textos dramáticos del *Ramillete*... aparecen agrupados bajo la clasificación genérica de loas, al menos si nos atenemos a lo que indica el subtítulo que las presenta:

²⁰⁵ Recordemos lo dicho al inicio de la sección 2.1 del primer capítulo de este estudio, cuando revisábamos el valor simbólico del teatro hispánico y hacíamos referencia a las conocidas ideas difundidas por José Antonio Maravall (*Teatro y literatura*...), según las cuales el teatro hispánico cumplía con un carácter comunitario al fundir a “público, actores y autor en la común adhesión a una ideología, tal vez mejor, a una mitología activa” (23). Si bien Maravall estaba pensando en la sociedad española post-renacentista y no en la distinta y muy compleja realidad americana, su tesis general nos parece aplicable a los textos dramáticos del *Ramillete*... Ha de quedar claro, sin embargo, que esto solamente nos sirve de pauta para observar e interpretar las intenciones explícitas de publicaciones como la de Evia, pero no ha de tomarse como la única posibilidad interpretativa. Parte de nuestra labor será la de buscar, en la superficie de ese pretendido orden que el teatro ayudaría a sostener, gestos y acciones que puedan dar cuenta también de las fisuras y tensiones.

“Loas a varias festividades y asuntos” (RVFP, 127).²⁰⁶ Como es sabido, en el siglo XVII la loa constituía uno de los llamados “géneros dramáticos breves”, en su caso particular pensado para ser escenificado o declamado ante un público, casi siempre como antesala de una pieza mayor en el contexto de una representación festiva. Así mismo, tal como está implícito en el nombre, la loa servía además para dirigir alabanzas a la persona o personaje a quien la obra estaba dedicada; y aunque breve, podía contener acción y argumento, aunque esto no era condición necesaria.²⁰⁷ Todo esto la hacía perfecta para ajustarse a las características de las manifestaciones festivas coloniales tal como las hemos revisado. De ahí que se trate de un género omnipresente en las colonias de América, plenamente típico de sus manifestaciones festivas, al punto que se ha llegado a decir que

la loa es la pieza más característica del teatro hispanoamericano. Nos guste o no nos guste, en las loas se definen muchos rasgos de ese teatro mejor que en cualquier otro género: las relaciones del dramaturgo con su público, sus motivaciones, su capacidad (o incapacidad) técnica y sus obsesiones lingüísticas.²⁰⁸

A nivel formal, por su parte, las loas dramáticas barrocas son por lo general constructos textuales altamente esquemáticos y previsibles, pues sus características respondían no solamente al repetitivo programa celebratorio que ya conocemos, sino también —y quizá especialmente— a las características habituales de su público ideal: aristócratas, funcionarios y eclesiásticos poco interesados en presenciar escenas intrincadas o problemáticas, pero en cambio altamente motivados para integrar el fasto de las demostraciones públicas —que los implicaban directamente— y encontrar en ello una posibilidad de lucimiento. “De ahí que las loas puedan aparecer como obras bastante obsoletas para el lector contemporáneo, a causa de su excesiva complacencia con lo coyuntural, de su necesidad de vincularse con el espectador o con el mecenas, halagándolo”. Así mismo, frente al lenguaje expresivo de otros géneros más libres y espontáneos como el entremés o el sainete, “los textos de las loas son mucho más

²⁰⁶ Algunas, como hemos dicho y como veremos, no calzan plenamente en esa clasificación, y hay uno en particular que se califica explícitamente como “introducción en forma de coloquio”.

²⁰⁷ Cabe señalar que la loa también “servía en veces como de única representación dramática, destinada a festejar a un santo o a ensalzar a un personaje”. Barrera, *Historia de la literatura...*, 529. Una definición general del término ‘loa’ puede tomarse de las acepciones que constan en el DLE. Para una observación más detenida, nos ha resultado muy útil lo propuesto por Manuela Sileri en su artículo “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, en *Etiópicas* n.º 1 (2004-2005), 243-270.

²⁰⁸ Kathleen Shelly y Grínor Rojo, “El teatro hispanoamericano colonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Época colonial*, coord. de Luis Íñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1982), 330. Las ideas sobre el público de la época que se incluyen al inicio del siguiente párrafo también están inspiradas en lo que plantean estos autores.

culteranos, repletos de referencias bíblicas y del clasicismo greco-romano, lo que redundaba en una sensación de artificiosidad poco verosímil”.²⁰⁹ Prueba lo que decimos el hecho de que las loas del *Ramillete...*, en tanto composiciones literarias, presentan una notoria homogeneidad, tal como veremos en seguida.

Por último, valga mencionar que estas loas del *Ramillete...*, aunque constituyen la totalidad de textos dramáticos que se conservan del siglo XVII, bien pueden tomarse como ejemplos, pistas o indicios con respecto a un universo más grande: el de la composición y representación dramática de comedias o piezas mayores. De lo segundo —la representación— hemos visto ya abundantes evidencias en el panorama elaborado en el capítulo anterior (y seguiremos viéndolas en lo sucesivo). De lo primero —la composición— no nos queda sino ahondar en la conjetura. No obstante, el propio Xacinto de Evia nos ha dejado lo que podría ser una prueba de que en Quito se escribía teatro de mayor aliento. Lo hizo cuando, al cerrar su texto introductorio que dedica “a la juventud estudiosa”, se dirige al lector y le dice: “Si estas [flores] salieren a tu gusto, yo te ofrezco otras más numerosas de comedias y heroicos poemas, que al calor de la edad más madura se fomentaron mejor” (RVPF, xv-xvi). Poco más de 50 años debió haber tenido Evia cuando daba a estampa estas declaraciones en su *Ramillete...*,²¹⁰ por lo que cabe pensar que esas afirmaciones se hacían sobre la base de hechos consumados. Puede suponerse, entonces, que Evia sí llegó a producir “otras comedias” en su madurez. En todo caso, aunque esa oferta de comedias nunca se cumplió —y si lo hizo, no queda memoria de ello en nuestra historiografía literaria—, lo que sí nos queda de Evia, como textos, son sus loas y las de su maestro que las acompañan.

2.1 Los textos menores

Bajo esta denominación agrupamos a once textos que, si bien presentan una sola voz y por lo tanto no son dialogados, dan indicios de su articulación con una actividad escénica en tanto sugieren o anuncian acciones teatrales de manera explícita. Consignamos en la siguiente tabla una síntesis de información relativa a estos textos.

²⁰⁹ Estas dos últimas afirmaciones las hace Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 36.

²¹⁰ Pesántez Rodas (“Los *ramilletes...*”, 31) conjetura que pudo haber nacido entre 1620 y 1623, a juzgar por la información de los pocos e incompletos documentos de la época que mencionan al sacerdote guayaquileño.

Tabla 2
Esquema de las monológicas contenidas en el *Ramillete...*

Título	Ubicación en el libro (ed. 1675)	N.º de versos	Posible fecha de representación	Autor
Al festejo que hicieron los pasajeros a Nuestra Señora de Paita en reconocimiento del buen viaje que les había dado	133-136	136	No es posible determinar	Antonio Bastidas
A Nuestra Señora de Guápulo, el día de la festividad de Las Nieves	137-142	216	Entre 1648 y 1650	
A la asunción de María Santísima	142-144	84	Entre 1647 y 1652	
A San Blas obispo	144-147	92	No es posible determinar	
Al ilustrísimo señor don fray Pedro de Oviedo, arzobispo, obispo de Quito, en el día de San Luis Rey de Francia, patrón del colegio seminario	147-151	184	Hacia 1645	
Al ilustrísimo señor don Agustín Ugarte Sarabia, dignísimo obispo de Quito	152-155	144	Entre 1648 y 1650	
El día que recibió el grado de maestro el muy reverendo padre fray Basilio de Ribera, prior actual, de mano del muy reverendo padre maestro fray Francisco de Chávez y de la Fuente, provincial también de la orden del Gran Doctor de la Iglesia San Agustín, en la provincia de San Fulgencio de Quito: alúdense a lo ilustre de sus renombres	163-164	120	1653 en adelante	Xacinto de Evia
Al divino sacramento del altar	174-175	84	Entre 1665 y 1666	
A la asunción de la Virgen	175-177	109	No es posible determinar	
En la festividad de San Juan Bautista	177-178	80	No es posible determinar	
A don Martín de Arriola, presidente de la Real Audiencia de Quito, y a don Juan de Aramburo, oidor suyo, en el festejo que le hicieron las niñas en un convento de religiosas	178-179	48	Entre 1649 y 1652	

Fuente: elaboración propia

Como puede verse, todas las loas del conjunto se dedican o a un santo, o a una virgen, o a un prelado de la Iglesia, o a una autoridad pública, y todas tienen que ver con motivos de índole religiosa, presentando por tanto un estrecho simbolismo con los valores de la devoción católica. La mayoría de referencias que pueden encontrarse permiten fechar las obras a partir de la cuarta década del siglo y hasta la sexta como máximo, estando por tanto circunscritas a los períodos de presidencia de Juan de Lizarazu (1642-1644), Martín de Arriola (1647-1652), Pedro Vásquez de Velasco (1655-1661) y Antonio Fernández de Heredia (1662-1665), y a los obispados de Pedro de Oviedo y Falconí (1628-1645), Agustín de Ugarte y Sarabia (1648-1650) y Alonso de la Peña Montenegro

(1653-1687).²¹¹ Así mismo, las loas mantienen un esquema bastante riguroso que podría resumirse, de manera general, en los siguientes pasos: se arranca con alguna alusión a la situación, el personaje o la festividad enunciada en el título, o bien con un simbolismo que nos acerque a ello; se continúa bien con una descripción argumental relativa a la vida, lustre o milagros del loado, bien con una ponderación de sus virtudes; se procura alguna comparación simbólica con elementos referentes a la monarquía española o a la fe católica; se prolonga (a veces más, a veces menos) el elogio de los personajes aludidos; y se termina introduciendo el propósito festivo de la loa, que es siempre la presentación de alguna obra mayor. Lo último es casi siempre una vocación al público en la que se pide su atención, se ruega su educación y se le aconsejan ciertos comportamientos que debe guardar durante la presentación escénica.

La métrica es casi sin excepciones hecha con base al romance, esto es, en cuartetas de versos octosílabos y una rigurosa rima asonante para los versos pares. La loa más extensa del grupo alcanza los 216 versos y la más corta apenas llega a 48.

De la lista de loas presentada, las siete primeras son de autoría de Antonio Bastidas, y las cuatro últimas de Xacinto de Evia. Valga, pues, anotar algunos datos sobre estos dos autores para cerrar este marco de consideraciones generales.²¹² De Antonio Bastidas sabemos que nació en Guayaquil hacia 1615, y que entró a ser parte de la Compañía de Jesús en Quito en 1632. También consta que en 1642, luego de haber culminado sus estudios y haberse ordenado sacerdote, enseñaba Gramática en el recién fundado colegio jesuita de Cuenca. Algunos datos más evidencian su presencia en Guayaquil y Quito durante el período. En algún momento hacia la mitad del siglo hubo de ser maestro de Jacinto de Evia, en la cátedra “de Mayores y Retórica”. En 1668 se trasladó a Popayán, donde enseñó hasta 1678, y luego de eso vivió en Santa Fe de Bogotá, ciudad en la que falleció el 1 de diciembre de 1681. Por su parte, de Evia apenas podemos tener por cierto algunas cosas: nació en Guayaquil, estudió en algún colegio de la Compañía de Jesús (¿Quito?, ¿Cuenca?), fue sacerdote secular, se doctoró en la Universidad de San Gregorio de Quito en mayo de 1657, y estuvo en Madrid en la época

²¹¹ Fueron presidentes interinos entre cada uno de los anotados los oidores Antonio Rodríguez de San Isidro (1644-1647), Juan Morales de Aramburu (1652-1655) y Alonso del Castillo y Herrera (1665-1670). En ausencia de obispos, el gobierno de la Iglesia pasaba a manos del cabildo eclesiástico de la ciudad. González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 194 ss.

²¹² Todo lo que sigue esta basado en lo que dice Aurelio Espinosa Pólit en las secciones correspondientes del tomo *Los dos primeros...*, 19-25 y 249-255, quien además comenta la diversidad de invenciones que rondan las biografías de ambos autores.

de la aparición del *Ramillete*... gestionando su publicación por encargo del propio Bastidas.

Dicho esto, empezaremos nuestro comentario por las loas del segundo de los autores, por ser el grupo más pequeño del conjunto y por tanto servir como una buena puerta de entrada para revisar la colección.

2.1.1 Las loas de Xacinto de Evia

En cuanto a extensión, estas loas ocupan casi por completo los últimos puestos de la lista, y nos atrevemos a decir que lo mismo se aplica a su calidad literaria. No obstante, se trata de textos muy interesantes en tanto ilustran buena parte de los mecanismos de teatralidad de la semiósfera colonial quiteña.

A fin de seguir el orden en el que estas loas aparecen en el interior del libro —y que es el que hemos mantenido para la transcripción que presentamos en los apéndices de este estudio—, hemos de arrancar nuestro análisis con la loa “Al divino sacramento del altar”, onceavo texto dramático del *Ramillete*... tanto en ubicación como en extensión (aunque esto último lo comparte, con sus 84 versos, con la loa “A la asunción de María Santísima”, la más breve de las de Bastidas). Se trata, en general, de un elogio poético de Cristo y el milagro de la transustanciación, que utiliza cabalmente el esquema que hemos anunciado como típico: empieza con una alegoría que equipara a Cristo con el sol y su poder, continúa elaborando diversos aspectos del misterio, y luego pasa al elogio de las autoridades presentes (el presidente de la Audiencia y quienes lo acompañan) para finalmente anunciar la obra a presentarse y pedir silencio al público. Por el tema, hace pensar que pertenece a una fiesta de Corpus Christi (20 de junio), aunque eso no es más que una conjetura. Pudo haber sido representada hacia mediados de la década de 1660, según algunos datos adicionales que encontramos en el cuerpo de su texto y que explicamos un poco más abajo.

La loa arranca, pues, con la aparición simbólica del sol, y ya para ello teje una imagen conceptista en su ideación y culterana en su factura. Así, el sol va “muy retirado” entre “nevados embozos” (las nubes), y lo hace porque de lo contrario cegaría a todo discurso, aunque éste “hiciera empeños lustrosos” como un “águila” en lo alto. De ahí que el pseudo ocultamiento del sol sea una muestra de la “industria de su amor” (pues es lo que le permite “franquearse a todos” sin obnubilarlos con su grandeza) (vv. 1-8).²¹³ En

²¹³ De aquí en adelante, anotaremos solamente los números de verso a los que estemos haciendo referencia, siguiendo las transcripciones de las loas que presentamos en la sección de anexos.

términos simbólicos, la loa equipara a Cristo con el sol, y sostiene que es imposible hablar de él en su presencia cabal, pues ella misma anula, por su magnificencia, toda posibilidad de palabra, lo cual explicaría el cuerpo de Cristo se presente en la hostia consagrada y no en el cuerpo presente del Dios encarnado.

Este sol simbólico que aparece (Cristo en la hostia), “sale a vista de la fe/ y a su teatro glorioso” (vv. 9-10) no para que lo miren con curiosidad, sino para que lo veneren (vv. 11-12). La indicación es significativa porque indicaría el posible escenario donde la loa estaría siendo representada: el “teatro glorioso” donde “se venera” vendría a ser la iglesia misma. Esta idea se refuerza con lo que aparecerá luego en los vv. 37-40, en otro de los momentos en los que se habla del misterio: “Esta cifra de la fe,/ este asombro misterioso,/ *este templo reverente/* festeja en breves encomios” (resaltado nuestro). Es ante los fieles reunidos en el templo donde aparece, pues, el sol-Cristo, y tal hecho da pie para la afirmación del dogma, en tanto la loa afirma que la medida de su grandeza —la del Cristo-sol— no es su arrojarse por revelarse, sino su mérito y su capacidad de hacer crecer, con su presencia, los logros de quienes lo miran (pues su “traje”, abundante en manifestaciones exteriores —“rosa de accidentes”, dice el texto— le ha costado nada menos que su vida, vv. 17-20). En ello está cifrado todo el contenido dogmático-simbólico de la loa: la transustanciación de Cristo es un sacrificio que hace el propio Dios para acercar el cielo a la tierra en beneficio de los fieles: “Solo mira nuestro bien,/ y porque este sea propio,/ distancias abrevia muchas/ a este suelo de ese polo” (vv. 21-24).

Un poco más avanza en la loa la explicación o comentario del misterio. Así, califica al milagro como “industrias de su ingenio” —siempre en referencia a ese sol simbólico—, y dice que han sido sus “especies” (esto es, las muestras que ha dado de sí) y sus “soplos” (su voluntad) los que han movido el hecho a través del golfo de “su sangre” (su pasión y su muerte). Sigue el texto en esta línea, con un continuo gongorismo en el fraseado y notorio enredo en la construcción de las ideas, tal como puede verse en la ilación de hipérbatos y la idea a la vez evidente y astuta de los versos 29-32: “Pan expone a los deseos/ que le buscan más ansiosos,/ que gustarle desgano/ nunca fue del gusto logro” (lo cual, puesto en un ordenamiento sintáctico-lógico habitual, vendría a redundar en la obviedad: ‘[Cristo] expone [su] pan-cuerpo a los deseos [de los] que le buscan ansiosos, pues nunca fue logro del gusto el gustarle algo con desgano’). Lo mismo podría decirse de la siguiente cuarteta: “Unos su abundancia alaban,/ y advertidos dicen otros/ que no hay para dos bocados,/ y lo cierto dicen todos” (vv. 33-36), donde, al tiempo que

se consigue una suerte de armonía hecha de las ideas opuestas que se enlazan en un solo enunciado —estrategia muy típica del gusto barroco, por cierto—, logra hacer una ingeniosa referencia a la mezcla de deseo y respetuosa reverencia que invade a los fieles que festejan la salida del Cristo-sol. El asombro y el festejo que provoca la presencia de la hostia consagrada, entonces, mantiene su aura de misterio al tiempo que revela su grandeza.

Hasta ahí lo que la loa despliega sobre el hecho mismo que se festeja, es decir, el “sacramento del altar”. A partir del verso 45 —y hasta el 72— tenemos una sección dedicada al elogio del poder inmediato, con lo cual a la celebración del misterio de fe (la transubstanciación) se junta la celebración de los líderes locales. Lo primero para ello es la mención de los aciertos con que la ciudad es regida por su “cabeza” (vv. 45-48), y de inmediato una equiparación de esa misma “cabeza” con san Pedro como símbolo de constancia y firmeza (vv. 49-52). La prueba de ese vigor manifiesto lo da el fuerte peso que implica manejar el gobierno, frente a lo cual, sin embargo, y según dice la loa, “aún fuerzas [...] sobran muchas/ para pesos más costosos” (vv. 55-56).

El verso 57 y los que siguen revelan la identidad de esa “cabeza” aludida:

Y si Castillo te nombran,
¿quién no admira en esto propio,
que es sobrescrito a las glorias
de tu esfuerzo el nombre solo?
Castillo fuerte, tu pecho
fue en los peligros más rotos,
dígalo Chile, y la fama,
que así voló en tus encomios.

La referencia remite muy posiblemente a Alonso del Castillo y Herrera, oidor del tribunal de Quito desde 1660 —hijo de otro oidor del mismo nombre que falleciera tempranamente en Quito, en 1636—, y luego presidente interino de la Audiencia entre 1665-1670, tras la retirada de Antonio Fernández de Heredia.²¹⁴ La mención de su figura y la alegoría a la fortaleza cifrada en su apellido es tópica de las alabanzas de las loas del período, que más de una vez —como veremos— buscan paralelismos como este del nombre para elaborar su simbología. Apenas mencionado Castillo, por lo demás, se habla

²¹⁴ *Diccionario biográfico español*, edición electrónica, Real Academia de la Historia, consulta del 27 de septiembre de 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/75628/alonso-del-castillo-y-herrera>. La única otra “cabeza” de gobierno con ese apellido fue Francisco López di Castillo, pero pertenece a una época posterior al *Ramillete...* (fue presidente entre 1703 y 1706). La única dificultad para aceptar plenamente esta referencia radica en que no hemos encontrado referencias a que Alonso del Castillo haya estado en Chile, como parecería afirmar la loa, por lo que el verso 63 podría entenderse como alusión a un lugar muy remoto, al que no obstante pueden llegar las voces de la fama.

también de las otras autoridades que lo acompañan (vv. 65-68), de quienes se destaca su capacidad de vigilancia y su natural inclinación al temperamento regio: “Y vosotros que a su lado/ gobernáis Numas dichosos/ mil parabienes os rindo,/ pues que sois deste Argos ojos./ No ciudades, mas imperios/ podéis regir espaciosos,/ porque en su pecho cada uno/ un Filipo alienta heroico”.²¹⁵ La alusión última a Felipe IV —cuya muerte ocurrió en 1665, pero se conoció en Quito recién en mayo de 1666, cuando Castillo ya presidía la Audiencia— hace pensar que la loa fue compuesta y representada justamente entre esos dos años (luego de la posesión del presidente pero antes de que se conozca el deceso del rey), pues eso explicaría la alusión a ese específico monarca en tiempos de la presidencia de Castillo.

Lo que cierra la loa es una alerta sobre la obra que ha de presenciarse en seguida, así como el fin moral de esa representación: “Una norma de prudencia/ os propondré en un coloquio” (vv. 73-74). No se dice nada más acerca de dicho coloquio, por lo que no podemos aventurarnos a adivinar su origen o su tema, si bien aquello de “norma de prudencia” aludiría a algún contenido aleccionador como lógica de su argumento. Tras su anuncio viene casi de inmediato el habitual pedido de silencio al público (“Por prudentes os aplaudo,/ si la atención me dais prontos,/ que es calificarse necios,/ hablar, cuando hablan otros”, vv. 77-80) y, finalmente, un deseo por que la fama (“aquesa deidad alada”, v. 81) divulgue el misterio y el amor de quienes lo han presenciado.

Como vemos, se trata de un texto elevadamente retórico y muy convencional en cuanto a sus intenciones laudatorias. Cumple con la cuádruple función de celebrar el poder, reforzar el discurso dogmático imperante, introducir una pieza teatral mayor y hacer alarde de su propia elaboración literaria. Es, en ese sentido, un texto plenamente culto, difícil de entender de buenas a primeras pero eficaz para ahondar en la pompa celebratoria tanto del Cristo transubstanciado como de la autoridad del presidente Castillo y sus funcionarios. Siendo nuestro primer caso revisado, podemos tomarlo como ejemplo típico de una loa culterana del XVII, y su articulación al interior de la semiósfera de la teatralidad barroca es tan evidente que no requiere mayores disquisiciones.²¹⁶

²¹⁵ Lo de “Numas” es alusión a Numa Pompilio, segundo rey de Roma (716-674 a. C.). “Argos” refiere al legendario vigilante de la mitología griega, muy hábil por poseer una gran cantidad de ojos (cien, según la versión más popular). “Filipo” es evidentemente alusión al rey Felipe IV. Para todas las explicaciones relacionadas con la mitología griega, nos basamos en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (Barcelona: Paidós, 1981).

²¹⁶ Todo el resto de textos de Evia de la sección comparten estos lineamientos generales, por lo que advertimos que una revisión demasiado minuciosa podría tomarse pesada sin aportar mayores novedades.

La segunda loa del grupo, que con 108 versos es la más extensa de las cuatro, lleva el título de “A la ascunción de la Virgen”. Se trata de un texto en el que la articulación simbólica se hace en torno a la muerte y resurrección de María, comparándola con el legendaria ave Fénix. El texto no ofrece ninguna referencia que pueda darnos una datación precisa, aunque hemos de asumir que la loa fue representada justamente en una fiesta de la Asunción (15 de agosto, según el calendario litúrgico). Sí ofrece, en cambio, alusión a la temática de la obra mayor para la que sirvió de introducción, pues hace ver que su argumento trataba de un santo sastre. Y aunque el dato no es suficiente para identificar plenamente la pieza, sí es útil para hacer conjeturas, en tanto hay noticia de por lo menos dos obras del siglo XVII que tienen que ver con el asunto de un sastre que llega a la santidad: *Santo y sastre* (1635) de Tirso de Molina —que pone en escena la historia de san Homobono, un sastre laico del siglo XII originario de Cremona—, y *El lego de Alcalá* (1653) de Luis Vélez de Guevara, que lleva a las tablas “las peripecias y camino hacia la santidad de un hombre sencillo [un “sastrecillo”], san Julián de Alcalá”.²¹⁷ Es plausible que cualquiera de estas dos haya sido la obra representada en la ocasión, con lo que se confirmaría la popularidad del teatro áureo español en las colonias americanas. El dato también deja pensar que la fiesta en la que la loa fue incluida pudo haber tenido al gremio de sastres como priostes.

A nivel de estructura y lenguaje, repite en buena medida lo que ya vimos en la loa anterior. Tenemos, pues, el paralelismo entre María y el Fénix como hilo articulador del discurso. Ella, como aquel, se apaga en el ocaso solamente para encenderse en la aurora. Y lo hace con una valoración mayor, convirtiéndose en “gloria” del “empíreo” (v. 4). La ideación de esta María-Fénix se extiende durante por lo menos las diez primeras cuartetas, en lo que no es sino un juego de amplificación y reiteración retóricas lleno de alusiones cultas —en referencia a detalles intrincados del mito del ave Fénix, como ocurre en los versos 17-20— y construcciones de ingenio barroquizante, al estilo de: “[...] es logro perder la vida,/ por recobrarla más pronta” (vv. 23-24), o “su vida, aunque eclipsada/ de la muerte en pardas sombras/ sol bello, y flamante Fénix/ la adquiere más animosa” (vv. 37-40). En un pasaje de la sección (vv. 30-36) se compara a María con una mariposa que vuela incauta hacia el fuego, que le significa la muerte.

²¹⁷ Luis González Fernández, “Cuando el hábito lo hace el monje: dos santos sastres (*Santo y sastre* de Tirso de Molina y *El lego de Alcalá* de Luis Vélez de Guevara)”, en *Les Cahiers de Framespa* n.º 1, versión en línea (16 junio 2010, consultado el 28 septiembre 2018), <http://journals.openedition.org/framespa/415>.

Agotada la comparación con el Fénix, sigue una serie de alusiones al ascenso de María a los cielos, para lo que se construye la idea de que la Virgen es una joya que los cielos roban al suelo en tanto éstos, los cielos, no son perfectos sin María coronándolos. Se equipara entonces a María con el esplendor del propio Cristo, con lo que estamos ya de pleno en la sección del texto dedicada al apuntalamiento del dogma: “Pues si luminar mayor/ Jesús al impíreo adorna,/ el esplendor de María/ falta por segunda antorcha” (vv. 53-56). La ascensión de María se presenta como un renacer hacia la gloria divina que hace estremecer a los fieles: “Gozosa sube a ese empíreo/ en las ruedas luminosas,/ do los querubes alados/ son pías a su carroza [...] Atentos hoy sus devotos/ en su ausencia más se gozan,/ pues solo sube a sus dichas,/ y a asegurar su corona” (vv. 65-68 y 77-80). Es justamente este estremecimiento devoto el que yacería en el corazón del festejo que se ha montado: “Este alborozo del pecho/ y regocijo así apoyan,/ que sus glorias han querido/ celebrar con otras glorias” (vv. 81-84).

Hasta ahí el motivo de la loa, su desarrollo simbólico y su afirmación del discurso católico. Lo que sigue es la alusión a la obra a representarse (cuyas posibilidades ya hemos referido): “De un Santo, que por extraño/ toda la atención se roba/ que con ser sastre, escalar/ pudo aquesa esfera heroica” (vv. 85-88); y finalmente el habitual pedido de atención al público: “Para este canto, ¡oh, prodigio!/ que así la atención remonta,/ excusado me parece/ pediros orejas prontas./ [...] Todo demanda atención,/ todo admiración forzosa/ del ánimo más esquivo,/ de la potencia más sorda” (vv. 93-96 y 105-108).

Vemos con claridad que el segundo caso revisado merece, en un sentido global, las mismas consideraciones hechas con respecto a la loa de la transubstanciación, pues en términos de su articulación semiótica cumple funciones equivalentes y ofrece elementos similares a los presentes en ella. Baste ello para tener una idea lo suficientemente completa del texto y permitir su lectura.

El tercer caso a revisar, la treceava loa del *Ramillete...*, lleva el título de “En la festividad de San Juan Bautista”, composición de 80 versos que es un pomposo elogio del santo en mención y también, como las anteriores, un texto escénico pensado para ser al mismo tiempo un alarde retórico, un discurso dogmático y una pieza de presentación para una obra mayor. De esta última no se ofrecen detalles ni pistas (solo sabemos que se refiere a ella como “tragedia”, v. 69), y tampoco hay en el texto información que permita una datación exacta. Al contrario de lo que sucedía con los dos casos anteriores, no se utiliza aquí un elemento específico que sirva para elaborar una alegoría extendida con

respecto a San Juan Bautista, como lo eran el sol con Cristo y el ave Fénix con María en las dos primeras loas de Evia (aparte, acaso, del lucero con el que se lo compara, pero dicha imagen apenas ocupa unos pocos versos). Lo que sí abunda son alusiones a la vida del santo y sus labores como profeta, lo que permitiría suponer que el texto fue escrito para representarse justamente en las fiestas de San Juan del 24 de junio, que es el día asignado al Bautista en el santoral católico.

La loa arranca directamente con un elogio del santo, para lo que se utiliza una idea similar a la usada en la loa “Al santísimo sacramento del altar”, cuando se simbolizaba el esplendor de Cristo a través de la intensa luminosidad del sol. Aquí “el discurso” (es decir, la propia loa) se halla entre “piélagos de luces” (vv. 2-3) porque el loado es él mismo una fuente de luz: “[...] si de un Bautista miro/ el esplendor soberano,/ a un tiempo humillo los ojos,/ y a ese mismo el pecho osado” (vv. 5-8). Esa luz, además, es poderosa porque el Bautista la ha obtenido “del sol de Jesús” (v. 9) al servir de precursor con respecto a él como lo hace el lucero de la mañana antes de la aparición del sol (vv. 13-16). A partir de eso se enaltecen las labores proféticas de Juan, en tanto su mérito no es tanto el de ser un predecesor de Cristo, sino el de haberlo anunciado ante los hombres, y por ello haber sido su guía: “[...] si Cristo es del Padre/ el Verbo, y concepto sacro,/ esta voz en sus clamores/ pudo mejor declararlo./ En lo inculto de un desierto/ los hombres en él lograron/ para el alcázar del Cielo/ guía a sus pasos errados” (vv. 17-28).

Establecido esto —a lo cual se agrega alguna imagen henchidora, como la de hacer del Bautista un hortelano que regó el suelo donde nacería “la rosa en lo encarnado” de la Iglesia, es decir, Cristo (vv. 33-36)—, se aluden diversos sucesos importantes de la vida de Juan: sus prédicas en Palestina (vv. 29-32), el bautismo del mesías (vv. 37-40), su enemistad con el tetrarca de Galilea Herodes Antipas (vv. 45-52), su muerte por decapitación (vv. 53-56) y su honra en los cielos junto al Dios padre (vv. 41-44). Se trata de una suerte de síntesis hagiográfica que culmina con la consagración del Bautista, que aún sin cabeza “excede” a su enemigo por ceñir “más firme corona” y empuñar “cetro más amplio” (vv. 56-59). Es aquel prodigio lo que ha convocado a los presentes para que el santo reciba sus aplausos y sea halagado con un festejo (vv. 65-68).

La loa se cierra con todo apego al esquema, primero anunciando el acto escénico —“siendo de un rey la tragedia,/ y el triunfo más aclamado,/ quien desempeñe cumplido/ hoy nuestros ánimos gratos” (vv. 69-72)—,²¹⁸ y finalmente demandando la escucha atenta

²¹⁸ Esto y una alusión a “[...] la paciencia ilustre/ de un Job [...]” (vv. 73-74) son todas las pistas que se dan sobre la obra que sucedió a la loa.

por parte del público: “La atención por repetida/ bien es la excuse el cuidado;/ porque si venís a oírnos,/ el pedirla será en vano” (vv. 77-80). Otro caso, en definitiva, que ejecuta el esquema que hemos planteado como base.

Por último, la cuarta loa de Evia es la que clausura la colección de textos dramáticos del *Ramillete...* y a la vez es la más corta de todas, con apenas 48 versos. No obstante, ya su título ofrece algunos datos particulares que la vuelven especialmente interesante y la destacan por sobre las tres primeras que hemos revisado. Éste es: “A don Martín de Arriola, presidente de la Real Audiencia de Quito, y a don Juan de Aramburo, oidor suyo, en el festejo que le hicieron las niñas en un convento de religiosas”. Hay, pues, tres asuntos que sobresalen: primero, que no se trata de una loa dedicada a una figura simbólico-religiosa, como los tres casos anteriores, sino a dos sujetos reales plenamente identificables; segundo, que se nos ofrece una contextualización bastante precisa de la circunstancia de representación de la pieza: la visita de dichas autoridades a una de las comunidades religiosas femeninas de la ciudad; y tercero, que se hace mención explícita de que quienes hacen el festejo son las propias niñas del convento.

Con respecto a lo primero, la mención directa de Arriola y Aramburo nos permite ubicar la representación de la loa en algún momento entre 1649 y 1652, en tanto Martín de Arriola y Balerdi, undécimo presidente de la Audiencia de Quito, tomó posesión de su cargo el 11 de agosto de 1647 y se mantuvo en él hasta su muerte en julio de 1652, mientras que Juan de Morales Aramburu, que fue nombrado oidor de la Audiencia de Quito en 1647, ocupó su puesto solamente a partir de septiembre de 1649, y lo hizo hasta después de la muerte de Arriola, a quien de hecho sucedió como presidente interino de la Audiencia hasta 1655.²¹⁹ La coincidencia de ambos como presidente y oidor, respectivamente, que es como aparecen mencionados en la loa, solo pudo darse en el lapso mencionado.

Con respecto a lo segundo, por su parte, cabe señalar que para entonces existían tres monasterios femeninos en Quito: el de la Inmaculada Concepción (fundado en 1575), el de Santa Catalina de Siena (fundado en 1593) y el de Santa Clara (fundado en 1596), siendo plausible que la visita se haya realizado a cualquiera de los tres. En esos mismos años, sin embargo, y por gestión del propio Arriola —que había tomado la posta del obispo Agustín Ugarte y Sarabia, muerto en 1650—, se tramitaba la fundación del cuarto convento femenino quiteño, el cual se terminó de oficializar tras la muerte de Arriola, en

²¹⁹ González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 225 y *Diccionario biográfico español...*, consulta del 29 de septiembre de 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/76681/juan-de-morales-aramburu>.

1653, con el nombre de El Carmen de San José.²²⁰ Por esto último, bien podría ser que la loa haya sido hecha para una visita de las autoridades a la comunidad de las monjas carmelitas, que ya vivían en la ciudad antes de que se funde su monasterio, y que como se ve mantenían cercanía con el presidente Arriola.

Finalmente, con respecto a lo tercero, la indicación es notable porque es uno de los pocos datos que menciona la participación de niños en este tipo de actividades, y el único que menciona directamente a mujeres a cargo de una representación. Es preciso señalar, para entender esto, que el teatro clásico español permitió desde fecha muy temprana —en comparación con el resto de Europa, a excepción de Italia— la participación de la mujer en el escenario. El año más citado es el de 1587, cuando el Consejo de Castilla alzó una prohibición al respecto por petición de la compañía italiana *Los confidentes*, entonces de paso por Madrid. Sin embargo, se ha encontrado evidencia que permite retroceder la fecha hasta por lo menos 1574.²²¹ De la misma manera, constan en el Reglamento de teatros promulgado en 1641 —fecha mucho más cercana a la del texto que nos ocupa—, dos disposiciones relativas a este respecto: “que los autores y representantes casados traigan consigo a sus mujeres, y las mujeres no puedan representar ni andar en las compañías no siendo casadas”, y “que no pueda representar mujer ninguna que tenga más de doce años sin que sea casada, ni los autores les tengan en su compañía”.²²²

²²⁰ González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 239-243. Se trata del monasterio luego conocido popularmente como “Carmen Antiguo” o “Carmen Alto”, para diferenciarlo del otro convento carmelita (llamado a su vez “Carmen Moderno” o “Bajo”), que se estableció en la ciudad a principios del siglo XVIII, luego de su traslado desde su emplazamiento original en Latacunga, ciudad que fuera destruida por un terremoto en 1698.

²²¹ Teresa Ferrer Vals, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, versión digital tomada del portal web de la Universidad de Valencia, disponible en www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20rioja.pdf, visita del 3 de agosto de 2014, 25 pp. Según anota esta autora, las actrices que participaron en la representación de *Los confidentes* en 1587 fueron las italianas Angela Martinelli, Angela Salomona y Silvia Roncagli, y la autorización que les diera el Consejo de Castilla —tras hacer comprobar “que eran casadas y que iban acompañadas de sus maridos”— abrió paso para que otras compañías locales hicieran lo mismo. Su pedido tiene que ver con una prohibición impuesta el año anterior, 1586, lo cual indicaría que ya desde antes se producían actuaciones de mujeres en escena. De hecho, consta que meses antes del alzamiento, el 20 de marzo, un grupo de actrices españolas había presentado un memorial en el que se pedía levantar la prohibición, documento en el que constan argumentos sobre todo moralizantes, en tanto las propias actrices juzgaban que las mujeres debían estar junto a sus maridos actores para evitar relaciones extramatrimoniales y para impedir que el disfraz femenino en los hombres pueda hacerles “transitar peligrosamente por el terreno del pecado nefando” (5). Con respecto a la anterior fecha señalada, 1547, se conoce que en ese año estuvo en España otra compañía italiana, “la del famosísimo Ganassa”, en cuyo elenco actuaba su esposa Bárbara Flaminia. Algunos datos más con los que aporta la autora dan cuenta que en ese período del siglo XVI, tanto en España como en Italia “la incorporación de la mujer a las compañías parece haber sido paulatina, y haberse producido en fechas similares” (4).

²²² El título oficial del documento citado es “Instrucción que se ha de guardar en las comedias así en las representaciones como los autores y representantes de ellas, y las demás personas a quien tocare, por

En ese sentido, siendo permitida la participación tanto de niñas como de mujeres adultas casadas en el teatro formal hispánico, el festejo de las pequeñas religiosas en Quito no sería propiamente una sorpresa, sino que más bien resultaría una confirmación de los esquemas en los que podían desenvolverse este tipo de actividades dentro del ordenamiento legal. Tenemos aquí, de todas formas, un caso especialmente interesante, y no solo porque sería la única mención explícita que tenemos de un grupo de niñas representando una obra teatral durante el periodo colonial quiteño, ni tampoco solo porque tal hecho nos permita hurgar en una reglamentación que acaso resultaba necesaria justamente porque podía ser fuente de desorden o polémica —pensemos en los argumentos morales que están detrás de la autorización dada solamente a niñas o mujeres casadas—, sino también porque el conjunto representa de manera implícita un proceso de negociación llevado adelante, a través de las pequeñas actrices, entre una comunidad específica y las autoridades que lo visitan. Así, el “convento de religiosas” no solo utiliza el despliegue escénico para honrar al presidente y su oidor o agradecer sus posibles gestiones, sino también —y acaso especialmente—, para ganar su favor.²²³

Eso explicaría, además, el breve pero intenso encomio de Arriola y Aramburo, que es con lo que arranca la pequeña pieza. Para realizarlo se utiliza la idea ya varias veces vista de equiparar la prestancia de los aludidos con la luminosidad del sol: “[...] hallo en ti don Martín,/ sol que ilustra nuestra zona,/ como en ti don Juan ilustre/ luces, con que nos coronas” (vv. 5-8), tras lo cual aparece de inmediato la mención directa de la ciudad (“Montes lo digan de Quito,/ cuando por altos las gozan”, vv. 9-10), y del convento donde se hace el festejo, al que se compara con un vergel donde brotan azucenas (vv. 17-18). Son estas “azucenas” del “vergel” (es decir, las religiosas), quienes, transformadas en rosas “de tanta luz fomentadas” (v. 19), tienen el deseo de presentar la festividad, y aún “[...] en festines mayores/ [...] y en pompas” (vv. 21-22) si les fuese posible. Es entonces cuando aparece la mención a la pieza mayor ofrecida y a sus actrices infantiles (vv. 25-28 y 33-36):

Ofrezco en voces infantiles

mandado del Sr. don Antonio de Contreras, caballero de la Orden de Calatrava, de los Consejos Supremos de Castilla, Cámara y Hacienda de S. M. y Protector de las Comedias”, según lo refiere Fernando Doménech, “Viudas, viragos y un poco asesinas: las autoras de comedias”, en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, coord. de Antonio Serrano (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007), 52-53.

²²³ Esto tendría más sentido si pensamos en la posibilidad, sugerida más arriba, de que la visita de Arriola y Aramburo al convento significaba un momento importante para una institución que debía competir —en términos de prestigio y prestancia social— con los otros centros similares existentes en la ciudad.

un coloquio en breve copia,
 donde Joaquín, y Ana
 alterar veréis congojas.
 [...]

 De dos consortes amantes
 ofrezco amargas memorias,
 que aún no se eximen de penas,
 almas que amor eslabona.

No hay más información que esta para identificar cuál es el coloquio al que se hace referencia. No obstante, la presencia del tema mencionado en el teatro áureo español lo prueba la existencia de la comedia *La madre de la mejor* (1621), de Lope de Vega, que pone en escena justamente la historia de santa Ana y san Joaquín. Otro ejemplo es la obra *La escala de la Gracia*, del autor conquense Antonio Enríquez Gómez —también conocido como Fernando de Zárate (1600-1663)—, en la que aparecen en escena san Joaquín, santa Ana, la Virgen y la Gracia, entre otros (aunque debemos señalar que de este texto no se conoce publicación anterior a 1671). Si bien está claro que la representación se dio por motivo de la visita de las autoridades al convento, la elección del tema hace pensar que pudo haberse tratado de una fecha cercana a la festividad de estos santos, que corresponde en el calendario litúrgico al 26 de julio.

Por último, el pedido de silencio y atención con el que se cierra a la loa es plenamente habitual: “Convidaros al silencio,/ es prevención muy ociosa,/ que lo demanda el respeto,/ que al sol se debe hoy de Arriola” (vv. 45-48).

A pesar de su brevedad y aparente sencillez, en esta loa final encontramos, junto con los datos de gran interés que hemos señalado, la estructura ya antes vista: una mención de los personajes elogiados junto con una descripción de sus virtudes, para arrancar; una explicación que pone en relación a estos personajes ilustres con el lugar de la representación —que es, en este caso, con toda claridad un recinto religioso—; una alusión que presenta el texto dramático que la loa introduce, junto a una pequeña reflexión sobre su contenido (v. 31 ss.); y un llamado de atención al público, para cerrar. Y de nuevo, como trasfondo ideológico del discurso, los valores convencionales de la tradición moral católica/monárquica: ahí, pues, las “luces” de Arriola y Aramburo que iluminan tanto el convento como la región entera, ahí su presencia de autoridad magnánima e ilustre, ahí los montes de Quito para atestiguar su nobleza, ahí las religiosas como rosas iluminadas en el amor, etc.; ahí también, de fondo, el relato ejemplar de Santa Ana y San Joaquín, premiados por Dios por su paciencia y su devoción.

En suma, esta última loa de Evia confirma lo explorado en los tres textos anteriores y nos da la guía para continuar examinando —y comprendiendo— el resto de textos dramáticos del *Ramillete*... Antes de cerrar la reflexión, sin embargo, debe señalarse que estas obras, al evidenciar un tipo de comportamiento central dentro de la semiósfera de la teatralidad barroca —mostración de alabanzas y fidelidad al orden establecido—, dejan pistas de su utilización en términos más complejos (sobre todo, como hemos visto, en el caso de la loa dedicada a Arriola y Aramburo). Si bien los textos en sí mismos poco o nada tienen de elementos que puedan revelar tensiones o fracturas en el esquema simbólico imperante —tanto su contenido como su lenguaje nos parecen previsible y altamente esquemáticos en ese sentido—, su utilización coyuntural parece haberse insertado plenamente en el mecanismo de honores y precedencias con el que se debatía la jerarquía social y el prestigio político de los actores involucrados en cada uno de los respectivos festejos en que al parecer fueron representados.

Fue ahí, en realidad, en donde residió buena parte de los propósitos ocultos de todas estas loas de Evia, así como de las demás que se registran el *Ramillete*...

2.1.2 Las loas de Antonio Bastidas

En términos generales, los textos de Bastidas presentan más variedad y amplitud de miras que los de Evia. Puede decirse que tanto en conjunto como individualmente son más vistosos e interesantes que los que hemos revisado hasta ahora, pues presentan un lenguaje menos oscuro —sin por ello abandonar el lenguaje barroquizante— y una ideación de imágenes que nos atrevemos a llamar más fresca y accesible —sin por ello abandonar la inclinación a lo ingenioso y agudo—. Aunque es cierto que cada caso particular podrá presentar excepciones a esto que decimos —siendo algunos pasajes de una gran oscuridad y enmarañamiento—, a nivel global compartimos la idea que ha mantenido la crítica (Espinosa Pólit, Barrera, Rodríguez Castelo...) de que Bastidas es superior a Evia como poeta, y que por tanto la factura de los textos del “maestro” alcanza niveles más logrados, al menos en términos de estilo, que los del “pupilo”. Debe considerarse para sostener esta idea el dato no poco significativo de que las únicas tres obras dialogadas son justamente de Bastidas, no de Evia, lo cual de por sí le otorga al primero una estatura superior, al menos en lo que respecta a los textos dramáticos contenidos en el *Ramillete*...

Antes de arrancar propiamente con la exploración de este conjunto, habremos de anunciar que las loas de Antonio Bastidas, de manera similar a lo que hemos visto en el

caso de los textos de Evia, presentan pocos gestos en los que puedan distinguirse elementos problemáticos con respecto a la lógica del sistema simbólico imperante, en tanto como textos presentan un esquema bastante parecido al visto en los primeros casos explorados. La mayoría de estos textos sirven justamente como ejemplos de actos semióticos centrales dentro del funcionamiento de la semiósfera colonial quiteña, y son por tanto escasos los momentos en los que, ya sea por su tramazón lingüística, por su contenido temático o por su articulación en el universo festivo, sean perceptibles elementos que nos permitan una lectura orientada hacia la periferia del ordenamiento colonial. No obstante esta limitación, trazar un recorrido por esta interesante colección nos permitirá ahondar precisamente en el funcionamiento de los dispositivos ordenadores de la semiósfera, así como entender algunos detalles significativos acerca de sus posibles dificultades o debilidades.

También en este caso hemos de seguir la ordenación en la que los textos de este grupo particular aparecen en la publicación de 1675, por lo que cabe abrir la sección con la loa “Al festejo que hicieron los pasajeros a Nuestra Señora de Paita en reconocimiento del buen viaje que les había dado”, segundo texto dramático de los que aparecen en la antología, compuesto por 136 versos divididos, como es habitual, en cuartetas octosílabas. Lo particular de este texto es que, a pesar de ser una loa convencional en cuanto a composición y estructura, por su tema deja ver entre líneas algo de la vida cotidiana del período. Y aunque el texto no ofrece datos para una datación precisa, resulta lógico pensar que fue escrita por encargo por parte del grupo de pasajeros aludido en el título, quienes la utilizaron en el marco de un festejo de agradecimiento a la Virgen tras la buena realización de un viaje. Por lo demás, Nuestra Señora de Paita responde a la advocación de Virgen de las Mercedes, muy popular en América desde el siglo XVI (por la activa participación de la orden mercedaria en la temprana colonización y evangelización del continente) y cuya fiesta se celebra el 24 de septiembre. No es descabellado —aunque sí meramente conjetural— pensar que la obra haya sido redactada por Bastidas cuando el paso de los mentados “pasajeros” por Guayaquil —donde era y es famosa también una Virgen mercedaria— durante alguna de las estancias del jesuita en dicha ciudad.²²⁴ En todo caso, si la loa se representó o no en algún lugar de la Audiencia

²²⁴ Como ejemplo, anota Espinosa Pólit (*Los dos primeros...*, 24) que consta la firma de Bastidas en una escritura de capellanía de su sobrino Jacinto de Bastidas y Carranza, fechada en Guayaquil el 28 de mayo de 1649. Anota también que no es posible que haya residido de manera permanente en esa ciudad porque la Compañía no tuvo domicilio en el puerto sino a partir de 1705.

de Quito solo podemos suponerlo, siendo la única ubicación referida en el texto el puerto de Paita que aparece en el título y que luego se menciona en el cuerpo de la loa.

Durante toda la primera parte de la loa, hasta por lo menos el verso 50, la voz del texto se concentra en relatar un viaje por mar desde Panamá al Perú, por lo que las alabanzas a la Virgen aparecen relativamente tarde y de cierta manera se subordinan a lo que se dice de la travesía, verdadero motivo de la composición. Así, se trata de una loa con una fuerte orientación narrativa (al menos en su primer tercio o poco más), que da cuenta de sucesos reales y representa, a través de su mención, diversos lugares concretos de la geografía regional. Muy significativo resulta este elemento, pues implica un desvío del esquema habitual de las composiciones de este tipo, casi siempre orientadas a abstracciones de índole moral o religiosa. Estamos, de hecho, ante la única de las loas del *Ramillete*... que elabora una narración de sucesos reales, al menos de una forma tan clara y directa, en lugar de concentrarse en elementos simbólicos o bien narraciones de episodios mito-poéticos de la tradición clásica o católica. En este gesto puede verse la utilización del texto para, sin dejar de lado la alabanza al poder, potenciar la relevancia de unas acciones y un grupo específico (en este caso, el viaje de los “pasajeros” que hacen el reconocimiento).

No obstante este particular “realismo” de la loa, la narración va cargada de alusiones simbólicas y construcciones de corte barroco, lo cual puede constatarse desde los primeros versos, en que se arranca con una mención artificiosa del día en que la nave empezó su navegación: “Llegóse el dichoso día,/ en que en la arena escamosa/ saludamos los cristales,/ nos fiamos de las ondas” (vv. 1-4). Así mismo, cuando se menciona a la ciudad de Panamá como punto de partida, se la llama “salamandra de sí propia,/ que eternamente revive,/ ya entre incendios, ya en congojas” (vv. 6-8), lo cual es una referencia algo enredada a los varios incendios que sufrió la ciudad del istmo durante sus primeras décadas de existencia.²²⁵ Apenas ha avanzado algo la navegación, cuando el viaje se detiene en la isla de Taboga —en el mismo golfo de Panamá, a escasos 20 km de la costa—, lugar del que se elogia su exuberancia con profusas alusiones a la mitología grecolatina: “hija hermosa de Neptuno,/ en cuyo sitio Pomona/ logró más fecundidades,/

²²⁵ Sobre la salamandra, dice Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia* (libro X, capítulo LXVII): “Este [animal] es tan frío, que tocando el fuego le apaga, de la misma suerte que el hielo”. Llamar así a la ciudad, por tanto, hace referencia a su capacidad de no desaparecer tras los incendios. La traducción que anotamos es la que publicara Jerónimo de Huerta en 1602, con el título de *Traducción de los libros de Cayo Plinio Segundo de la historia natural de los animales* (Alcalá: Justo Sánchez Cresso). El libro fue popular en el siglo XVII, lo cual lo prueban las sucesivas ediciones de 1624 (Madrid: Luis Sánchez) y 1629 (Madrid: Juan González).

que en las Perides todas” (vv. 17-20). Completando esta ideación, más adelante se hace mención de la isla como adorno del rostro de Tetis (vv. 25-26), personificación de la fecundidad “femenina” del mar.

Una vez fuera de Taboga, el viaje avanza conforme la nave se adentra en aguas profundas y los marinos buscan costas para su refugio (vv. 29-40), hasta que divisan, “a breves lances” (v. 41) a causa de la bruma, un monte que en la tierra se alza a la manera de atalaya. Cuando el aire despeja, sin embargo, la embarcación se encuentra frente a algo que llama una “Gorgona” y que describe como “violencia de las aguas” (vv. 46-47), es decir un remolino o zona turbulenta que los pone en riesgo de naufragar. Es entonces, en el v. 51, cuando aparece la primera mención de la Virgen, aludiéndose a su figura como lugar en el cual es posible hallar amparo ante los peligros. La invocación de ese amparo calma al mar y al viento, por lo que los marinos se sienten agradecidos y desean hacer reverencias de amor y gratitud (vv. 53-60). Se establece una relación simbólica entre María como faro que guía la existencia y el verdadero farol de la costa de Paita por donde la embarcación debía transitar en su trayecto. Así, al tiempo que entre “las toscas arenas” de la costa de Paita se levanta un farol por el “que el navegante entre sombras,/ conducido de su luz,/ ni pelagra, ni zozobra” (vv. 65-72), María se proclama como “norte hermoso” a quien mira “el piloto en su derrota”, y se declara que ninguno que desvíe su proa de ella podrá “acertar en el rumbo”.²²⁶

Este enganche permite desarrollar lo que constituye la sección propiamente laudatoria del texto (vv. 73-100), en la que se llama a María “aguja” que “iguales conforma” a los vientos, a la vez que “luna hermosa y bella” que nunca burla los deseos “del que confiado la invoca”, o “mejor [regidora del mar] que Neptuno”, o “freno de los vientos”, etc. De igual manera, siguiendo la lógica habitual del género, el encomio que se hace a manera de agradecimiento se manifiesta a través de la representación escénica que se introduce: “Reconocidos a aquesta/ (no se tenga por lisonja)/ una comedia ofrecemos,/ corto festejo a tu gloria” (vv. 101-104). De la obra en mención se dice que tiene que ver con “un crecido amor” que, en su tragedia, llega “a dar la vida”, y que la prueba de ello involucra al “conde de Fez”, datos que nos permiten pensar en que posiblemente se esté haciendo referencia a la obra *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega, que toma como motivo la muerte del rey Sebastián de

²²⁶ La población de Paita, en una ensenada que está inmediatamente al sur de la actual punta Balcones (extremo occidental de la Sudamérica continental), era en la época un punto de referencia obligatorio para los viajes por el Mar del Sur.

Portugal en la batalla de Alcazarquivir (1578) y la posterior vida del príncipe marroquí Muley Xequé (1566-1621), exiliado en España como consecuencia de la misma batalla y convertido al catolicismo durante el reinado de Felipe II.²²⁷

La parte final de la loa contiene algunas alabanzas convencionales más para la Virgen —“Si del Padre Eterno hija,/ si del Espíritu esposa,/ si del Hijo amada madre,/ ¡María, todos te invocan!” (vv. 113-116)— y una petición de amparo para que permita el buen periplo de la embarcación —de la cual se revela el nombre en el verso 122: “Trinidad”— en su retorno a Panamá desde el Callao. Lo último, sin sorpresa, es la vocación al público: “Al auditorio que escucha/ en tan discretas personas,/ no pido audiencia, que ofendo/ solo con la duda sola” (vv. 125-128) y de inmediato una también tópica valoración anticipada del comportamiento del espectador: “porque siempre el entendido/ se ha anticipado a las honras,/ no aguardan que se las rueguen,/ que diera de necio nota” (vv. 129-132).

En un sentido global, y tratando de poner el texto en relación a lo visto con respecto a las loas de Xacinto de Evia, esta primera loa revisada de entre las de Bastidas arroja algunas novedades, a saber: una especial atención a un hecho concreto de la realidad del momento y, en concordancia con ello, un escenario que supera lo meramente simbólico/encomiástico y pone en escena tanto parajes definidos del territorio de la Audiencia —y aún fuera de ella— como acciones de su vida cotidiana. Si bien esto se encuentra al interior del esquema habitual de la loa y sus funcionalidades específicas, vemos aquí un acto escénico que no involucra necesariamente una festividad de orden litúrgico o la presencia de una autoridad pública definida, por lo que podría considerarse una acción de índole más “privada”. Se trata, en suma, de una celebración reducida al agradecimiento que realizan un grupo de particulares, sin obligatoriamente estar en función de una figuración escénica del poder.

Es evidente, por lo demás, que la loa utiliza los mismos mecanismos implícitos que ya hemos visto en casos anteriores, y que serían justamente esos mecanismos los que nos permiten ubicar al texto sin mayores disquisiciones en el seno de la semiósfera al uso.

²²⁷ Que la obra aludida haya sido precisamente esta es una conjetura que se funda en algunas posibles coincidencias entre lo que dice la loa y el argumento de la obra de Lope. Así, el “crecido amor” sería el del rey muerto (don Sebastián de Portugal) mientras que lo de “dar la vida” tendría que ver con la salvación del “conde de Fez” (el príncipe Muley Xequé) y su transformación al catolicismo. La obra en mención se cree escrita entre 1595 y 1603, y apareció publicada en 1618, en la “Oncena” parte de las comedias de Lope. Muley Xequé llegó a ser un conocido personaje de la nobleza española de la época, llamado también Felipe de África, de quien se sabe además que Lope de Vega “trató bastante en Madrid”. José Carlos de Torres, “La Virgen de la Cabeza y Andújar en una comedia de Lope de Vega”, *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* n.º 209 (enero-junio 2014), 239-264.

Así, bien puede colegirse que los pasajeros del navío habrían utilizado la acción escénica para lograr un doble propósito: por un lado, agradecer a la Virgen y a través de ello demostrar su fidelidad y devoción; por otro, figurar ellos mismos como personajes notables en el marco de la sociedad colonial. Dicho de otra forma, los pasajeros que ofrecen la acción escénica se ponen a sí mismos en la palestra a la vez como fieles devotos y como exitosos marinos que, al amparo de la protección divina —y acaso justamente por eso—, son capaces de transitar las rutas de comunicación que nutren el espacio colonial.²²⁸ Estaríamos, pues, ante una evidencia de cómo un grupo particular —no necesariamente representante del poder, o al menos sin constancia de serlo— hace uso del mecanismo de la teatralidad para fraguar su propio prestigio público.

El segundo de los textos menores de Bastidas que se presenta en el *Ramillete...* es la loa “A Nuestra Señora de Guápulo, el día de la festividad de Las Nieves”, obra de 216 versos que, por las referencias que contiene, pudo haberse representado en el santuario de Guápulo entre 1648 y 1650, mientras era presidente de la Audiencia don Martín de Arriola y Balerdi y obispo don Agustín de Ugarte y Sarabia. La loa presenta una comedia de agravios, sin especificar cuál. Se trata de un texto marcadamente culterano, cuya columna vertebral es la relación que se establece entre la basílica romana de Santa María la Mayor, asociada con el culto de la Virgen de las Nieves, y el propio templo de Guápulo, donde al parecer se representa la obra. El hecho, marcado desde el título, de que la loa sea dedicada a la Virgen de Guápulo —famosa imagen guadalupana cuyo culto se instaurara en el lugar desde finales del siglo XVI—, pero que tome como motivo la historia de otra advocación mariana no tiene que ver solamente con una coyuntura del calendario (la fiesta de la Virgen de las Nieves se celebra el 5 de agosto), sino más bien con el hecho de que en esos años se avanzaba en la construcción de la iglesia de Guápulo definitiva, que empezó en 1644 sobre la base de una iglesia primitiva que existía desde finales del siglo XVI.²²⁹ Lo particular del caso radica, por ello, en el marcado componente descriptivo de la loa, que en cierta medida termina siendo más una alabanza al templo que a la Virgen como tal.

El texto arranca con la alusión a la Virgen de las Nieves y su milagro, que según la tradición católica involucró a un matrimonio adinerado, que en el siglo IV habría

²²⁸ Piénsese con respecto a esto que, si bien no se indican los motivos del viaje al que refiere el texto, salta a la vista que se trata del trayecto Panamá-Callao, principal ruta marítima de la época en el entonces llamado Mar del Sur (en tanto por ella se transportaban la gran mayoría de mercancías que entraban o salían oficialmente del Virreinato del Perú).

²²⁹ Vargas, *El arte ecuatoriano...*, 55-56.

recibido en sueños un mensaje de la propia María para construir un templo sobre el monte Esquilino en Roma, en un lugar que ella misma habría marcado con una mancha de nieve en medio del verano.²³⁰ De ahí las alusiones tanto al “vistoso sol” que María “luce en nevados zafiros” y que “gira en congelados vidrios” (en alusión al astro y la refracción de su luz en la nieve, vv. 1, 2 y 14) como a los “dos amantes”, “dos almas” o “dos corazones unidos” (vv. 3, 37 y 38) que aparecen a lo largo de la loa como benefactores de la Virgen. Es distintivo de esta loa que la salutación a las autoridades presentes se hace de manera muy temprana, a través de dos cuartetas que aparecen, como rompiendo el hilo del discurso, entre paréntesis: una en referencia a las autoridades civiles de la Audiencia (pues se mencionan togas púrpuras y semejanzas con el rey “Filipo”) (vv. 5-8) y otra en referencia a la autoridad eclesiástica (pues se dirige a ella llamándola “pastor sacro”) (vv. 9-12). Son estos datos, más la mención posterior al presidente “don Martín” (v. 112), los que nos permite fechar la representación de la loa entre 1648 y 1650, en tanto esas fueron las fechas en funciones de Agustín de Ugarte y Sarabia, único obispo quiteño durante la presidencia de Arriola.²³¹

El asombro ante el prodigio del relato eleva una pregunta retórica acerca de la licitud de mirar la nieve milagrosa en busca de un sentido que la explique (vv. 21-24), siendo no obstante la única elucidación posible la injerencia divina de María. De esa manera se introduce un apuntamiento dogmático sobre la certidumbre incuestionable respecto a las maravillas de la fe: “[...] examinar en la nieve/ del sol los lucidos visos,/ más es buscar escarmientos,/ que créditos del sentido./ Desvanézcse el temor,/ no se recele el peligro,/ temer nociva influencia/ en María, es ya delito” (vv. 29-32). El fragmento funciona así como una advertencia: no se debe dudar del milagro, por imposible que parezca, pues la duda misma encierra un pecado. Tras ello se continúa con relativa largueza (a partir del v. 37) haciendo ver algunos detalles del relato popular de la Virgen de las Nieves: la riqueza de la pareja romana (vv. 41-42), su carencia de hijos (vv. 43-44), el legado de su fortuna para gloria de María (vv. 50-52), la revelación del lugar a través de la nieve (vv. 53-56), la decisión de erigir un templo (vv. 61-64) y la pureza de éste al ser levantado sobre la blancura divina (vv. 65-68). Cierra la sección una

²³⁰ Ese sería el origen legendario de lo que luego sería la basílica romana de Santa María la Mayor y la advocación de la Virgen de las Nieves. “Nuestra Señora de las Nieves”, ACI Prensa, portal de la Agencia Católica de Informaciones, <https://www.aciprensa.com/recursos/nuestra-senora-de-las-nieves-1145>.

²³¹ El presidente Arriola se posicionó cuando el sillón episcopal estaba vacante por la partida de Pedro de Oviedo y Falconí en 1645. El obispo que sucedió a Ugarte y Sarabia, por su parte (Alonso de la Peña Montenegro), ocupó su puesto en 1653, cuando Arriola ya había muerto y fungía como presidente interino el oidor Juan Morales de Aramburu. González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 230 ss.

declaración de la voz poética que refiere a su capacidad de dar noticia del antiguo milagro: “Esta es copia mal formada/ con colores de mi estilo,/ de aquel prodigio, que en pasmos/ veneró el pasado siglo” (vv. 69-72). Se trata, hasta aquí, de una narración barroquizante del relato tradicional relativo a esta particular advocación mariana, matizado por las reverencias al auditorio y el severo reclamo de fidelidad al dogma, rasgos por lo demás deseables y en gran medida predecibles en este tipo de composiciones.

Algo más de interés tiene la sección que sigue, en cuanto toma protagonismo un elemento de la realidad concreta. Así, en el verso 73 arranca un nuevo y extenso fragmento que ubica al templo de Guápulo como núcleo de la figuración de la loa. Así, la pompa de esa edificación antigua de la leyenda —que con el tiempo sería la basílica de Santa María la Mayor, el más importante santuario de devoción mariana en Roma— es similar a la que “oculta aqueste retiro” y “hoy aplaude nuestro Quito” (vv. 74 y 76). Se refiere, pues, a la iglesia en la que la loa se ejecuta, a la que llama “sacra custodia de un ángel” y “de milagros un abismo” (vv. 77-78) en referencia a la destinataria final de la alabanza, que es la propia Virgen. Se avanza así en una larga descripción —más simbólica que objetiva— de la ostentación del templo. Se dice de él que sus adornos (sus “signos”) llegan a competir con aquellos del otro templo, acaso porque sus “artesones” fueron para ellos un “imán [...] benigno” (vv. 83-85). También se llama a la iglesia de Guápulo “erguido panteón” (v. 85), “glorioso obelisco [...] vecino de la aurora” (v. 86-87), “atalaya destos montes” y aún “corazón de aquestos riscos” (v. 89-90). El encomio es profuso y exagerado, muy en la línea de lo que hemos visto en el género, siendo la iglesia un “prototipo del cielo” donde un sol tiene su “asiento lucido” en “nichos de querubes” canoros (v. 93-96), a la vez que un “sacro Olimpo” (v. 98). Esta presencia insistente y ampulosa de la iglesia debe verse como un esfuerzo de enaltecimiento local, en tanto la iglesia de Guápulo se yergue aquí como un portento católico a la altura y prestigio del mayor templo romano. Se trataría, pues, de un caso de enaltecimiento divino que es también una autoalabanza quiteña, además de un pretexto de engrandecimiento de la autoridad presente según puede constatarse con lo que sigue de inmediato.

Así pues, esta cadena de ponderaciones se aprovecha para vincular al matrimonio romano de la leyenda con el presidente Arriola y su pareja, doña Josefa de Aramburu (aunque esta no es referida sino de manera indirecta). Así, de la misma manera en que el templo construido sobre la nieve tuvo su base en el afecto de aquellos esposos y su generosidad, este nuevo “Olimpo” de Guápulo descansa sobre “afectuosos polos” “de dos consortes, que un alma/ unió con lazo indistinto” (vv. 97 y 99-100). A Arriola se lo

compara con Alcides —otro nombre del héroe griego Heracles— por la fortaleza de sus hombros, capaces de cargar los más grandes pesos sin cansancio (vv. 105-108). Aparecen también las referencias de Atlante —el gigante que tenía por labor cargar el cielo sobre sus hombros— y San Cristóbal —el hombre que, en la tradición católica, cargó al Cristo niño para ayudarlo a cruzar un río— (vv. 109-112), con lo que se insiste en la idea de la fortaleza de Arriola para soportar el peso del templo que se construye bajo su gobierno.

No se detiene la descripción ostentosa del templo, que continúa por lo menos entre los versos 117 y 136 hasta desembocar, finalmente, en el elogio de la Virgen. A Guápulo, por ubicarse en un lugar remoto a la ciudad, se describe como “soledad” que “para su honor ha elegido” ser asilo de María (vv. 119-120). Y a pesar de ser un lugar solitario, se ha poblado por entero “de Dianas, de Narcisos”, beldades que son tantas que podrían agotar todo número (“guarismo”, vv. 121-124).²³² Se hace referencia a la multitud presente, en la que “cada galán es un mayo,/ cada dama un paraíso” (vv. 127-128), siendo todos, por su piedad, lirios y jazmines que asemejan la nieve del milagro referido. Es, pues, “en este albergue dichoso,/ en este cielo, o zafiro” (vv. 133-134) donde la Virgen se alza como un sol que “difunde [sus rayos] siempre benignos” (vv. 135-136). Con esa imagen se emprende una sucesión de versos en los que María arroja su fecunda benignidad entre todos los devotos (la “mies”), con lo que estamos ya propiamente en la también nutrida sección de alabanza a la imagen del santuario (vv. 133-188).

La construcción simbólica de la alabanza, además de la idea de la fecundidad espiritual que la Virgen otorga a la comunidad creyente, utiliza aquella de la luz que ella irradia (imagen por lo demás instaurada desde el inicio de la loa, cuando se la presentaba “luciendo” un sol). En ese sentido, su figura es fuente de “partos cristalinos” que satisfacen los “fomentos” pedidos por el “verdor” de “sus macollas”, siendo éstas nuevamente una metáfora de los fieles. La luz irradiada desata incendios por el “cristal desunido de las nubes”, que oponen “vidrios” a la luminosidad proveniente de María (vv. 145-148), ideación compleja que parecería hacer referencia a la espejería del templo donde rebotan las luces que provienen de la imagen. La Virgen es así una suerte de reflector y a la vez pantalla que proyecta y recibe la luminosidad del templo, presentándose amplia y múltiple como lo es su voluntad: “Cambia su amor tantas formas,/ y estudia tantos estilos,/ que ya la contemplo nube,/ ya sol, ya claro rocío” (vv. 149-152).

²³² Estos “Narcisos” y “Dianas” podrían interpretarse como los adornos del templo, o bien como a las personas que se han hecho presentes para la ceremonia. Esto último nos parece más plausible por concordar con lo que viene en los siguientes versos.

Este enmarañado elogio de la imagen se complejiza más cuando se equiparan las variaciones de la Virgen con las transformaciones benévolas del propio Dios, cuando guiaba al pueblo israelita como una columna de nube en la mañana y de fuego por la noche, para protegerlo y guiarlo (vv. 153-160). Así, el “aparato tan lucido” de la Virgen se “deshace en grata lluvia” que sirve de “pródigo rocío” para “la mendiguez” del “pueblo” (vv. 161-172), el cual por ello encuentra en María refugio y amparo ante dolencias y delitos (vv. 173-180). En ello radica el culmen de su nobleza como benefactora de la humanidad (“Prometeo divino”), siendo su prueba y testimonio los “votos” que “ornan aqueste edificio” (vv. 181-184).

Toda esta extensa y compleja figuración que pone en juego, en términos alabanciosos, tanto la historia de la Virgen de las Nieves como las características de la imagen guadalupana de la Virgen de Guápulo, la magnificencia del templo que la alberga, la autoridad de las personalidades presentes, y la defensa y predicación del dogma a través de los relatos de la tradición judeo-católica, confluye en la intencionalidad evidente de la loa, que es el festejo suntuoso: “A todos su amor alcanza,/ su pecho a todos benigno,/ y si a todos, todos juntos/ nos mostremos hoy festivos” (vv. 185-188). La voz nombra al conjunto de los participantes en la celebración como un “coro” de Apolo, que “en humilde estilo” será el que continúe el acto luego de la “voz en consonancias” que ha presentado la loa. Las cuartetos finales introducen la comedia a través de una alusión que apenas nos permite vislumbrar su argumento —“Sea el asunto o materia/ el de un ingenio divino,/ que supo hermanar agravios,/ sin queja a un sujeto mismo./ Dos agravios sin ofensa/ admiraréis con avisos,/ que no siempre las comedias/ se ordenan a precipicios” (vv. 197-204)—, y finalmente cierran con la habitual vocación al público: “Esto a nuestro amor, si al vuestro/ no escatimar los oídos,/ que está de mal gusto el alma,/ cuando niega este sentido./ En tal fiesta aqueste aplauso/ solo cortesés pedimos;/ nobles sois, y casi entiendo/ era escusado el aviso” (vv. 209-216).

En el conjunto de textos dramáticos del *Ramillete...*, esta loa a Nuestra Señora de Guápulo es, como podemos inferir de todo lo dicho, una de las más complejas a nivel retórico. Acaso la particular ampulosidad de este texto responda a la especial significancia del acontecimiento, siendo el templo de Guápulo una de las joyas arquitectónicas y artísticas más significativas que produjo el ordenamiento colonial a lo largo del siglo, y dándose esta representación, como parece evidente, durante un hito importante de su construcción, momento en el que podemos suponer que estuvo presente todo el alto estamento de los poderes de la ciudad y aún buena parte de su población. Recordemos

que la figuración literaria en el período se sustentaba en buena medida en la ostentación de una estética de lo complejo e intrincado que, en su lógica de erudición desmedida, consolidaba el espíritu de mostración de la teatralidad dominante. Dicho de otra forma, el énfasis retórico de esta composición se explica por la urgencia de ponderar el hecho que puede verse entre sus líneas —esto es, la construcción del templo de Guápulo—, acción en sí misma portadora de prestigio tanto para las autoridades presentes como para la ciudad en su conjunto. En ese sentido, esta loa es un buen ejemplo del funcionamiento de la semiósfera del período en tanto deja ver con insistencia la necesidad de *mostrar*, en términos grandilocuentes, la magnificencia del poder representado a la vez en el templo y en la ceremonia.

En esta misma línea se presenta el siguiente texto de Bastidas presente en el *Ramillete...*, la loa titulada “A la asunción de María Santísima”, obra de 84 versos que temporalmente podemos ubicar muy cerca de la anterior, en tanto nuevamente aparece mencionado el presidente don Martín de Arriola como espectador presente en la representación. El texto, que como dice el título tiene que ver con la fiesta de la Asunción de la Virgen (15 de agosto, según el calendario litúrgico católico), sirve de introducción a la pieza *Aún de noche alumbra el sol* (1634), comedia de enredos del dramaturgo moguerense Felipe Godínez (1582-1659).

El texto parte de la contemplación de la Virgen muerta, a la que se califica de “la más bella rosa” que “yace mustia” en “este vergel humano”, que sería el mundo terrenal (vv. 1-3). Se describe su figura como portadora de una “noble diadema” de “púrpúreos rayos” (vv. 3-4), y más adelante se menciona que es ella, María, quien “alienta esmeros de su hermosura” “entre las otras flores” (vv. 13-15). Al igual que sucedía en la loa “A Nuestra Señora de Guápulo”, esta primera elaboración se ve interrumpida por un relativamente largo paréntesis (vv. 5-12) en el que se saluda y alaba a la autoridad presente, a la que además se nombra:

(Sabia toga, en quien se admira
del gran Filipo la alteza,
donde la piedad y el celo
próvidamente se alternan,
de cuyo regio esplendor
hoy le ciñe su cabeza,
cuando le preside atento
de un don Martín la nobleza)

De esa manera queda establecida la vinculación de la festividad al aparato del poder, con lo cual la loa —al igual que sucede con las anteriores— se inserta plenamente en el esquema discursivo de su género.

Continúa el texto con la imagen de María difunta, cuya “nieve y púrpura” han sido afectadas por “el impío hielo” “de la parca”, siendo que su alteza no la ha redimido del “fatal ocaso” de la muerte (vv. 17-20). La visión, por supuesto, genera un dolor universal: “Sintió el orbe doloroso/ al ver sin vida a su reina,/ y aquellos bellos esmaltes/ sin la hermosura primera” (vv. 25-28). No obstante, no dura mucho ese estado, pues a partir del verso 29 (y hasta el 56) se despliega la sección central de la loa, en la que se celebra la renovada vitalidad de la Virgen y su ascenso a los cielos: “[...] ¡Oh, qué cambio tan alto!./ de aquella mortal pavesa,/ de aquellas leves cenizas/ mejorada vida hereda” (vv. 29-32). Las alabanzas que se suceden son por lo demás convencionales, y no aportan sino lo esperado para este tipo de composiciones. Así, María pasa de ser flor bella y festejada en la vida humana a “sol florido” del empíreo, del que cada hoja es “un rayo”, cada hebra “un esplendor” y cada color “de luz una hermosa huella” (vv. 33-40).

El sentido de la alabanza recae en la necesidad de una práctica devota apasionada y verdadera, según se ahonda en los versos 49 a 56. Los fieles, al rezar el rosario, “remedan” el ardor del sol, y aclaman a María como madre haciendo brotar “rosas” de “sus lenguas”, siendo éstas metáfora de sus oraciones. Sin embargo, esos mismos rezos son “ceros sin sustancia” si les falta devoción. Llega en ese marco la introducción de la comedia: “Para festejar sus dichas,/ y las glorias de su reina,/ hoy os presentan sus hijos/ una famosa comedia” (vv. 57-60). En el verso 61 se anuncia la obra *Aun de noche alumbra el sol*, que, como queda dicho, corresponde al título de una comedia palaciega de Felipe Godínez cuya relación con el tema de la loa parecería no ser otra que la idea plasmada en el título:²³³ el sol alumbra a pesar de la noche así como María vive a pesar de la muerte, y más ahora que María es un astro de la esfera del empíreo y merece por ello reverencia (vv. 63-76). Finalmente, se utiliza una idea difícil para pedir silencio y atención: ya que la “injusta lengua” fragua vapores que, formando “muy bajas nieblas”, impedirían “ceñir” la luz de María, resultará mejor no hablar y limitarse a mirar. Lo último es, como casi siempre, una observación que lleva implícita una valoración del

²³³ La obra de Godínez presenta una típica acción de enredos amorosos que involucra un matrimonio secreto y los celos desmedidos de un príncipe, hasta resolverse —como es habitual en la comedia áurea española— gracias a la intervención sabia y benevolente del rey. Piedad Bolaños Donoso, *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 141-142.

auditorio: “Pero para qué me canso,/ que el sabio es fuerza agradezca/ este empeño, y a su ejemplo,/ ¿quién habrá que no me atienda?” (vv. 81-84).

Esta loa “A la asunción de María Santísima” es la más corta y sencilla de las escritas por Bastidas. En un sentido global, no nos ofrece más que una constatación de lo tantas veces dicho con respecto al género y su ubicación dentro de los mecanismos de la semiósfera, siendo su discurso por entero una alabanza montada para celebrar y sostener el orden simbólico instituido, a la vez que un despliegue retórico de erudición, ingenio y fasto muy propio de las composiciones cultas del período.²³⁴

El siguiente caso a revisar es la loa “A San Blas obispo”, texto apenas un poco más extenso que el anterior, con 92 versos y una estructura plenamente convencional. La obra no ofrece datos para su datación, pero por su tema puede suponerse que fue representada en alrededor del 3 de febrero, fecha que en el santoral católico corresponde a la fiesta de San Blas de Sebaste, médico religioso de Armenia, en el extremo oriental del imperio romano, que fue proclamado obispo por la gente y luego martirizado hacia el año 316 d. C.²³⁵ La loa, como es común, también introduce una comedia, pero no especifica cuál.

Arranca la loa haciendo alusión a Adán, de quien se dice que los “primeros rayos” de “la justicia” iluminaron fugazmente antes de que “las tristes sombras” anticiparan “su ocaso” (vv. 1-4). Ese resplandor breve de la luz fue fuente de un entendimiento que lo volvió superior a las bestias, por lo que recibió de ellas veneración y respeto (vv. 5-10). Perdida la luz del saber, sin embargo, los animales le habrían quitado la obediencia para retirarse “a lo agreste de los montes”, convertidos en “bandidos” y “feroces” dispuestos a “dar al hombre continuo asalto” (vv. 13-20). La anécdota argumental funciona para introducir la figura de San Blas, en tanto que los animales, refugiados entre los riscos lejanos y durante “siglos bien dilatados” en desacato de la superioridad humana, retoman ante él una actitud obediente y dócil: “[...] ¡oh, prodigio!, ¡oh, portentoso!/ no sé qué divinos rayos/ reconocieron en Blas,/ que obedientes le acataron” (vv. 29-32). Así se pone en

²³⁴ No obstante esto, valga apuntar que la revisión y comentario de estos textos nos permite actualizarlos para una lectura que no se ha hecho en nuestra historiografía literaria, y por tanto implica una suerte de reposición de estos artefactos a la tradición de nuestra producción barroca. De ahí el valor que pueda tener la acumulación de ejemplos que, en suma, abundan en la misma idea comprobatoria: la del funcionamiento del discurso central de la semiósfera del período. Mayores riquezas de interpretación habremos de encontrar en textos posteriores a estos del *Ramillette*..., y aún en las loas más complejas de esta misma colección que revisaremos más adelante.

²³⁵ “San Blas. Biografía”, ACI Prensa, portal de la Agencia Católica de Informaciones, <https://www.aci.prensa.com/recursos/biografia-4096>. Todos los datos que usemos sobre este personaje provienen de esta fuente.

escena el pasaje del relato popular que sostiene que Blas, perseguido, se refugió en una cueva, donde lo visitaban animales que lo obedecían. Queda, pues, el personaje central de la loa no solo perfilado dentro de la tradición, sino también vinculado al primero de los hombres y por tanto como heredero directo de las gracias y prerrogativas que Dios otorga a la especie humana.

Continúa la figuración de Blas con otro de los milagros que se le atribuyen: “Y si en los feroces brutos/ logró nobles agasajos,/ no menos el mar soberbio/ le hospedó en sus ondas grato” (vv. 41-44). Esto va en relación a otra de las leyendas sobre el santo, la cual consiste en que, cuando se quiso matarlo arrojándolo a un lago, él caminó sobre las aguas, invitando a sus enemigos a imitarlo para probar su poder, pero todos se ahogaban. Así, la “cerviz” de las aguas (su superficie) que con su movimiento “deshace el yugo” que intenta ponerle cada nave que la surca, es para Blas piso firme que “huella glorioso”, como si las aguas se hubiesen helado al ver “del poder de Dios un rasgo” (vv. 45-52). No obstante, el santo recibe mayor trofeo que ese milagro de transformación con el “sentido pasmo” que sienten los devotos ante su historia. Y entonces llega el propósito de la loa: “Si os admira aqueste asombro,/ no es menor el que yo hallo/ en ingeniosa comedia/ para festejo del santo” (vv. 57-60).

Rasgo particular de esta loa es la relativamente amplia sección que le dedica a hablar sobre la comedia que presenta, si bien nunca la nombra de manera explícita y por tanto no resulta posible una identificación plena. Tras una alusión al argumento de la obra en los versos 61-64 —nuevamente una comedia de enredos amorosos: “Celos, amor y cordura,/ es un asombroso espanto,/ que se bisagren opuestas,/ y amigas se den las manos”—, la loa se explaya hasta el verso 84 en preguntas retóricas que plantean lo imposible que parecería que los celos —cuya braveza es mayor a la del mar agitado o a la de un volcán en erupción— y el amor —más ardiente que una “pira” de “rojas llamas”— se “humillen” ante “la cordura”, a quienes de todas formas le “entregan los brazos”. Tras esa reflexión, se cierra con el habitual pedido de silencio y atención, actos con los que los celos amorosos se transforman, gracias justamente a la atención brindada, en celos “del saber”, así como en un “noble amor”, un “dulce agasajo”, y un acto de “cordura” (vv. 85-88).

Esta loa “A San Blas obispo” responde, como la anterior, a una esquema muy usual y diríase simple. Por su tema y extensión, es uno de los textos menos sorprendidos del conjunto, radicando su novedad en la capacidad de sintetizar de manera ingeniosa y elocuente —en los términos que de ello hace la época— el relato de la tradición acerca

del santo aludido, y al mismo tiempo de ponerlo en relación con el presente del público y la obra a representarse, si bien esto último se logre simplemente gracias a juegos retóricos como el que equipara la admiración que provoca el santo con el encanto particular que habría de generar la comedia presentada. En términos de extensión, por último, fuera de la ya comentada loa “A la asunción de María Santísima” no hay en la colección de textos dramáticos del *Ramillete*... más piezas de Bastidas que tengan menos de 100 versos, lo que ubicaría a esta, junto a las loas de Evia, entre los textos de menor aliento de la colección.

En contrapunto, la siguiente loa es una de las más extensas del grupo de las de Bastidas, sin contar las tres loas dialogadas y la ya revisada loa “A Nuestra Señora de Guápulo”. Con su 184 versos, lleva el título de “Al ilustrísimo señor don fray Pedro de Oviedo, arzobispo, obispo de Quito, en el día de San Luis Rey de Francia, patrón del colegio seminario”, lo que de por sí ya nos ofrece algunos detalles de interés. Pedro de Oviedo y Falconí fue obispo de Quito en un extenso período de 17 años entre 1628 y 1645, ocupando antes, entre 1621 y 1628, el cargo de arzobispo de Santo Domingo (lo cual explica lo de “arzobispo-obispo” del título de la loa). Es en sus años de gobierno eclesiástico quiteño, evidentemente, cuando ha de ubicarse la representación de la loa, aunque debe pensarse —a juzgar por la datación que hemos podido dar a algunas de las otras loas del grupo, y también por los datos biográficos que tenemos de Bastidas, que habría tenido apenas unos 13 años cuando Oviedo asumió el cargo—, en una fecha mucho más cercana al último año de su pontificado que al primero.²³⁶ La fiesta de San Luis de Francia, por su parte, corresponde al 25 de agosto en el santoral católico. En cuanto a su función escénica, y con base en lo que dice el verso 173, la loa parece presentar la comedia *La sabia Flora malsabidilla* (1621), del escritor madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635).

Como puede verse, el planteamiento de la loa repite lo que habíamos visto como particularidad de la última de las loas de Xacinto de Evia, en tanto es la primera del grupo de Bastidas que no se dedica a un santo o a una virgen, sino a un funcionario real, y por tanto nos ofrece una mayor cantidad de datos que permiten contextualizar de manera más precisa la representación. Tomando en cuenta que los textos que siguen repiten esta

²³⁶ González Suárez (*Historia general*... tomo IV..., 184 ss.) anota que, en efecto, Oviedo hizo su traslación desde el arzobispado de Santo Domingo en 1628, pero que no estuvo realmente posesionado en Quito sino a partir de 1629. También anota que, ya nombrado obispo de Charcas, salió de la ciudad el 5 de febrero de 1646, por lo que hay que considerar que hasta esa fecha estuvo el prelado en la ciudad.

característica, podemos inducir aquí una intencionalidad organizativa de los textos dramáticos del *Ramillete*... (si bien no corresponde al orden que hemos seguido nosotros para nuestros comentarios): primero van los del autor más respetado (Bastidas), y luego los de su discípulo (Evia), y en cada caso primero los anclados más plenamente en lo simbólico, para cerrar con los que tienen relación directa con personalidades públicas de la época. La única excepción sería el texto dialogado dedicado a San Ignacio de Loyola, que es el que cierra la sección de Bastidas, pero eso podría explicarse por ser el único texto de todo el conjunto que se presenta explícitamente como coloquio, perteneciendo por tanto a una consideración genérica algo distinta. Dicho de otra forma, la organización de esta sección de los textos en el *Ramillete*... parecería responder a un esquema que busca plantear una doble jerarquía: Bastidas por delante de Evia, en primer lugar, y asunto divino por delante de asunto humano, en segundo, lo cual daría cuenta nuevamente de la rigidez —en términos de ordenamiento simbólico— con la que está concebida la colección.²³⁷

En cuanto a la loa a fray Pedro de Oviedo, el texto —al igual que el próximo que revisaremos— es particularmente desmedido en el encomio. Arranca con un elogio a San Luis en el que se exaltan una serie de caracteres previsibles: justicia, conocimiento, virtud, prudencia. A partir de ello, durante toda la primera parte de la loa y hasta por lo menos el verso 44, se elabora un simbolismo que equipara al santo con el águila caudal (o real). La idea que abre el texto, de hecho, es la de San Luis sobrevolando como águila “[...] el valle humilde/ de aqueste terreno globo” (vv. 1-2), y contemplando desde lo alto “todo un sol”, que vendría a ser una metáfora de la divinidad a la que el ave asciende y aspira. En su vuelo, el águila es “norma recta de lo justo,/ timbre excelso de lo docto,/ erario de la virtud,/ y de la prudencia colmo” (vv. 5-9), y mira con tanta atención a ese sol, “que pudiera rayo a rayo/ distinguirle sin estorbos” (vv. 15-16). El sobrevuelo del águila, por lo demás, es reposado, majestuoso, solemne y aún poderoso, pues lo que lo mueve es su aspiración por el “ardiente soplo” del “amor divino” (vv. 17-28). Un poco más se extiende la idea, conectando este vuelo simbólico del águila tanto con el santo festejado como con la figura del obispo al que se dedica la loa: así como el águila real va por los aires para, gracias a la luz divina, ubicar al descarriado (“al bastardo”, dice el texto) y ofrecerle un

²³⁷ Sobre la consideración genérica del coloquio dedicado a San Ignacio, hacemos algunas precisiones más adelante (ver sección 2.2.3 de este capítulo). Esa pieza sería, según veremos, la más lejana del grupo con respecto a la categoría tradicional de “loa”.

amparo por voluntad propia, San Luis (a quien se llama “águila en el ser heroico”) quiere contemplar a los fieles (los “hijos” de Oviedo) para tomarlos por propios (vv. 29-44).

Con esto dicho, se pasa a la sección propiamente laudatoria del obispo, frente a quien la voz del poema arranca diciendo que se siente casi incapaz de alabar por su destacada grandeza, a pesar de que otros ya lo han hecho en otras ocasiones (vv. 45-52):

Y si muchos a sus luces
ejecutoriaron doctos,
lo sublime de su ingenio,
y de sus letras lo honroso,
hoy el examen me toca,
¡casi me salto al asombro!
que es mucho mar el que emprendo,
y barco el discurso poco.

Esta duda inicial se mantiene durante dos cuartetas más (vv. 53-60) en las que se llega a decir que más gloria encuentra la majestad cuando no se habla de ella, pues las muchas palabras (“noticias”) pueden desacreditar o incluso ofender a la grandeza (“ajar lo heroico”). El titubeo incluso sirve para introducir una fórmula que luego, cuando la alabanza se desencadena plenamente, se revelará como de falsa modestia: “Mas ¿qué temo?, ¿qué recelo?/ Sin duda, sin duda ignoro/ tu magnánima excelencia,/ y tu pecho generoso” (vv. 61-64). Estos versos, claro, ya contienen en ellos un evidente discurso de encomio. El argumento elaborado sirve para aludir a la gran distinción que merece Oviedo debido a sus muchos estudios y su consecuente sabiduría en relación a los misterios divinos (vv. 65-68). Y entonces culmina la fingida reticencia de la voz poética y, vencido el temor, se suceden las alabanzas: así como las aves miran el sol cuando éste se muestra por el oriente, rompiendo el “dosel tenebroso” del horizonte, el hablante mira ya con claridad las diversas virtudes del obispo: “[...] lo capaz de tu esfera/ lo inmenso de tus tesoros,/ lo prudente de tu celo,/ huyendo lo escandaloso”, etc. (vv. 75-78).

Los versos de alabanza se extienden en un caudal que no se detiene hasta ya cerca del final de la loa, en el verso 164. De hecho, de los que hemos llamado “textos dramáticos menores” del *Ramillete*..., esta loa a Pedro de Oviedo es sin duda la que más desmesura despliega en encomiar a la persona o figura a la que se dedica, dando cuenta, en profusas e hinchadas construcciones, de una serie de valores (celo, prudencia, justicia, fortaleza, templanza, generosidad, piedad, etc.) que equiparan al loado con los padres de la Iglesia u otros grandes personajes de la tradición occidental. Esta especial ampulosidad puede deberse a la particular prestancia y respeto que tenía el obispo en la ciudad, o bien simplemente a que se trata de una persona real y presente entre el auditorio, en lugar de

una figura simbólica como en los casos anteriores. También, claro, podrían entrar en juego circunstancias coyunturales a la representación sobre las que no podemos tener pleno conocimiento. No obstante, de cualquier forma la composición revela un latente deseo de Bastidas por lucirse tanto en su papel de subordinado (frente a un prelado superior) como en su papel de erudito (frente al público al que se representa el texto). Pensemos, además, que de entre todas las loas para las que hemos podido ofrecer una fecha aproximada, esta es la más temprana (hacia 1645), condición que también podría explicar la intensidad de la alabanza, siendo una oportunidad relativamente “primeriza” de mostración para el autor.

De Oviedo se dice que es justo e imparcial, inmune a los sobornos (vv. 81-84), además de poderoso y firme para perdonar al humilde y escarmentar al poderoso (vv. 85-88). También se elogia la templanza de su accionar y su capacidad de regular las acciones de los demás (vv. 89-92), así como un desprendimiento que no llega a ser extremo, al punto que se muestra superior al de un Alejandro Magno o al de un rey Midas (vv. 93-96). Acerca de la piedad del obispo, dice la loa que poco hace falta hablar de ella, pues el mucho dar voces de algo es más fundar “débiles soplos” que darle “substancia”, como los truenos que espeluzan “los más elevados olmos”, siendo solamente amagos y aire (vv. 97-108). Al igual que esta última, aparecen a menudo ideas enmarañadas, como aquella de los versos 109-112 que parecería sostener que al obispo le rondan los rayos de luz de la manera en que los girasoles persiguen la luz solar, pues él (que es como el mismo sol) los solicita con amor. Así se continúa elogiando los conocimientos del prelado, que son “océanos de [...] ciencia” en donde un buzo puede hallar tesoros (vv. 113-116), o bien poniéndolo a él mismo a la altura de diversos personajes de la tradición católica (Tomás de Aquino, Gregorio Magno, Pedro Crisólogo, Bernardo de Claraval, san Agustín, san Jerónimo, etc.), debido a su agudeza, su sentido moral, su claridad de conceptos, su piedad, su brillo, su respeto, su erudición, etc. (vv. 117-124).

La idea de ser el obispo fuente excelsa de sabiduría se va consolidando al punto de que se lo compara con Apolo y se insiste en la imagen del sol que ilumina con sus rayos o de la vertiente que produce copiosos raudales de los que todos pueden beber (vv. 125-132). Es a la luz de ese sol a la que acude la ignorancia del poeta para redimirse — en lo que sería otra figura de falsa modestia en los vv. 133-140—. La intención de estas ideas parece ser la de lograr una conexión armoniosa entre el sujeto alabado (el obispo) y la institución alabadora (el colegio seminario donde se está representando la loa). El San Luis aparece, pues, en el verso 143, y a partir de ahí el encomio de Oviedo se va

tejiendo junto con una exaltación de la propia institución: son los “tiernos pimpollos” del colegio (esto es, los colegiales) quienes merecen “dichas [...] a colmos” del galante Febo que “luce” el obispo (esto es, su sabiduría), pues así darán “[...] nuevo esmalte a sus ramas/ [y] grato verdor a sus troncos” (vv. 141-148). Así mismo, el San Luis conseguirá, “con rico y crecido logro”, “nuevos gozos” gracias al saber y la ciencia de la conspicua visita de Oviedo, siendo todos los elogios y discursos que le dedican al obispo nada más que arroyos de la corriente de sapiencia que él mismo emana (vv. 149-160).

Tras todo este despliegue, llega finalmente la presentación de la comedia, a la que se refiere como “divertimientos de mozos” y “desempeño de las musas” (vv. 166 y 167). Acaso ambas cosas puedan tomarse como referencia a la participación directa de los colegiales, que habrán sido seguramente los actores. De la identificación y contenido de la pieza, dice el texto solamente: “*Malsabidilla* se aclama/ el festejo que os propongo/ mas aseguro al discreto,/ que es alma, que ingenio es todo,” (vv. 73-74), lo que nos permite pensar que se trata de la ya mencionada comedia *La sabia Flora malsabidilla* (Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, 1621) obra de tres actos en prosa que cuenta los esfuerzos y engaños de una gitana, Flora, para lograr casarse con un hidalgo.²³⁸ Lo que cierra la loa son las peticiones al público, con la común valoración de su comportamiento: “No demando, no, silencio,/ porque si el que escucha es docto/ como lo estudia lo enseña,/ ciencia es que la saben pocos./ Al necio no se lo pido,/ ni al que fiscaliza momo,/ que fuera darles la gloria,/ de que no era uno, ni otro” (vv. 177-184).

Por su extensión y contenido, esta loa resulta especialmente significativa para comprender la posición que tenían este tipo de composiciones al interior del universo festivo ritual de la semiósfera colonial, pues su alabanza a la autoridad (moral, espiritual, sapiencial) del personaje loado es tan explícita y recargada que no queda duda alguna de su funcionalidad en tanto discurso de afianzamiento del poder (el representado por el obispo Oviedo, en este caso) a la vez que artilugio retórico de celebración, siempre en términos de ostentación y ceremonia.

Muy en esa misma línea va la siguiente composición del grupo y el penúltimo de los textos dramáticos menores de Bastidas, la loa “Al ilustrísimo señor don Agustín

²³⁸ Lo de “ingenio es todo” puede referir a los muchos trabajos que Flora, en compañía de un amante travestido que se hace pasar por amiga suya, hace para reparar un agravio cometido por Teodoro, un joven que la violara cuando niña. Enrique García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* (Madrid: CSIC, 2008), 167. Ver también María Soledad Arredondo, “De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje y el matrimonio”, *Edad de Oro* n.º XXXIII (2014), 163-177.

Ugarte Sarabia, dignísimo obispo de Quito”. Se trata de un conjunto de 145 versos en los que se celebra al mentado obispo y se presenta un coloquio, aunque se no dice cuál. Ugarte y Sarabia estuvo en funciones entre 1648 y 1650, año de su muerte. No obstante, por lo que dice el texto parecería que la loa fue representada en el momento de la llegada del prelado a la ciudad. Se trata de otra loa desmedida, que hace un recorrido biográfico por la vida del obispo, quien pasara por Cartagena, Guatemala y Arequipa antes de llegar a Quito. Cerca del final, antes de anunciar la pieza dramática, también hace elogio de don Martín de Arriola, presidente de la Audiencia al que varias veces hemos visto referido en estos textos del *Ramillete*...

La loa arranca con una declaración sobre la osadía que tiene el poeta al emprender el esfuerzo de hacer elogios al obispo, pues los hechos de su vida son asuntos famosos y difíciles de abarcar. No obstante, esta declaración sobre la osadía (tres veces repetida en los versos 1, 5 y 9) va interrumpida con dos paréntesis que encierran alocuciones directas al auditorio. Así, apenas la voz poética ha arrancado con su “Mucho debo a mi osadía” (v. 1), la oración se interrumpe con el primer apóstrofe, que va dirigido a las autoridades: “¡oh, aerópago generoso!./ donde este cielo de Astrea/ tiene sus dos firmes polos)”²³⁹ (vv. 2-4); y luego, cuando se procura emprender nuevamente la idea inicial en los versos 5-6 —“mucho empeño a mi osadía/ hoy debo [...]”— vuelve a interrumpirse el discurso con un apóstrofe al obispo: “[...] (príncipe heroico./ pastor, cuyo silbo alienta./ y al lobo sirve de asombro)” (vv. 6-8), para finalmente retomar el arranque desde el verso 9 y completar la idea en las siguientes líneas (hasta el verso 16). Esta estructura, que utiliza un recurso que ya habíamos visto presente en los inicios de las loas “A Nuestra Señora de Guápulo” y “A la ascunción de María Santísima”, es útil para contextualizar el texto de manera directa en la realidad concreta de su representación —en tanto hace alocución explícita a las autoridades presentes en el público— y establecer con claridad cuál es el verdadero propósito (festivo/laudatorio) de la puesta en escena.

Hecho esto, la loa se lanza de lleno al relato de aquellos hechos “asunto de la fama” que había dicho ser parte de la vida del obispo, a quien en el verso 14 se llama “nuestro Apolo” como epíteto de glorificación.²⁴⁰ Ha de pensarse a todo esto que Ugarte y Sarabia, originario de Burgos, llegó a Quito ya octogenario, luego de una larga carrera

²³⁹ Según la tradición griega, Astrea fue la reina que luego se convirtió en la constelación de Virgo. Fue hija de Zeus y Temis, y difundió entre los hombres los sentimientos de justicia y virtud. A esto último seguramente refieren los “dos firmes polos” del verso 4 (así como “las dos balanzas” del v. 117).

²⁴⁰ Se hace lo mismo luego, en el verso 88.

que, tras estudios en Salamanca y Oñate, incluyó el cargo de inquisidor apostólico en Cartagena y los sucesivos obispados de Guatemala y Arequipa.²⁴¹ A ello refieren las diversas alusiones de los versos que siguen (a partir del 17 y hasta el 52), a saber: que el “orbe español” “gozó” de Ugarte hasta que él vino a las “mejoradas luces” de América, en donde lo saludaron los “salados golfos” que son para Cartagena “cristalinos fosos”; que allí fue Ugarte como un Argos que “multiplicó muchos ojos” por mostrarse “vigilante [de] su fe” a pesar de los “odios” que le tuvieron las “atesadas tinieblas”; que gracias a su vigilancia Roma buscara “mayor esfera” para ese “pastor glorioso”, hasta hacerlo ceñir “la mitra ilustre” en respuesta “a sus méritos dichosos”; que como “príncipe heroico” lo gozara la “Guatemala afortunada”, donde fue padre del “humilde y el desvalido”; que de ahí “adelantó su carrera” “al alto solio” de Arequipa, cuyos “dilatados contornos” “benefició muchos días”, tanto que incluso llegó a generar envidia en otros “climas remotos”.

A partir del verso 53 entra en la narración la propia Iglesia de Quito, ansiosa por conseguir a Ugarte para que ocupe el solio episcopal. Se dice incluso que estuvo temerosa de no llegar a tener los “cariños” del famoso obispo (vv. 53-56). Se alude también a la espera de dos años en que el obispado estuviera vacío, tras la partida del anterior obispo, Pedro de Oviedo y Falconí, que dejara sus funciones a inicios de 1646. Este proceso tortuoso explica que en el texto de la loa se mencionen “estorbos” y “escollos” que solo habrían podido superarse gracias al amor profesado por los quiteños (vv. 57-64). No obstante, el premio —esto es, la llegada eventual de Ugarte— termina siendo lo suficientemente grande como para justificar el costo del deseo, por lo que mientras más se dilata el tiempo, más plena resulta su satisfacción (vv. 65-68). Como vemos, la sección que sigue a la trayectoria del obispo se construye con el fin de engrandecer el momento de su llegada, haciendo ver lo gustosa y agradecida que está la ciudad por el hecho, tal como lo muestran los versos 69-76:

Nuestras dichas hoy lo digan,
 publíquelo nuestro gozo,
 que si al sol lloró en ausencia,
 a su luz ríe gustoso.
 Ya le tiene nuestro Quito,
 y aquestos montes famosos,
 cuyas plantas hoy coronan
 sus más erguidos escollos.

²⁴¹ González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 230-231.

Lo que sigue es un ensalzamiento de la labor pastoral de Ugarte y Sarabia en su nuevo cargo. Entre los versos 77 y 100 se elabora una suerte de dilatada lista de los beneficios que la presencia del obispo significa para la moral devota local, en tanto la mera estampa de “su virtud” es temor para “el escandaloso”, y todos los “delitos” se vuelven más “cobardes” ante los ojos de “una piedad”. Así pues, con Ugarte en la ciudad todos los “corderos” tienen abrigo “en su redil”, y en reciprocidad todos “sus hijos” le deben al obispo mucha “nieve” a “su pureza”. La ampulosidad de los elogios recuerdan un poco aquella pompa exagerada de la loa al obispo Oviedo, aunque aquí las alabanzas se extienden un poco menos por la mayor brevedad del texto en conjunto. No obstante, se llega a decir que todo el “clero docto” aumenta su saber por recibir la enseñanza del prelado, al que se vuelve a comparar con Apolo en el verso 88, y casi inmediatamente, con san Agustín: “Esta extendida provincia,/ que en sus esforzados hombros/ tanta nobleza sustenta,/ tanto timbre generoso,/ logra en ti corona ilustre,/ ¡oh, Agustín!, eco de esotro/ del África fue aquel gloria,/ tú de Quito el mayor colmo” (vv. 89-96). Por último, casi como corona literal de esta amplificación, se insinúa que Ugarte merecería ya recibir la tiara papal, puesto que, así como ésta está compuesta por tres coronas o niveles, el prelado tenía ya tres coronas en su cuenta (en relación a los obispados de Guatemala, Arequipa y Quito) (vv. 97-100).

A partir del verso 101, y hasta el 128, la voz poética de la loa da un giro para dirigir su atención no ya a la figura de Ugarte, sino a la de la propia ciudad que lo recibe, y en especial a la de su autoridad mayor, el presidente de la Audiencia. De nuevo, pues, un recurso ya visto en otras ocasiones y que sirve para llevar la honra hasta más allá del sujeto al que la loa se dedica, permitiendo que la clase dirigente de la ciudad, posiblemente presente e involucrada en la gestación de la ceremonia, reciba su parte en la declamación de encomios. El poeta pide “albricias” para “otro sol”, pues en realidad son “duplicadas luces” —obispo y presidente— las que hacen “arder” los contornos del lugar. La referencia es a Martín de Arriola, al que se nombra explícitamente en los versos 105 y 118, haciendo énfasis en la generosidad con la que su presencia “ilustra” al auditorio y la luminosidad con la que brilla (amplificada ésta, claro, por la presencia de Ugarte). Los dos personajes son comparados con los dos cerros que aparecen en el escudo de armas de la ciudad, como si fuesen los dos polos en los que gira el gobierno conjunto de Quito. De Arriola en particular se afirma que su brazo sustenta “las dos balanzas de Astrea” —esto es, la justicia y la virtud—, pues el presidente, dueño de armas y ciencias,

es a la vez “justiciero” y “docto”, destacándose particularmente su manejo de la “sabia jurisprudencia”.

Este encomio al presidente se ve interrumpido de golpe en el verso 129, a partir del cual se introduce una construcción enteramente atípica para lo que hemos visto dentro de los textos dramáticos del *Ramillete*... La sección final de la loa abandona las cuartetas octosílabas y está formada por dos octavas endecasílabas con una estructura de rima pareada (ABABABCC).²⁴² La intención de este cambio abrupto parece ser cortar el hilo del discurso que se venía sosteniendo para dar paso a otra cosa, casi como si el hilo de las alabanzas requiriera de una pausa para no extenderse de manera indefinida. Incluso parecería que prolongar la extensión del elogio a Arriola en este punto le ha parecido al poeta algo fuera de lugar en una loa dedicada a Ugarte, por lo que decide detener su marcha (para evitar la continuidad de ese desvío) y culminar el texto sin alejarse demasiado de la intención primera. Esta conjetura parece comprobarse con lo que dicen el primero de los versos endecasílabos, pues precisamente sostiene esta idea (“Mas ¿qué altiva ambición el pecho altera?”), haciendo ver la futilidad de proseguir por donde se estaba andando y aduciendo, además, un argumento de falsa modestia: “pues príncipes tan altos a mi acento/ reduzco incauto, que su corta esfera/ aun lo menos no alcanza a este argumento” (vv. 129-132).

Además de este corte estratégico en la alabanza a Arriola —que podría, de continuarse, desplazar a un segundo plano el elogio a Ugarte—, el cambio de estructura métrica a un verso mayor y con una rima más marcada permite solemnizar la sección final del texto. El recurso escondería un segundo propósito además del descrito, el cual radicaría en hacer la introducción al coloquio que se representará a la vez que, también en términos elogiosos, mencionar a quien lo ofrece: “Solo diré de un pecho, que se esmera/ por serviros en noble rendimiento,/ Zúñiga y Mera es nombre y ascendencia,/ colegid ya de aquesto su eminencia” (vv. 133-136). Este “Zúñiga y Mera” sería, pues, explícita alusión a quien (¿o quienes?) está detrás de la representación, quizá como prioste de la fiesta, si bien su identidad específica no queda del todo clara. Aunque no deja de ser una simple suposición, anotamos los únicos nombres que hemos podido encontrar en relación a estos apellidos: el de Gabriel Hurtado de Avendaño y Zúñiga, nacido hacia

²⁴² La estructura se conoce como *octava real*, “estrofa de ocho versos endecasílabos, de los que riman en consonante: el primero con el tercero y el quinto; el segundo con el cuarto y el sexto; el séptimo con el octavo”. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, 2ª ed., 2ª reimp. (Madrid: Alianza, 2007), 244. Añade este autor que se trata de “una estrofa tradicionalmente asociada a la poesía épica o a la lírica de tono elevado (45).

1612, que consta como regidor del cabildo de Quito hacia mediados del siglo, y el de Tomasina Mera, nacida hacia 1610, hija del antiguo oidor de la Audiencia Matías Lázaro Moreno de Mera y a mediados de siglo esposa del alférez real José Antonio de la Carrera.²⁴³ Hayan sido estos u otros los personajes de carne y hueso que hayan financiado la presentación de la obra, estaríamos nuevamente frente a un caso en el que la burocracia local aprovecha una celebración pública para hacer voto de presencia y mostrarse ante la autoridad en términos de reverencia y fidelidad. En este marco, el cambio en la métrica serviría, pues, como un recurso para introducir esta autoalabanza que hacen los loaders a través del texto de Bastidas. Por su parte, del coloquio en sí no se especifica mayor cosa, fuera de que es un ofrecimiento para el obispo, nacido como un “esmero generoso” del amor que sienten por él. Los versos finales son, como siempre, un pedido de silencio y atención.

En conjunto, hemos de ubicar esta loa muy cerca de la anterior, pues al igual que aquella destaca entre las piezas de Bastidas por la grandilocuencia y ampulosidad de su discurso laudatorio. Como también dijimos, esto puede deberse a la presencia objetiva del aludido entre el público que escucha la loa, hecho frente al que resulta necesario hacer más miramientos para garantizar la efectividad del texto. Ahondaría esta explicación la voluntad de mostración del “Zúñiga y Mera” que aparece como oferente de la loa, personalidad local sin duda presente en el festejo y sin duda también muy interesada en los efectos que su discurso podría tener con respecto a su consideración personal frente a la autoridad. En cualquier caso, seguimos evidenciando la plena articulación de este teatro en el contexto festivo/ritual ceremonioso y solemne que caracteriza el período, con menciones particulares a las figuras del poder y su ponderación en términos fundamentalmente morales.

A riesgo de insistir demasiado en la presentación de ejemplos con pocas variantes con respecto al funcionamiento de la semiósfera colonial quiteña —hemos dicho ya que buena parte del interés en hacerlo radica en ofrecer una lectura de este corpus específico que no ha sido hasta ahora comentado con detalle en nuestra historiografía crítica—, pasamos a comentar el último de los textos dramáticos menores del *Ramillete...*, el cual lleva el largo título de “El día que recibió el grado de maestro el muy reverendo padre

²⁴³ Para el primero, puede verse información en el *Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1650-1657*, volumen XXXIII de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Gustavo Chiriboga C., prólogo de Hugo Moncayo (Quito: Archivo Municipal, 1969). Para la segunda, los datos los hemos encontrado en la sección “Genealogía del Ecuador. El origen de los ecuatorianos” del portal GeneaNet, visita del 12/oct/2018, <https://gw.geneanet.org/ferneche?lang=en&p=tomasina&n=mera>.

fray Basilio de Ribera, prior actual, de mano del muy reverendo padre maestro fray Francisco de Chávez y de la Fuente, provincial también de la Orden del Gran Doctor de la Iglesia San Agustín, en la provincia de S. Fulgencio de Quito: alúdense a lo ilustre de sus renombres”. Se trata de un texto de 120 versos que posiblemente se representó cuando el mentado Basilio de Ribera ocupara el cargo de prior de San Agustín por primera vez, a finales de octubre de 1653, aun cuando el título mismo haga referencia a un momento anterior, cuando obtuviera el grado de Maestro o Doctor en Teología alrededor de 1649. Se desprende esto de un análisis detenido del enrevesado título, que llama a Ribera “prior actual” a la vez que se refiere al hecho de su grado, ocurrido evidentemente antes de su priorato. Se sabe que Ribera fue prior agustino dos veces, una entre 1653 y 1657 y otra entre 1661 y 1665, y se sabe también que Francisco de la Fuente Chávez, quien recibiera órdenes en 1592, fue prior por tres ocasiones (1627-1635, 1641-1645 y 1645-1649), por lo que lo más probable es que la loa haya sido escrita y representada hacia el inicio del priorato de Ribera, cuando de la Fuente y Chávez era ya anciano. Ese sería, según los datos expuestos, el marco posible de representación del texto.²⁴⁴ Se trata, en todo caso, de una obra que, para rendir un homenaje paralelo a dos distinguidas personalidades públicas de la época, toma por pretexto un hecho presente (el priorato de Ribera) y lo vincula a uno pasado (su grado de maestro, otorgado por Chávez cuando éste era prior), para así ponerlas en igualdad de condiciones. La loa, por lo demás, introduce una comedia de la que no hemos podido identificar una autoría del todo clara, a pesar de que sí se anuncia el título: *Por el mal me vino el bien*.

La loa se inicia con una exaltación de San Agustín como pilar y fundamento de la Iglesia toda. En los primeros cuatro versos el santo fundador de la orden agustina aparece como “eminente monte” en cuya cumbre se apoya, “mejor que en Atlante el cielo”, toda la esfera de la Iglesia. Se usa, pues, la referencia común de la orden agustina para cobijar a los dos preladados a los que se pretende loar, Ribera y Chávez de la Fuente. La imagen de San Agustín como un monte elevado permite, además, introducir la ideación figurada que sirve como hilo conductor de toda la primera parte de la loa, la cual consiste en que de esa “altura” —que metafóricamente sería el fundador de la orden— se “desata” una

²⁴⁴ Los datos sobre los dos sacerdotes agustinos los tomamos de Piedad y Alfredo Costales, *Los agustinos pedagogos y misioneros del pueblo (1573-1869)* (Quito: Abya-Yala, 2003). Desde su fundación en 1601, la provincia agustina de Quito se llamó no de San Fulgencio, sino de San Miguel, por lo que la alusión del título hace más bien referencia a la universidad que la orden tenía y administraba en Quito, de la que era rector el prior de turno. Por su parte, Vargas (*Historia de la cultura ecuatoriana...*, 141) dice que el grado de Doctor y Maestro y Teología lo obtuvo Ribera en 1647.

“sonorosa fuente” que, “en raudal crecido”, logra renombre (vv. 5-8); y a la vez, como se comprende poco más adelante (vv. 25-28), que esa fuente baja como un arroyo que recibe admiración y pompa de la “Ribera” que la orilla. Tanto *fuentes* en descenso como *ribera* que la cobija son, pues, referencias evidentes a los apellidos del antiguo y el nuevo prior. Este juego de ideas permite un encomio que avanza paralelamente abarcando a los dos personajes aludidos a lo largo de todo el cuerpo del texto, al punto de que no se abandona tal figuración hasta la presentación de la comedia cerca del final del texto, ya pasado el verso 100.

En los versos 9 a 20, antes de aparecer la mención a las riberas que bordean las aguas, algunas cuartetas se extienden en una caracterización encomiosa de la fuente que corre desde la punta del monte —y que es, como decimos, alusión simbólica de Francisco de Chávez—. Esta fuente va tan “festiva” que ningún “risco [...] la estorba”, mostrándose más bien todos rendidos ante “su altivez” (vv. 9-12). Así mismo, las “corrientes” del agua van cortando las arenas “de oro”, ya que no hay piedras duras ante un flujo al que “impele el amor” (vv. 13-16). De esto dan testimonio las “espigas rojas” de “las vegas que [el agua] ha fecundado”, pues su paso ha sido como una “poda” que ha aumentado “sus dichas” (vv. 17-20). Es en medio de este recorrido feliz y eminente cuando, entre los versos 21 y 28, aparece aquella orilla receptiva y agradecida que simboliza a fray Basilio: más que los “valles retirados e incultos” que “gozan” los “frutos” de su suelo “en lo fecundo”, es la Ribera de esa Fuente la que más “admirará su riqueza/ y blasonará su pompa”. La idea se vuelve completamente evidente en los versos 29 a 36, mostrándose una relación de influencia entre ambos elementos:

Si la ribera al arroyo,
como en límite aprisiona,
¿ceñir tan gran Fuente pudo
Ribera tan espaciosa?
Si al margen toca el arroyo
rinde el rigor, que le azora,
no de otra suerte esta Fuente
con tal Ribera se porta.

La imagen hace confluir en un conjunto armónico a los dos elementos simbólicos que caracterizan a los prelados: Fuentes como benefactor generoso que trae desde lo alto la grandeza del monte “augustino”, Ribera como receptor afable que recibe esa grandeza y la acoge con suavidad y gala. Por eso la fuente que descende no encuentra en la ribera “risco, o roca, que se oponga” (v. 38), y las orillas que topa, además, no se componen “de guijas”, sino de piedras preciosas “que la adornan” (vv. 41-44) —y que, claro está,

representan las virtudes de fray Basilio—. Tenemos ahí al rubí “de amor [...] encendido” por sus hijos (vv. 45-48), o el diamante lleno de constancia y valentía (vv. 49-52), o la esmeralda portadora de esperanzas y premios (vv. 53-56), o el amatiste, piedra “del gozo precursora” y motivo de consuelos (vv. 57-60). Por lo demás, esta plétora de bondades y riquezas con que está abonado el margen de las aguas, es reflejo de las “mejores pompas” con que la fuente las “fecunda alegre” (vv. 61-64). Así, con pequeños saltos de este tipo se van alternando los elogios a los dos frayes para quienes la loa está compuesta, siendo por tanto un homenaje doble algo atípico —pero no único— entre los textos del *Ramillete*...²⁴⁵

La estructura avanza en este paralelismo que pone en continua relación a Francisco Chávez y de la Fuente con Basilio Ribera. Entre los versos 65 y 72 se elabora una enredada idea según la cual los bordes de la corriente son los labios con que el segundo (fray Basilio) hace públicos, por amor, los agradecimientos que, en forma de flores o espigas rojas, le profiere al primero (fray Francisco) por los fomentos que éste le aporta. Inmediatamente, entre los versos 73 y 84, se presenta a la corriente de las aguas (fray Francisco) que, entre las flores a las que “estudia dar vida”, halla dos que “por más gallardas” le sirven de corona. Las dos flores en cuestión son la rosa y la azucena, a las cuales relaciona con la autoridad —la rosa, por su color púrpura y las espinas que la protegen— y con la pureza —la azucena, por el color blanco que ahora “han de recibir sus sienes”—.²⁴⁶ Ambas cualidades se deben a las “letras” del prior (esto es, sus estudios) que son los que ahora le permiten “cobrar” como deudas precisamente su autoridad y sabiduría (vv. 85-88). Y son esos mismos dones los que ahora —en el día de su grado— colman a fray Basilio, siendo así ambos sacerdotes “muchacha copia” de “lo sutil de Agustino” (vv. 89-96).

Hasta aquí propiamente se extiende la sección laudatoria del texto. Lo que sigue es una fórmula que permite conectar lo dicho con el festejo que se va a realizar representando una comedia. Según la imagen ahora construida, así como las flores de la metáfora antes descrita ilustraban la ribera sobre la que crecían, las nuevas “flores bellas/ desta ribera espaciosa” (esto es, se entiende, los colegiales que honran a los preladados, a

²⁴⁵ Puede equipararse, por ejemplo, con la última loa de Evia, que se dedica a la vez al presidente Arriola y el oidor Aramburo.

²⁴⁶ Recordemos que púrpura era el color que se usaba para teñir tanto el manto real como la vestidura de los cardenales, según lo recoge el *Diccionario de autoridades*. Por su parte, el DLE recoge como posible acepción de azucena “persona o cosa especialmente calificada por su pureza o blancura”, con lo que, en el marco de la loa, la blancura de la azucena podría representar la calificación de Basilio para recibir el título de maestro.

los que se llama también “sus hijos”), declaran sus “gozos” “en la armonía/ de una comedia famosa” (vv. 97-108). El verso 109 muestra el título de la obra: *Por el mal me vino el bien*, presumiblemente del madrileño Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), aunque no hemos podido dar con un dato cierto sobre ello.²⁴⁷ El título de la comedia viene al caso, según se dice en los versos 110-116, por las penas que seguramente hubo de pasar Ribera para “ceñirse la borla”, es decir, para conseguir su grado de maestro (que es, recordemos, el motivo primero de la loa). Se finaliza con la habitual vocación al público y con el consabido pedido de silencio, para lo cual se usa una también acostumbrada fórmula de ingenio: “Pues divertiros pretende/ hoy nuestra lengua, aunque corta,/ en moneda de silencio/ pagad esta oferta honrosa” (vv. 117-120).

Esta última de las loas “menores” de Bastidas concluye y confirma todo lo que hemos visto hasta aquí en la exploración de los textos dramáticos de la colección contenida en el *Ramillete*... Como anunciamos en su momento, estamos ante textos altamente esquemáticos, que repiten incesantemente una estructura característica en la que se conjuga la imaginación simbólica del orden imperante —monarquía hispana y catolicismo— con una alabanza exagerada que busca lucimiento intelectual y retórico. Así mismo, las implicaciones de sentido de las piezas son siempre aleccionadoras o ejemplificadoras desde una dimensión moral de índole jerárquica, en la que están establecidos claramente cuáles son los valores considerados superiores y por tanto necesarios para la organización del orden establecido. Según lo dicho, además, resulta notable que la falta de novedad en términos de estructura y amplitud del mundo imaginario posible se compensa en cada caso con el despliegue ampuloso —que a momentos da una sensación de inagotable— en cuanto a las fórmulas de agudeza con que se van presentando las distintas imágenes que construyen los textos. Así, la ubicación y función de las piezas dramáticas en el interior del universo de la teatralidad barroca es a todas luces evidente, siendo como son obras de ocasión destinadas a sostener y difundir —en un nivel verdaderamente propagandístico— unos determinados principios de organización simbólica y social.

Las obras “mayores” del *Ramillete*... no presentarán mayores novedades con respecto a estas consideraciones generales, pero sí resultarán mucho más interesantes en

²⁴⁷ La única referencia que hemos encontrado con respecto a este título aparece en la base de datos digital WorldCat, donde se señala como obra de Juan Pérez de Montalbán (Madrid 1602-1638), editada en el siglo XIX como parte de la *Colección de las mejores comedias de los antiguos poetas españoles*, t. 4, n.º 7. No obstante, no hemos podido encontrar otra noticia ni de esta colección ni de la comedia nombrada.

términos estructurales y escénicos por el hecho significativo de que incluyen personajes y por tanto presentan interacción entre distintas voces. Este grupo es el que pasamos a explorar de inmediato en la siguiente sección.

2.2 Los textos mayores

Como hemos anunciado en varias ocasiones, solo tres de las loas del *Ramillete...*, todas de Antonio Bastidas, incluyen personajes. Estas, a las que llamamos “loas mayores”, son la loa “En festejo de Nuestra Señora de Loreto, en la comedia del *Valiente cananeo*” (en la que son dos los personajes que desarrollan la acción dramática), la loa “Al señor don Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito, al recibimiento que le hizo el Colegio de los colegiales de San Luis, entre los personajes del coloquio del valiente cananeo” (en la que dialogan seis voces), y la “Introducción en forma de coloquio para la festividad de San Ignacio de Loyola” (en la que son tres los personajes en escena). La estructura métrica y rítmica de las tres obras es, casi sin excepciones, el mismo que hemos visto de manera prácticamente invariable en las loas “menores”, esto es, el romance (cuartetas octosílabas con asonancia en los versos pares). No obstante, debido a su naturaleza, en estos textos podemos encontrar algunas diferencias con respecto a lo visto con los textos menores, con la significativa novedad de que el último de los tres textos mencionados se califica a sí mismo como coloquio en lugar de como loa, aspecto con implicaciones concretas que veremos más adelante.

Este último apartado del capítulo lo dedicamos a revisar las tres obras en el orden antedicho, que es el que presentan al interior del *Ramillete...*

2.2.1 La loa a Nuestra Señora de Loreto

El título completo de este texto que alcanza los 226 versos es, tal como aparece en su edición original, “En festejo de Nuestra Señora de Loreto, en la comedia del valiente cananeo”. Se trata de un diálogo en el que intervienen Apolo y Dafne, los personajes del famoso relato clásico que Ovidio hiciera inmortal en el primer libro de sus *Metamorfosis* y cuya historia, a través de esa fuente, fuera muy popular a lo largo del Renacimiento y el Barroco.²⁴⁸ En relación a la alusión que se hace en el título, la única obra que hemos

²⁴⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, libro I, vv. 452-567. Seguimos la edición madrileña de Alianza (2000), cuya traducción corresponde a Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Sobre la popularidad de los personajes, acaso el ejemplo más significativo sea la célebre escultura *Dafne y Apolo* (1622-1625) de Gian Lorenzo Bernini que se exhibe actualmente en la Galería Borghese de Roma. En el contexto de la literatura hispana, podrían referirse el famoso soneto “A Dafne, huyendo de Apolo” de Francisco de

podido ubicar es la comedia hagiográfica *El gigante cananeo san Cristóbal*, del dramaturgo andaluz Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), cuya representación resulta enteramente posible en el Quito de la época. El texto no ofrece datos para una datación precisa, pero su aparente cercanía con la loa al obispo Alonso de la Peña —que parece introducir la misma obra de Monroy— nos permite aventurar la posible fecha de 1654 para su representación.²⁴⁹ Cabe notar que el culto a la Virgen de Loreto, cuya fiesta se celebra el 10 de diciembre, fue una de las fiestas importantes de la Compañía de Jesús prácticamente desde su llegada al territorio de la Audiencia, habiendo sido introducida por uno de los primeros jesuitas en arribar a la ciudad, el chachapoyano Onofre Esteban, muerto en Quito el 3 de noviembre de 1641.²⁵⁰

En cuanto a las características generales de su estilo, esta loa es una de las menos embrolladas del conjunto. A nuestro criterio, de entre todas las loas que constan en el *Ramillete...* esta es la que resulta más atractiva para un lector contemporáneo, tanto por la claridad con la que se construye su mundo imaginado como por la facilidad con la que se desarrolla su argumento. En síntesis, la obra presenta una reinención del mito de Apolo y Dafne, que en su vertiente clásica relata la transformación de la ninfa en árbol de laurel gracias a la intervención divina de su padre, Peneo, en el momento en que Apolo, enceguecido de amor a causa de una flecha de Cupido, está por atraparla. El texto de Bastidas utiliza este relato clásico como telón de fondo y como visto en la distancia del pasado, pues en ella aparece Dafne en un momento en que ha abandonado su estado de laurel y ha vuelto a tener una figura humana (cosa que nunca sucede en la versión tradicional). En este gesto vemos dos aspectos que vale la pena destacar. Primero, la transformación del relato original permite que en esta nueva versión la ninfa se desprenda de la leyenda clásica y pase a redefinirse, pues aquí Dafne se presenta, como veremos,

Quevedo (1580-1645), o bien las fábulas de Apolo y Dafne que escribieran Juan de Tarsis, conde de Villamediana (1582-1622) y Jacinto Polo de Medina (1603-1676), siguiendo la manera de las fábulas mitológicas de Góngora.

²⁴⁹ Ver estos detalles más adelante, en la descripción de esa loa.

²⁵⁰ Este dato lo refiere Descalzi en *La Real Audiencia de Quito... volumen segundo...*, 347-348. El mismo autor, más adelante (367), refiere una sonada procesión, con características muy teatrales, que en ese mismo año de 1641 organizaron los jesuitas con la imagen de la Virgen de Loreto, quizá en honor al reciente deceso del mentado sacerdote Esteban. Piénsese en el lujoso altar a esta imagen que aún hoy se conserva en la nave sur de la Iglesia de la Compañía en Quito, lo cual es un reflejo muy explícito de la importancia de la figura al interior de la orden. Otro dato significativo es el que relata Jacinto Morán de Butrón, primer biógrafo de la quiteña Mariana de Jesús (1618-1645), quien afirma que ella misma dejó dicho que, tras morir, quería ser enterrada en el altar de esa imagen, por lo que puede colegirse que éste o algún altar más primitivo existió en la iglesia jesuita prácticamente desde que ésta empezara a funcionar en la segunda o tercera década del siglo XVII. Ver Morán de Butrón, *La Azucena de Quito que brotó en el florido campo de la Iglesia, en las Indias Occidentales, la venerable virgen Mariana de Jesús Flores y Paredes, admirable en virtudes, milagros y profecías* (Lima: Joseph de Contreras, impresor real, 1702), 47v. y 49v.

revestida de valores fácilmente identificables dentro del marco simbólico del catolicismo. De manera especial —y al contrario de lo que ocurría en el relato ovidiano, en el que la ninfa rechazaba al dios a causa de también haber sido ella herida por una flecha mágica de Cupido—, el texto de Bastidas hace énfasis en la defensa que hace la ninfa de su castidad, lo cual permite conectarla con el valor fundamentalmente católico de la virginidad de María, que es quien le devuelve a Dafne su forma humana. Segundo, la renovación propuesta por Bastidas evidencia una apropiación activa de un asunto popular en la época, lo cual, si bien acaso se explica por la búsqueda (tan barroca, por cierto) de originalidad en la reiteración, representa en sí mismo un ejercicio de transformación criolla de un material cultural proveniente de la metrópoli y que en su nueva figuración se adapta a las necesidades del discurso según la lógica coyuntural. No encontramos en ello un contra-discurso —en tanto nada hay en la loa que ponga en entredicho la ideación colonial, ni menos aún que contradiga el dogma católico dominante—, pero sí un esfuerzo por adecuar el asunto a los intereses particulares de la celebración local, ganando con ello dinamismo y acaso potenciando el efecto de la mostración pública, útil al autor en términos de prestigio y renombre.

Al arrancar la loa, sale Dafne “toda admirada”, como observando con extrañeza las proximidades de su entorno. Los primeros cuatro versos del texto son, precisamente, las palabras de la ninfa que camina confundida: “Tan suspensa he discurrido/ por esos sombríos bosques,/ que entre las dudas fluctúo,/ y no hallo pie en confusiones”. Poco a poco, el parlamento del personaje va revelando a los espectadores no solo su identidad, sino las razones de su confusión y algunos detalles de su desafortunado vínculo con Apolo. Hasta el verso 52, de hecho, lo que tenemos es una suerte de síntesis o recapitulación del relato clásico puesto en boca de la propia Dafne, la cual, ya despierta de su forma de laurel y de vuelta a su estado original de ninfa, relata para sí misma la historia de cómo fue transformada cuando el dios, cegado de amor a causa de su belleza, trató de poseerla: “Mi beldad vio Apolo un día,/ y al contemplarla cegose,/ ¡que de violencia en los rayos/ de una hermosura se esconde!” (vv. 29-32). Casi enseguida, le añade a ese valor suyo de bella aquel de pura: “La albura de mi pureza/ pretendió lascivo entonces;/ como es nieve, y él es sol,/ tiernos temí sus candores” (vv. 37-40). De esta forma da cuenta de las pretensiones de su perseguidor, y continúa, poniendo ahora de relieve la salvaguarda de su castidad (vv. 41-48):

Y aunque es de cristal la roca,
no hay que blasonar rigores,

que castidad presumida
 peligra en las ocasiones.
 Las espaldas di al peligro,
 invoqué a los altos dioses,
 oyéronme: ¿a quién no escucha
 un pecho cortés y noble?

Un poco después, cuando reflexiona sobre su momento presente, finaliza poniendo en evidencia la virtud de su accionar (vv. 57-60):

De aquella mi forma antigua
 gozo ya nuevos primores,
 que en la virtud nunca pierde,
 quien por la virtud se esconde.

En todo esto puede distinguirse con claridad cómo Dafne hace visibles, en tanto propios, los valores de la belleza, la pureza, la castidad y la virtud, a la vez que asigna a los dioses a los que implora aquellos de la cortesía y la nobleza (vv. 47-48). La ninfa de este texto es, por tanto, un dechado de valores morales, y son esos valores los que han posibilitado la respuesta a sus plegarias. Nada de esto, sobra decir, aparece consignado en el relato clásico de Ovidio, en el que el rechazo de la ninfa responde a una suerte de radical independencia ante las pretensiones febriles del dios, todo lo cual ha sido causado por la voluntad de Cupido, que busca con ello vengarse de las burlas que anteriormente le ha hecho Apolo. Así mismo, en el texto clásico es la plasticidad de las imágenes la que lleva el ritmo de la persecución, y es el deseo imbatible, casi animal, de la atracción física, lo que impulsa la cacería y culmina en la transformación de la ninfa.

En esta nueva versión del relato, toda vez que ha sido explicada la antigua transformación y establecida la sorpresa por haber retomado su figura humana, Dafne pregunta por la deidad que le ha devuelto a su forma original (vv. 61-62). De quien recibe una respuesta es del propio Apolo, que habla desde fuera del escenario —según anota una didascalía que aparece luego del verso 68—, en una muy ingeniosa —y barroca— construcción por ovillejo que ocupa los versos 69 a 78:²⁵¹

Dafne
 ¿Ea, decid la deidad?

Apolo
 Castidad.

²⁵¹ El ovillejo es una “estrofa de diez versos dispuestos de la siguiente forma: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados. La rima es consonante”. Domínguez Caparrós, *Diccionario...*, 252. El autor señala que el ovillejo fue popularizado por el propio Cervantes, que lo usa en el *Quijote*.

Dafne

¿Esta la razón me dio?

Apolo

Te dio.

Dafne

Y la forma, ¿qué me informa?

Apolo

Esa forma.

Dafne

Ya mi duda se conforma
con esta voz, ¡qué me aflijo!
pues claramente me dijo:
Castidad te dio esa forma.

Enseguida, entra Apolo a escena, con lo que Dafne cae en cuenta de que es su antiguo perseguidor quien habla con ella. La ninfa se asusta y trata de alejarse, amenazando con volver a convertirse en planta (vv. 83-94), pero Apolo la detiene y la tranquiliza, asegurándole que ahora respeta (“adora”) su castidad y que no piensa romperla (vv. 95-98). Para apaciguar a la ninfa, que durante un momento le ha dado las espaldas como queriendo huir, el dios le cuenta la historia milagrosa de la anunciación de María y la encarnación de Cristo, y le revela que ha sido la propia Virgen, por aprecio de su castidad, la que le ha devuelto su forma. A eso se dedica toda la segunda gran sección de la loa, que arranca en el verso 115 y no se detiene hasta alrededor del verso 198, ya cerca de terminar el texto. Es, de hecho, en agradecimiento al prodigio y con el alma asombrada, que Dafne ofrece la comedia para la que la loa sirve de introducción, ante lo cual interviene Apolo para solicitar atención y silencio.

Vemos, pues, que toda la primera sección de la loa de Bastidas sirve para dejar establecido que la acción divina por la que Dafne es convertida en laurel responde a una necesidad de proteger su castidad y mantener su pureza. Se trata tanto de una necesidad divina —del dios que accede a las plegarias— como de una necesidad humana —de la ninfa que implora—, al punto de que el propio Apolo reconoce su inferioridad y se declara avergonzado por sus acciones pasadas: “Árbol te viste en la selva,/ yo la causa no la ignoro,/ tú la sabes, repetirla,/ es arrebolarme el rostro;/ porque al conocer su culpa/ el noble la deja airoso” (vv. 123-128). En esta versión, así como su castidad fue la causa inicial de su transformación en laurel, Dafne ahora ha sido nuevamente ‘recompensada’ por la Virgen debido a su pureza y su decoro, y es ello lo que ha permitido que la ninfa recupere su forma original y se una a los festejos marianos.

Antes de llegar a esto último, sin embargo, tenemos toda la larga sección en la que Apolo le explica a Dafne las historias de la anunciación y la encarnación. Dicho relato

revela, además, el motivo que utiliza Bastidas para plantear la conexión entre la Virgen y la ninfa de la tradición pagana: el albergue de Loreto —del latín *lauretum*, ‘lugar poblado de laureles’—, lo cual alude tanto al origen de la advocación mariana que se celebra como a la transformación de la ninfa en árbol de laurel.²⁵² Así, esta segunda sección tiene como elemento central, tras una declaración de Dafne en la que reconoce el honroso respeto que le ofrece su antiguo perseguidor y acepta escuchar sus palabras (vv. 107-114), un largo monólogo de Apolo (vv. 115-198) que sirve para discursar sobre el dogma católico y que además viene a constituir el bloque propiamente laudatorio del texto.

El dios anuncia que lo que está por contar sirve tanto para satisfacer los “cuidados” y aliviar los “ahogos” de la ninfa —que hasta ese momento sigue sin saber cómo ha vuelto a tomar su forma humana—, como para “cumplir” consigo mismo, pues se entiende que eso lo redime de su antigua culpa y lo ubica —al igual que sucedió con ella— en el interior del marco simbólico católico al que ambos personajes pertenecen en la loa de Bastidas. En esta lógica, Apolo vuelve a insistir en la idea de que la transformación original de Dafne fue producida a causa de su castidad: “Por ser casta, y por mujer/ dioses te dieron socorro,/ que mostraron ser divinos,/ pues te ayudaron piadosos” (vv. 131-134). La forma de laurel fue, por tanto, una suerte de premio a su valor, aludiéndose con ello a la simbología del laurel en tanto corona o premio (vv. 135-138). Inmediatamente pasa el relato apolíneo a ocuparse del misterio divino central de la tradición católica, esto es, el de la encarnación: “Hoy, pues, se ha llegado el día,/ Dafne, del mayor asombro,/ del misterio más crecido/ que vieron los siglos todos,/ pues el Verbo Soberano/ trueca su eminente solio/ por la bajeza del hombre,/ de su amor empleo heroico” (vv. 139-146).

Para explicar este misterio, primero Apolo habrá de hablarle a la ninfa sobre la anunciación, lo cual hace entre los versos 147 y 178. Aparece entonces en el relato el arcángel Gabriel (un joven “de luces bañado” que surca los “dorados golfos” del aire, vv. 147-150). Éste, “reverente [...] y humilde,/ con prodigio misterioso,” se le aparece la virgen, siendo ello causa de asombro (vv. 151-154). El emisario divino le hace a la mujer

²⁵² “La Santa Casa de Loreto es la misma casa de Nazaret que visitó el Arcángel Gabriel en la Anunciación a la Santísima Virgen María. Es allí donde el Verbo se hizo Carne y habitó entre nosotros. Allí también vivió la Sagrada Familia a su regreso de Egipto y donde Jesús pasó 30 de sus 33 años junto a la Virgen y San José. [...] Según [la] tradición, en 1291, cuando los cruzados perdían control sobre la Tierra Santa, Nuestro Señor decidió enviar a los ángeles a proteger su Santa Casa y les dio el mandato de que movieran la casa a un lugar seguro. [...] El 10 de diciembre de 1294, unos pastores de la región de Loreto en Italia reportaron que habían visto una casa volando sobre el mar, sostenida por ángeles. [...] Actualmente la Santa Casa está situada dentro de la Basílica que para ella se construyó en Loreto, Italia. Dentro de la casa de Loreto se venera la pequeña estatua de La Virgen de Loreto”. Ver “Nuestra Señora de Loreto” en Catholic.net.

“la mayor oferta” que haya sido escuchada en la tierra y en los cielos, que es, obviamente, la de convertirse en madre del propio Dios (vv. 155-162). María, dudosa ante la maravilla de tal propuesta, “inquiérese el modo” en que eso habría de suceder (“¿Cómo si virgen, replica,/ puedo ver de madre el logro?”, vv. 167-168), y la respuesta de Gabriel es definitoria, en tanto vuelve a denotar el valor de la virginidad como fundamento del milagro: “Todo lo serás, responde,/ que para lograr el colmo/ de Madre de Dios, importa/ que virgen te aclamen todos” (vv. 171-174). Basta eso para que María acepte la idea y se declare “la esclava de Dios”, con lo cual se da paso a la consecución de los hechos (vv. 179-186):

Congelóse en virgen nácar,
de Dios rocío precioso,
y siendo inmensa su esfera,
se redujo a breve globo.
Y pues que tanto María
la pureza, y el decoro
precia, que por ella quiso
dejar a Dios por Dios propio.

Vemos en estos versos nuevamente figurada la estimación que hace la Virgen de la pureza y el decoro, valores fundamentales del discurso moral de la loa. Es aquí cuando se vuelve categóricamente explícita la idea de que es el valor de la castidad lo que ha movido a María para realizar la segunda transformación de Dafne, esta vez desde su estado de laurel a su estado original con figura humana: “Tu castidad tanto estima,/ tanto, que bastó esto solo/ para darte esa razón,/ que antes te negaba el soto” (vv. 187-190). También es en estos versos donde se declara abiertamente la articulación simbólica entre los dos personajes, siendo que la Virgen de Loreto habría tomado su nombre de ese estado vegetal de la ninfa: “Y acumulándote dichas,/ gozas privilegio honroso,/ pues del laurel de tu nombre/ tomó su más alto apodo,/ porque Laureto llamó/ aquel albergue dichoso,/ en que el Verbo carne humana,/ en honor visitó de todos” (vv. 191-198).

Dafne interviene para declarar que el prodigio ha dejado “absorta” su alma, aunque esa admiración no sea óbice que pueda provocar dudas (vv. 199-202). De ahí que, aunque la paga sea “corta” ante la magnitud del “misterio”, ofrece una comedia con la que pueda expresar su corazón los “gozos que el alma atesora” (vv. 203-206). El verso 217 hace alusión al título de la comedia ofrecida, que es la misma ya mencionada a partir del título de la loa. De este texto no da la ninfa ninguna información más que aquella ya dicha de que le parece poca recompensa para el milagro que ha hecho con ella la Virgen.

Hasta ahí, entonces, el esquema general de este texto: primero la exposición del mito clásico como pretexto simbólico para elogiar las virtudes de la Virgen, luego un relato en boca de Apolo de los milagros de la anunciación y la encarnación, prolongado éste por un panegírico mariano, y finalmente una alusión a la comedia por presentarse y un llamado de atención al público, todo ello atravesado por un constante reconocimiento de los valores ideales del catolicismo cifrados, en este caso, en la castidad y el decoro. Dicho de otra forma, en la loa de Bastidas Dafne es una excusa para presentar una serie de valores que han de tomarse por fundamentales en tanto representan las virtudes de la Virgen y por ende deben ser emuladas por todos sus seguidores. A ello se acopla perfectamente la clausura del texto en boca de Apolo, que da muestras de una habitual valoración social del auditorio en términos morales cuando pide silencio no a los considerados nobles —que ya de por sí se acogerán a los preceptos sociales considerados ‘correctos’—, sino a los que no lo son, acaso incapaces de entender su valor: “Y pues que Dafne festiva/ se anticipa tan gustosa/ a festejaros, pagadle/ en la atención en que os cobra./ Con el discreto no habla,/ tampoco el noble esto ignora,/ solo el maldiciente calle,/ porque aquí no le conozcan” (vv. 219-226). Si bien la alocución es tópica y se repite de manera similar en muchas de las loas del conjunto, estamos ante otra marca del sentido normativo que tiene la loa, en tanto busca establecer una clara distinción jerárquica en el auditorio poniendo límites entre los “nobles” y los “maldicientes”, mecanismo este que busca hacer explícito el ordenamiento del entorno social en el que la loa se representa.

Vista en conjunto, la principal novedad de este texto con respecto a las loas menores que habíamos comentado en la sección anterior es su particular concentración en un motivo de la tradición pagana en lugar de dedicarse exclusivamente a aspectos simbólicos y discursivos del catolicismo, la monarquía hispana, o bien alguna circunstancia concreta de su propia época. Este elemento —la inclusión del mito de Apolo y Dafne— bien puede tomarse como un rasgo de la retórica erudita y escolar que dominó la producción culta del período, siendo por lo demás un rasgo típico del barroco escolar según lo anotamos al inicio de este capítulo. También podría colegirse de ello, y de la mayor complejidad escénica que tiene la pieza por el simple hecho de contar con la presencia de personajes, un interés por generar un espectáculo más afable y llamativo para un público que, además de la consabida reverencia y celebración del poder, acaso buscaba en el escenario un motivo de distracción y hasta novedad. Así, sin salirse de los rigurosos marcos simbólicos en los que estaban constreñidas este tipo de representaciones, esta pieza incluye un espacio imaginario mayor al explorado en los

otros textos, y por tanto ofrece un mayor atractivo escénico y una mayor profundidad simbólica. Ese quizá sea el rasgo más atrevido de este diálogo entre Dafne y Apolo: el de no conformarse con la mera alabanza introductoria propia del género al que pertenece, sino buscar la construcción de un discurso y una escena que sorprendan y entusiasmen por los otros elementos añadidos a ese fundamento tradicional.

Valga anotar también que este texto es el primero de la sección de textos dramáticos del *Ramillete...*, lo cual puede verse como una distinción que hace Evia de esta pieza con respecto a las demás. Si aceptamos el ordenamiento interno de este segmento del libro que habíamos indicado más arriba —primero los textos de Bastidas, luego los de Evia; primero las loas “divinas”, luego las “humanas”—, y si además tomamos en cuenta su posición en el bloque al que pertenece, su estructura, su extensión y su calidad, esta sería la más importante pieza de la colección que hace referencia a un elemento simbólico en lugar de a un personaje real. Estamos, en suma, ante la loa dramática de tema divino más significativa de la que tengamos noticia del corpus dramático quiteño del siglo XVII, y como tal vale rescatarla para la tradición literaria ecuatoriana como un ejemplo notable de la producción literaria culta de la semiósfera del período.

2.2.2 La loa a don Alonso de la Peña Montenegro

A finales de 1654 o inicios de 1655 llegó a Quito, en calidad de obispo, el gallego Alonso de la Peña Montenegro, y el Colegio Mayor y Seminario San Luis de los jesuitas lo agasajó con teatro, como era habitual. De ello nos queda esta loa de 284 versos cuyo título completo en el *Ramillete...* es “Al señor don Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito, al recibimiento que le hizo el colegio de colegiales de San Luis, entre los personajes del coloquio del valiente cananeo”. Si existe alguna relación entre este coloquio mencionado y la obra que en la loa a la Virgen de Loreto se presenta como “comedia del valiente cananeo” no podemos saberlo por la ausencia de referencias concretas. No obstante, parece muy posible que en este nuevo caso la pieza aludida corresponda a la comedia de Cristóbal de Monroy y Silva *El gigante cananeo san Cristóbal* —por lo demás única pieza con un nombre similar que hemos encontrado en los catálogos de la época—. Las pruebas a las que aludimos son dos: primero, el hecho de que los seis personajes que aparecen en escena en esta loa de Bastidas corresponden uno por uno a los principales personajes de la comedia de Monroy, a saber: Cananeo,

Rey, Aquilina, Niceta, Sacerdote y Mundo;²⁵³ segundo, que la mención que se hace de la obra en los versos 201-204 incluye una alusión a su argumento y menciona directamente a san Cristóbal: “Es del coloquio el asunto/ el valiente cananeo,/ que aqueste epígrafe cifra/ de san Cristóbal los hechos”. La presencia de estos personajes es significativa porque podría darnos una pista sobre el mecanismo empleado por el San Luis para organizar sus representaciones: es a todas luces admisible suponer que la loa haya sido interpretada por los mismos actores que luego pondrían en escena, con los mismos personajes, la pieza de Monroy. En cuanto a la datación que hemos dado, se sabe que De la Peña Montenegro fue nombrado obispo de Quito en 1653, pero que no se posicionó en su cargo hasta finales de 1654, cuando llegó a la ciudad.²⁵⁴ Se entendería que la loa se representó por ese recibimiento (aunque podría ser en una posterior visita del prelado al San Luis, pues De la Peña ocupó el solio episcopal hasta su muerte en 1687).

En este caso, se trata de una loa altamente esquemática, en la que la interacción entre los personajes, a pesar de ser tantos, se muestra en principio irrelevante, pues todos aportan con elementos similares y no se percibe ninguna polifonía (si bien quien lleva la voz señera es el personaje Cananeo). El texto es una extensa alabanza del obispo De la Peña, de quien se resaltan los caracteres habituales en una composición como esta: abolengo, sabiduría, rectitud, nobleza, etc. Se hace también una semblanza biográfica del elogiado, educado en Salamanca y venido a América con el aval de sus logros académicos. El obispo, solicitado simultáneamente en México y en Quito, habría preferido la capital de la Audiencia, lo cual se ve como una bondad de los astros. La pieza hace más de una referencia al propio colegio y seminario de San Luis, con lo que se aprovecha para también hacer alabanzas a la institución (gesto este que deja ver la injerencia en la pieza de una élite local). No falta, tampoco, la vocación al público, y al término de la escena se incluye una interesante variación formal, en tanto se cierra con un romance cantado por unos músicos que no aparecen en escenario, mientras el

²⁵³ Los nombres de los personajes en el texto original de Bastidas aparecen escritos de la siguiente manera: *Can.*, *Rey*, *Aqui.*, *Nize.*, *Sacer.* y *Mund.*, con algunas variantes menores en las abreviaturas conforme avanza el texto. Todas corresponden, como dejamos dicho, a los personajes principales de la mentada obra de Monroy, la cual incluye, además de esos, algunos más: un ermitaño anónimo, Talega (otro ermitaño, gracioso), el Demonio, Cristo y la representación alegórica de la Carne (además de dos ángeles, soldados y músicos). El personaje Rey en esa obra es Dagno, rey de Licia. Al menos dos ediciones de esta comedia pueden encontrarse disponibles en el portal de Google Books, ninguna fechada, pero ambas con tipografía del siglo XVIII. Por su parte, la base de datos virtual Manos ofrece un archivo digital de una copia manuscrita de la obra, fechada en 1658, que reposa en la Biblioteca Nacional de Madrid (<https://manos.net/manuscripts/bne/15-220-mayor-el-vasallo-del-mayor-senor-el-gigante-cananeo-san-cristobal>).

²⁵⁴ González Suárez, *Historia general...* tomo IV..., 247-248.

personaje Mundo pronuncia un parlamento final. En conjunto, pues, nuevamente tenemos un caso convencional de un texto anclado temática y estructuralmente con la celebración del poder, y por ende relacionado con la figuración pública de sus representantes, en este caso los colegiales —y autoridades— del San Luis.

Lo que abre la loa es una exclamación de Cananeo, dirigida al obispo, sobre la “gloriosa ambición” que lo alienta a hablar (poco después sabremos que se está refiriendo a la intención de relatar la historia de vida del prelado). Ante ella, y en sucesión rápida, el resto de personajes van aportando, a veces en intervenciones de versos sueltos o quebrados, a veces en pequeños parlamentos de dos o tres versos, sus propias voces, todo lo cual en conjunto va construyendo las primeras líneas de la loa. Esta estructura se mantiene del verso 1 hasta el 24, en tres bloques sintácticos que elaboran sendas ideas: que el obispo (por “ilustre”, “docto” y “entero”) ha sido encargado por el papa —a quien en tono alabancioso se compara con Alcides, cuando éste reemplazó temporalmente a Atlante para sostener el cielo— para cargar el peso del imperio espiritual (vv. 1-10); que es “elevada” la “cumbre” a la que aspira la loa por ser el obispo a la vez “sabio patrón,/ patrón sacro,/ y vigilante maestro”, capaz de una convocatoria (un “silbo”), un “amparo” y una “enseñanza” esmeradas (vv. 11-18); y que el auditorio presente (“noble ciudad y cabildos”) son como águilas que se remontan “a luciente cielo” con las “plumas” de su “ingenio” (vv. 19-24). Son todas fórmulas de respeto y lisonja para las figuras presentes o aludidas en el espectáculo.

Tras este pomposo arranque, Cananeo despliega un parlamento relativamente extenso (vv. 25-44) en el que empieza a hacer un recuento elogioso de la vida del obispo De la Peña. Se trata, en realidad, de la primera de una serie de intervenciones de los personajes —luego de Cananeo hablan el Rey, Aquilina, Niceta, el Sacerdote y el Mundo, en ese orden, hasta que la palabra vuelve de nuevo al personaje primero— dedicadas a ese motivo, lo cual se extiende hasta por lo menos el verso 109. Cananeo insiste en el “mucho ardor” y “atrevimiento” que tienen sus “alas” y su “vista”, haciendo una alusión al pretencioso vuelo de Ícaro cuando se acercara demasiado al sol; no obstante, en este caso suyo, los rayos solares —que serían las luces que ofrece De la Peña— son tan benignos, que no cabe temer riesgo alguno (vv. 25-28). Entre otras figuras, este Ícaro que no corre riesgo por su arrojo evidencia un juego de apropiación creativa que hace Bastidas al tomar como base el material culto de la época para transformarlo y adaptarlo a los valores que requiere para transmitir su mensaje, gesto que ya habíamos visto en uso con Dafne y Apolo en el caso de la loa a la Virgen de Loreto. Se exalta también la sabiduría

precoz del obispo, quien en “la aurora” de su vida ya habría sido elevado “al zenit” como el sol, superando incluso al propio Apolo (vv. 29-36). Se hace en este punto alusión a la temprana educación recibida por De la Peña en Salamanca, llegándose a nombrar “un Aristóteles nuevo” por los frutos que dieran sus estudios (vv. 37-44).²⁵⁵

Tras lo dicho interviene el Rey, que continúa con las alusiones a la temprana formación del obispo (vv. 45-52):

Si oráculo te atendió
la Dialéctica aún mancebo,
la Teología sagrada
también te debió preceptos.
¿Qué cátedra por sutil
no solicitó tu ingenio?,
mas qué mucho, si a sus luces
debió lustrosos aciertos.

Como puede verse, la sección busca insistir en la idea de los elevados logros académicos del obispo, a quien se presenta “combatiente” y “seguro”, “cinco veces” vencedor en la “judiciosa arena” —es decir, en debates de índole jurídica— (vv. 53-60). En la misma lid siguen las intervenciones de Aquilina y Niceta, la primera de las cuales declara la grandeza del magisterio de De la Peña en Santiago de Compostela —en cuya universidad llegó a ser catedrático—, desde donde habría partido “hasta el indiano hemisferio” para aumentar su lucimiento (vv. 61-74). La segunda, por su parte, elabora una imagen en la que, así como De la Peña habría brillado allá en su tierra natal, la ciudad de Quito vendría a ser un *hacha* (“vela grande de cera”) y el obispo un *blandón* (“el candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas”) sobre el cual ella puede lucirse (vv. 73-80).²⁵⁶ Por último, el Sacerdote interviene para indicar que tanto Quito como México habrían requerido al mismo tiempo el “abrigo” de De la Peña “como pastor [y] como dueño” (vv. 81-84), ante lo que el Mundo cierra la primera fase diciendo que ha sido “la felicidad de aqueste” —de Quito— la que ha podido gozarlo finalmente (vv. 85-89).

Utiliza el Mundo varias ideas enredadas para ahondar en este asunto, y vale la pena detenernos en ellas un momento para comprender el aliento estilístico de la loa, tan propio del gusto barroco de su momento. Primero hace el Mundo una comparación entre

²⁵⁵ Se sabe que De la Peña Montenegro, nacido en Padrón (La Coruña) en 1596, estudió teología en la Universidad de Santiago de Compostela y luego en la de Salamanca. De él se ha dicho que llegó a ser “un teólogo reconocido por su erudición en ciencias eclesiásticas”. *Diccionario biográfico español...*, consulta del 2 de noviembre de 2018, <http://dbe.rah.es/biografias/24837/alonso-de-la-pena-montenegro>.

²⁵⁶ Ambas definiciones las tomamos del *Diccionario de Autoridades* de la RAE (Madrid, 1726-1739).

la petición mexicana —la cual habría venido antes que la quiteña— con la creación divina de la luz, que según el Génesis (1:1-19) se habría hecho en el primer día de los siete que tomó la creación. No obstante, así como aquella primera aparición de la luz no eliminó el posterior reino lumínico del sol —creado el cuarto día, según el mismo Génesis—, esa primera intención mexicana no habría impedido que sea la quiteña la que prevalezca (vv. 85-94). Así, concluye, “en el tablero del mundo/ no siempre asegura el juego/ el que empezó por la mano,/ [pues] todo es dicha de un acierto” (vv. 93-96). En seguida se despliegan otras ideas semejantes para insistir en la preeminencia de la petición quiteña por sobre la mexicana. Se menciona el caso de Farés y Faran,²⁵⁷ los hijos de Tamar y Judá de quienes se cuenta en el Génesis (38: 27-30) que, a pesar de haber sido uno (Faran) quien primero sacó la mano del vientre de su madre, no fue el primero en nacer, pues la metió de nuevo y entonces su hermano (Farés) aprovechó para salir primero (vv. 97-100). También se hace alusión a Efraín y Manasés, otros hermanos bíblicos que se mencionan por ser el segundo mayor al primero, pero menos célebre (vv. 101-104).²⁵⁸ En suma, la preferencia del obispo por Quito se explicaría por una “regia influencia” de los astros —esto es, la Providencia— que habrían asistido a la ciudad para que logre la designación de De la Peña (vv. 105-108). Así mismo, toda esta ideación que se fundamenta en fragmentos bíblicos resulta no solamente un juego retórico de ingenio, sino también una puesta en relación de la llegada del obispo con las revelaciones de la palabra divina, lo cual otorga mayor estatura a su autoridad.

La nueva intervención del Cananeo permite hacer nueva referencia a la ciudad de Quito, de la que dice que ahora goza, “en este claro hemisferio”, de “un sol” —es decir, De la Peña—, el cual, “por darse más,/ se parte en cinco luceros” —siendo esto posiblemente una alusión las cinco grandes órdenes religiosas de la ciudad: franciscanos, agustinos, dominicos, mercedarios y jesuitas— (vv. 109-112).²⁵⁹ En las sucesivas intervenciones del Rey, Aquilina y Niceta que vienen a continuación de lo dicho (vv. 117-120, 121-128 y 129-132, respectivamente) aparece la imagen de un álamo en la punta de un peñón, siendo el árbol alusión al obispo y el monte una representación de la Iglesia toda: así como el árbol corona la peña, es el obispo líder de la Iglesia (aunque a la vez

²⁵⁷ El Zara bíblico aparece en la loa como Faran, acaso por eufonía.

²⁵⁸ Ambos son hijos de José y su esposa Asenath (Gen 46: 20).

²⁵⁹ Esta explicación de los “cinco luceros” no es más que una conjetura, pero de aceptarse explicaría la imagen de los siguientes versos (113-116), según la cual la unión de estas cinco ramas aparece como un “cuartel de [...] armas” (metafóricamente la Iglesia) donde esos luceros repiten su luz e iluminan los misterios de la fe.

está indefenso sin ella, puesto que la necesita). Desde esa cumbre en la mentada peña es el álamo “centinela vigilante” de “todo el infierno”, por lo que la “enemiga hueste” no podrá asaltar “el sueño” de su “Esposa”. Sobra decir que esta Esposa sería otra metáfora para referirse a la Iglesia católica, vigilada por el obispo, peña firme donde ella se levanta. Así pues, siguiendo esta idea, la “vid” de la Esposa pagará “en frutos” esta labor de vigilancia del obispo, al tiempo que lo “estrechará” en “lazos tiernos”.

Los versos 133-136 (dichos por el Sacerdote) y 137-148 (dichos por el Mundo) presentan una imaginación difícil de elucidar en tanto ambos personajes hacen referencia a algo que dicen estar observando en la escena misma de manera directa, pero que no está referido por ninguna didascalía. El uno dice observar “a dos lobos” con las bocas asidas”, pues el pastor —de nuevo, De la Peña— se las cierra contra el cordero. El otro, por su parte, dice ver “una corona” en la cual hay una letra que encierra “misterios” relativos “a sacramentos” y ante la cual es “acierto” guardar silencio. Interpretamos de esto que los personajes observan en el escenario una representación del escudo de la familia Montenegro, una de cuyas versiones presenta “una M coronada y un roble verde, y dos lobos arrimados a él”. La M no representaría a Montenegro, sino a María, doncella fundadora del linaje y pretexto para aludir a la Virgen, con lo que el sentido del fragmento queda claro.²⁶⁰ Nuestra interpretación, por lo demás, se sostiene con las palabras finales del Mundo, que son un elogio al linaje del obispo justamente por la línea de su segundo apellido.

A partir de este punto, la loa muestra un giro que, sin abandonar la alabanza a la figura homenajeadada, abre un espacio considerable para hablar sobre el propio seminario San Luis. En los versos 149 a 196 —fragmento en el que hablan todos los personajes en el mismo orden en que ya han aparecido— la intención central parece ser poner de relevancia la labor del seminario y sus alumnos frente a la autoridad que representa De la Peña. El Cananeo se dirige a la ciudad para exhortarla a la celebración, “a despecho del infierno”, por gozar del “pastor sabio, ilustre, entero” que es su obispo: es por eso que los colegiales ofrecen, “en alborozos crecidos”, “una seña de su gozo/[...] y de su afecto” (vv. 149-156). En palabras del Rey, los colegiales sienten el deseo de manifestar sus sentimientos (“lo mucho que oculta el pecho”), y lo quieren hacer “en panegíricos graves” y “en ingeniosos conceptos”, lo cual de por sí es una declaración de los principios estéticos por los que se rige la loa. Tales demostraciones, por lo demás, son “corto elogio”

²⁶⁰ Toda la información sobre el escudo familiar la tomamos de lo disponible para la entrada “Montenegro” en el portal web www.heraldicadeapellidos.com.

de los “lucidos talentos” del obispo, al punto de que sería más fácil contar las estrellas del cielo que enumerarlos. Los motivos de la acción, así, se presentan transparentes: hacen esto los colegiales porque pretenden de De la Peña su “gracia” y “amparo”, cosas que antes agradecieron de “sus pastores y padres” (vv. 157-166). Se trata en definitiva de un ingreso que hace al ámbito de la loa la propia institución representante, para mostrar sus intereses particulares y explicitar el propósito no oculto de la representación: homenajear a la autoridad para ganar sus favores.

En esta línea, Aquilina continúa poniendo en relación a los colegiales con el obispo, mencionando al San Luis como un “vergel” “ameno” en el que siempre han florecido “regias lises”.²⁶¹ Así, el “verdor gallardo” de esas flores en que se simboliza a los colegiales deberá ahora recibir los “los cristales” “de la ciencia” que De la Peña les habrá de otorgar como si fuese agua de riego (vv. 169-176). Niceta, por su parte, sostiene que “las flores de humanas letras” —es decir, los escritos de los colegiales— recibirán pulimiento tan esmerado que la naturaleza habrá de esconder las flores verdaderas, y que de ahora en adelante “las sagradas plantas” —otra metáfora de los escritos— llevarán “delicados frutos” a las aguas del ingenio, sin nunca destinarse a “gustos groseros” (vv. 177-184). Esto se traduce en las intenciones de los colegiales por aplicar su capacidad retórica al servicio de la autoridad homenajeadada, a cambio de recibir su favorable influencia. De manera inmediata, y para ahondar la idea, el Sacerdote hace ver que “fomentar las ciencias” es cosa “de sabios”, pues es él quien sabe estimarlas y conoce lo que cuesta hacerlo, al contrario del ignorante, que no hace sino hacer más patentes su defectos cuando es puesto junto al docto (vv. 185-192). Finalmente, el Mundo cierra esta sección pidiendo honras para el propio San Luis, que “por [ser] colegial y estudiante” está obligado “a todos [...] los empeños” (vv. 193-196). El fragmento entero implica una suerte de petición que hace el colegio para recibir protección y atención de parte del obispo (lo cual en términos prácticos garantizaría su perduración y buen funcionamiento).

Los versos 197 a 243 corresponden a la sección en que se ofrece y se introduce la obra dramática. Es nuevamente el Cananeo el que inicia la sección con una alocución directa a De la Peña en la que a la vez lo alaba y le anuncia el tema de la pieza (vv. 197-204):

Recibe, príncipe ilustre,
aqueste corto festejo,

²⁶¹ La flor de lis (forma heráldica del lirio) es un símbolo tradicional de la realeza francesa. La relación con los colegiales está dada por ser San Luis Rey de Francia el patrón del Seminario.

que como de letra es,
 será conforme a tu genio.
 Es del coloquio el asunto
 el valiente cananeo,
 que aqieste epígrafe cifra
 de san Cristóbal los hechos.

A estas palabras siguen las del Rey, que es quien está a cargo del último parlamento largo de la loa. Se trata del habitual pedido de silencio y atención para la contemplación de la obra que el Cananeo acaba de anunciar, pedido que en este texto alcanza una dimensión particularmente larga (vv. 205-221). Con sus palabras, y como también es común, el Rey hace una valoración moral del auditorio, haciendo notar que las “hazañas” del “sonoro metro” son “triumfos de la virtud”, y que no hace falta pedir silencio ni “al docto, [ni] al entendido [ni] al discreto”, pues ellos tienen el suficiente ingenio para ofrecerlo sin demanda. También hace ver que los cortesanos no necesitan ser advertidos sobre los posible yerros que pueda tener la obra, pues de por sí los percibirán y perdonarán, a la vez que aclara que tampoco hace falta dirigirse al ignorante o al necio, pues ellos no harán caso de nada que se les pida. Se trata, de nuevo, de la tópica valoración del auditorio que es un común cierre de las loas del *Ramillete*... y que introduce un juicio de valor sobre el comportamiento del público, con base en su elevación social.

Tras estas consideraciones, pide el Rey un aplauso (un “victor”), ante lo cual el resto de personajes va interviniendo rápidamente, a menudo en versos quebrados, con palabras que sustentan y cierran el sentido de la loa. Así, la exaltación se hace por “las dichas”, “las glorias” y “el gozo” del colegio (vv. 223-225), todo lo cual responde a que “su patrón”—es decir, el obispo De la Peña— “le ennoblece con su amparo”. Esta última idea se ve exasperada con un abultamiento típicamente barroco en el que el homenajeado es llamado también “mecenas”, “ilustre pastor”, “maestro”, “Apolo”, “claro norte”, “honor [del colegio]” y “radiante Febo”, a la vez que su acción se multiplica: además de “ennoblecere con su amparo” al colegio, también “le procura sus aciertos/ le apacienta en su doctrina/ le disciplina sus yerros,/ le corona con sus dichas,/ le enseña con sus ejemplos,/ le da rumbo en las borrascas,/ y rayos le da en sus riesgos” (vv. 226-241). Finalmente, en boca del Mundo queda dicho que todo el San Luis ha quedado ennoblecido y a los pies del prelado al que todos estos halagos se han dirigido (vv. 242-243). Todo lo dicho abunda en el mensaje que el San Luis le está transmitiendo al obispo al tiempo que lo alaba y eleva, dando cuenta de una estrategia de negociación en la que el siervo (en

este caso el colegio) reverencia al amo (en este caso De la Peña) al tiempo que le solicita, como exigencia de magnanimidad, apoyo y favores de protección.

Como novedad, en este último fragmento de la loa aparece un recurso que no habíamos visto presente en ninguna de las otras composiciones del *Ramillete*... Se trata de una mención explícita y muy específica a la intervención de música, la cual suena desde afuera del escenario mientras el Mundo anuncia (vv. 244-252):

Mas ¿qué melodía suave
nos interrumpe el acento?
Bien acordada armonía,
porque sea dulce el deajo.
En suaves pues consonancias
resuene el sonoro plectro,
y a nuestras voces sucedan
sus repetidos gorjeos.

Todo lo que sigue a este parlamento es un romance que va desde el verso 253 hasta el 284 —aunque bien puede ser tomado como composición autónoma de 32 versos por fuera de la pieza dramática, ya que el subtítulo del texto advierte que se trata de una composición “al mismo intento de la loa”—, en el que los músicos describen un “arroyo cristalino” —arroyo “de claro y noble linaje”, por cierto, ya que es hijo “de una Peña”— que baja “por un alto monte” y, “con sus crecidos raudales,/ fecunda valles vecinos”. El romance recuerda la imagen que viéramos utilizada en la loa por el grado de fray Basilio de Ribera —la última de las loas menores de Bastidas—, por lo que puede tomarse como una metáfora reiterativa y bienquista por el autor.²⁶²

El arroyo de este romance, que es una clara alusión de De la Peña, discurre por “espaciosos campos” hasta llegar “a los de Quito”, lo cuales pagan esos riegos en “frutos [...] opimos”, por lo que el agua que descende y fertiliza sirve como metáfora del beneficio que la llegada del obispo aportará a la ciudad, representado esto por los diversos socorros que los fieles quiteños podrán recibir del prelado. Así, “el árbol seco del pobre” podrá burlar “las inclemencias del frío” al cobijo del “cristal siempre pío” de las aguas (vv. 269-272), al tiempo que “la rosa siempre doncella” podrá hermostearse con las “perlas” “de virtudes y de avisos” que le ofrecerá el caudal (vv. 273-276). Por último, el “clavel de San Luis” se verá “de púrpura ennoblecido” gracias a “las fragancias del saber” que logrará del “rocío” que trae consigo el manantial (vv. 277-280). Todas estas

²⁶² Como apoyo de esta idea, hacemos notar que en el *Ramillete*... hay otro texto de Bastidas que explora esta imagen del arroyo que baja interactuando activamente con el espacio que lo rodea. Se trata del poema “A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo, en metáfora de un toro” (de la sección “Otras flores”).

metáforas indicarían las mercedes que el obispo trae para sus fieles (entre ellos el propio San Luis como institución): protección, consejos, virtudes y autoridad. Dicho esto, los últimos cuatro versos de la loa corresponden a un estribillo de la canción que rompe la métrica del romance y sirve como interjección gozosa: “¡Oh, qué galas que visten/ campos de Quito,/ y a su riego el Colegio/ qué de jacintos!” (vv. 281-284). Con esta imagen se daría fin a la escena y se pasaría a la representación de la pieza de Cristóbal de Monroy.

Tal como la hemos descrito, la loa a don Alonso de la Peña Montenegro presenta una estructura bastante predecible —fuera del romance final, formalmente atípico—, que divide el tema en cuatro segmentos: primero una exaltación del obispo, luego una relación de sus virtudes y su formación académica, luego una vinculación de este asunto con los logros y pretensiones del San Luis como centro de estudios (y por ende afín a la prestancia intelectual), y finalmente una introducción a la obra por representarse y un pedido de atención para ella. Resulta notable en este esquema la insistencia que hemos evidenciado (por parte del San Luis) para pedir protección y favor a la autoridad a la que se dirige, dando cuenta de la estrategia retórica que ubica a esta loa en el seno de los mecanismos de negociación con el poder. Por su parte, el romance final aporta en cuanto a movilidad, sonido y espectáculo, pero no redundante en ninguna novedad a nivel de contenido, al punto de resultar un texto plenamente identificable con otros del autor. Estamos, en suma, de nuevo ante un producto tradicional, cuyo gusto reside en la complejidad ingeniosa de sus ideas, en la abundancia de sus recursos retóricos y en las pretensiones que sus realizadores evidencian a través de lo que dicen sus personajes.

En conjunto, al menos si vista desde su punto de vista de acción escénica, nos parece esta una obra de menor aliento que la loa a la Virgen de Loreto. Como dijimos en su momento, la notable cantidad de personajes involucrados en escena apenas significa un aporte porque en ningún momento vemos variación de perspectivas y menos aún contraposición de ideas, al punto de que casi podría reducirse el texto al parlamento de un solo personaje sin que eso implicara una pérdida mayor en la figuración propuesta por la loa. Lo destacable en esta loa de tema humano viene a ser más bien su completa articulación con el sentido retórico y político que le hemos asignado a la teatralidad barroca —articulación cifrada en las continuas y no tan vedadas peticiones que le hace el colegio San Luis al obispo De la Peña a lo largo de la pieza—, siendo esto clave para comprender la significación y alcances de las producciones culturales —entre ellas, las piezas dramáticas— al uso en el interior de la semiósfera del período.

2.2.3 El coloquio para la festividad de Ignacio de Loyola

Con sus 341 versos, este último texto que revisaremos es el más largo de la colección y el único de todo el *Ramillete*... que se presenta como coloquio. Esto último no es necesariamente una distinción genérica en tanto que el título completo, “Introducción en forma de coloquio para la festividad de san Ignacio de Loyola”, hace énfasis en la función introductoria que es típica y propia de la loa. A su vez, el término “coloquio” no distingue propiamente un género dramático, sino que sirve tradicionalmente como designación de cualquier obra literaria dialogada, siendo acaso el ejemplo más arquetípico, para el siglo en que apareció el *Ramillete*..., el célebre *Coloquio de los perros* (1613), una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.²⁶³ Por tanto, aquello de “en forma de coloquio” que anuncia el título vendría a ser una especificación del tipo de texto que se presenta, esto es, una pieza dialogada —por oposición a la loa monológica, que era la más común—. Que no se haya usado el término “loa” se explica también por ser este un texto no propiamente dedicado a la alabanza sino más bien, como veremos, a la reflexión de índole teórica y estética sobre los alcances y funciones de la poesía y la oratoria, aunadas ambas bajo el concepto común de la elocuencia.

En síntesis, este breve coloquio para san Ignacio plantea una discusión o desavenencia entre poesía y la prosa (u oratoria), cosa de la que cae en cuenta —y se esfuerza por resolver— la elocuencia, alegorizada en el personaje principal del argumento dramático. Tres son, pues, las figuras que aparecen en escena: la Elocuencia, Píndaro y Demóstenes, siendo estos dos últimos, a pesar de tener nombres históricos, también personajes alegóricos como el primero, pues desde su aparición se entiende que Píndaro simboliza a la poesía y Demóstenes a la oratoria, quienes disputan su preeminencia en el festejo que ha de hacerse. La Elocuencia, por su parte, fungirá como punto de armonía entre las dos. No hay datos para fechar el texto, pero por el título podemos saber que se representó por el día de san Ignacio, que corresponde al 31 de julio. Tampoco hay una clara mención a una obra mayor, por lo que podría pensarse que se trata de una obra escrita para representarse sola, y no como antesala de una pieza escénica de mayor índole. Esto podría confirmarse con el hecho de que el título indique que se trata de una pieza introductoria para “una festividad”, no propiamente para “una comedia”, y que tanto los

²⁶³ El título completo de este texto es “Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman «Los perros de Mahudes»”. Una edición íntegra en formato digital puede verse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coloquio-de-los-perros--0/>.

versos como la didascalía que se encuentran al final, como veremos, hacen pensar que no siguió a este coloquio una comedia o pieza mayor. Con todo esto, estamos ante la única pieza de la colección que no calzaría en la categoría de loa dramática —ya sea monológica o dialogada—, al menos en su sentido más tradicional, sino más bien ante un género dramático atípico que hace en parte la función de una loa (al servir de “introducción”) y en parte la función de un tratado de retórica (al servir de lugar para la reflexión sobre dos cauces discursivos habituales en la época, “poesía” y “oratoria”). Este hecho —que quizá explica que Evia haya dejado la pieza como la última de la sección—, es la marca de una voluntad de reinención y adaptación que por un lado puede verse como propia del barroco —lo hemos visto, por ejemplo, en los casos de transformación de material clásico, como en la loa a la Virgen de Loreto—, y por otro también puede leerse como un gesto de reticencia a la repetición incesante de un mismo esquema celebratorio, que de tan manido no daría lugar para la sorpresa ni para la inclusión de otras posibles intensiones en juego por parte del autor, según señalaremos más adelante.

El coloquio arranca con la aparición en escena de la Elocuencia, quien pretende reflexionar sobre “los hechos” de san Ignacio de Loyola, y para ello busca “galante estilo” y “cadencias pomposas” con las que la poesía y la prosa puedan dar “asombro al teatro” y hacer recuento de ellos (vv. 13-16). Antes de esto, sin embargo, ha declarado la Elocuencia el estado inicial de sus deseos: estando “en alta mar y a la noche/ entre piélagos de sombras”, ha sentido “en raptó los sentidos” y ha entrado “en contemplación gustosa” “de un Ignacio/ [...] sus trabajos y trofeos, sus virtudes y sus glorias” (vv. 1-12). Todo esto, en realidad, es el inicio de un largo parlamento de la Elocuencia que se extiende hasta el verso 84 y en el que hace constatación de la disputa existente entre las dos formas del discurso. Toda la sección se construye con ideas ampulosas y enredadas que buscan dar un realce de ingenio a las palabras de la Elocuencia y por tanto otorgar un tono elevado y sofisticado a la composición entera.

No bien ha dicho el personaje que busca asombrar al teatro con las cadencias de la poesía y la prosa, se entiende que ambas están en conflicto porque cada una busca para sí aplausos y lisonjas a través de la gloria de su propio estilo (vv. 17-24):

Pero en repetido estruendo
se esgrime espada ingeniosa
(¿quién dijera que en las letras
también hubiera discordias?),
donde el aplauso pretende
las clamoreadas lisonjas,

el estilo, que en acentos
fía su gloriosa pompa.

La discusión, según vemos, se eleva a un nivel teórico al enfrentar dos formas discursivas que en el seno de la retórica barroca (la de la “elocuencia”) competirían en prestigio y lucimiento. No nos parece demasiado aventurado conjeturar que la discusión teatralizada por Bastidas podría encerrar una disputa interna entre los colegiales del San Luis, que muy posiblemente estuvieron detrás de la puesta en escena de esta pieza. De ser así, la obra estaría escenificando un enfrentamiento erudito propio de las aulas jesuitas del siglo XVII, y por tanto constituiría, además de una pieza celebratoria, un refinado ejercicio de contestación y debate intelectual.

Sigue al fragmento dicho una serie de versos dedicados a la figuración de la cobardía, en tanto aparecen pies ligeros y se insinúa la predisposición de los contrincantes de evadirse antes de llegar a las manos. La Elocuencia parece sostener que aún el engréido resulta cobarde ante su presencia porque está acostumbrado a huir cuando ella le entabla una disputa: “Afrenta del presumido,/ que ser de manos blasona,/ y en la ocasión son sus armas/ los pies en ligeras postas” (vv. 29-32). A su vez, dándose de valientes y graves, cada contrincante —prosa y poesía— desenvaina de su boca su “estoque valiente” (que sería su discurso, sus palabras), pero éste cae en oídos sordos porque no proviene del Parnaso (como sí lo haría el de la Elocuencia), sino de otros montes menores (vv. 33-40). Por eso “el furor” —la vanidad, la soberbia— se retira “al asilo” “de sus grutas”, teniendo más defensa “en los pies/ que en los bríos que blasona” (vv. 41-44). Todo esto confirmaría el poder superior de la Elocuencia, lo cual se declara de manera explícita en los versos 44-48: “¿No se sabe [que] del teatro,/ soy la más gloriosa norma,/ donde a mi imperio vasallos/ yacen las naciones todas?”

La Elocuencia sigue haciendo elogio de sí misma cuando resalta, en los versos que siguen, que su “corona heroica” goza de “los límites más capaces”, desde “la arena” de las costas hasta “las lucientes zonas” elevadas de los montes (vv. 52-56). La suya, por lo demás, es una “alta visión” que “se anticipa a la discordia”, pues no han sido “pasados trances” lo que ha vislumbrado, sino “lides venideras” (recordemos aquí que, según los versos 5-6, se encontraba la Elocuencia “en raptó [de] los sentidos/ y en contemplación gustosa”, es decir en una suerte de trance contemplativo). Dicho de otra forma, la discordia entre poesía y prosa ha sido una premonición de la Elocuencia, por lo que ésta, que se muestra superior, puede prepararse para evitarla cuando se presente. No obstante, para que tal acción sea eficiente, debe dejar que el conflicto surja (“es fuerza que el circo

sea”, v. 65), para lo cual decide refugiarse al interior de una enramada (un lugar “donde el mayo” logra su “esmalte lucido”, vv. 67-68) y desde ahí, entre “las sombras confusas” de las hojas, observar lo que sucede. Así ella habrá de ser “la paz del iris,/ que entre sangrientas congojas/ arpón del amor dispare” (vv. 73-75), y resuelva por tanto las diferencias.

Así sucede, y tras las palabras finales de este parlamento en el v. 84, una didascalia indica la retirada del personaje “a una enramada que estará dispuesta”. Valga notar que esta es la única referencia explícita a un elemento escenográfico entre todo el conjunto de textos dramáticos del *Ramillete*... que hemos revisado en este capítulo, lo cual constituye otra de las marcas atípicas de esta composición. Salen entonces, sin verse, por una parte Píndaro, “que representa la Poesía con hábito de galán”, y por otra Demóstenes, “que figura la Oratoria en hábito largo”. Tras toda esta primera sección en que ha discursado la Elocuencia, ambos personajes protagonizarán el segundo gran fragmento del coloquio, sucediendo la interacción entre ellos mientras el público sabe que la Elocuencia los mira desde su escondite tras los matorrales. Esta segunda sección, que se extiende entre los versos 85 a 173, vendría a prefigurar el centro temático de la obra —y por ende su bloque más importante—, que es la solución que da la Elocuencia al conflicto que se construye en estos versos.

Píndaro es el primero en hablar (vv. 85-100), y en su parlamento declara que ha llegado “el glorioso día” en que la fama festeje los “asombros de Ignacio” al sonido de clarines (vv. 85-88). Y ya que “su respeto obliga”, y sus hechos, “por lo grandes”, requieren de elogios, dice sentir deseo de “sacar” un retrato del santo “en borrón”, para que todos lo vean; y aclara que para hacerlo hará uso de, en sus palabras, “la ciencia que profeso/ y el estilo que abono” (vv. 89-96). Pretende con eso que el auditorio estime si “el adorno” añade “lustre” a la persona elogiada (vv. 97-100). Por su parte, y sin prestar atención a lo que ha proclamado Píndaro, Demóstenes irrumpe para hacer su propia proclama: siendo Ignacio un “lucido planeta” que “ilustra” el teatro, el día se destina a los encomios del santo, y en ellos ha de ir “su saber”, para “sulcar tan altos golfos” (vv. 101-108). Píndaro reacciona ante lo que toma por atrevimiento de su rival, acusándolo de envidioso (vv. 109-116):

Píndaro

Pero, cielos, ¿quién se atreve,
no sé si diga envidioso,
que esta infame peste obliga
a temerarios arrojos?

¿Quién digo, cielos, se atreve
a adjudicarse en mi oprobio
aplausos de este teatro,
debido a mi honor heroico?

Y lo propio hace Demóstenes, al escuchar las palabras de quien lo enfrenta (vv. 117-124):

Demóstenes

¿Hoy puede haber en el mundo,
aunque sea el mismo Apolo,
que con sus luces madruga
a dorar altos escollos,
que se anticipe atrevido
a ocupar el puesto, solo
debido a mi ciencia ilustre,
como el aplauso de todos?

Ambos personajes, como había previsto la Elocuencia, centran su protesta en el robo que el otro le hace o pretende hacerle de los aplausos del auditorio, lo cual se repite en los reclamos que se hacen mutuamente entre los versos 125 y 132.

Tras ese cruce de palabras inicial, Demóstenes demanda la identidad de su rival, a quien llama “desbocado potro” que no acepta el “freno” que debería suponerle la “toga” que él lleva puesto (vv. 133-136).²⁶⁴ Sus clamores van cargados de vanidad —“¿No sabes que de las letras/ soy el lustre, y el emporio,/ en cuyos labios estudian/ los oradores más doctos?” (vv. 137-140)—, a la vez que de auto ensalzamiento —“Yo en las cátedras presido,/ en las audiencias abogo,/ en los púlpitos persuado,/ y soy del más sabio apoyo” (vv. 141-144)—. Dice de sí mismo, entonces, no ser otro que la propia oratoria (recordemos que el espectador hasta ese momento no podía saberlo) y, finalmente, acusa de “ignorante” e “indocto” a cualquiera que pretendiese interrumpir o usurpar su labor (vv. 145-152). Píndaro, por su parte, contraataca llamando a Demóstenes “presumido” y “soberbio”, a la vez que le demanda dejar la presunción o de lo contrario ser obligado a hacerlo a través de un castigo y “no sin oprobio” (vv. 153-160). También sus palabras evidencian engreimiento: “¿Ignorará de ese cielo/ ser el que preside Apolo?/ ¿Quién negare del liceo,/ a mí se me deba el solio?/ Soy de las hermanas nueve/ el aliento generoso,/ y esto basta, que oponerte,/ es arriesgar tu decoro” (vv. 161-168).²⁶⁵

²⁶⁴ En cuanto a la relación entre la toga y la oratoria, téngase en cuenta que esta prenda en la época era el traje ceremonial que usaban “solamente [...] los ministros, letrados de los consejos, y cancillerías o audiencias” (*Diccionario de Autoridades*, tomo VI, 1739).

²⁶⁵ Lo de “hermanas nueve” refiere a las musas, que eran nueve, cada una con una función determinada: Calíope (poesía épica), Clío (historia), Polimnia (pantomima), Euterpe (flauta), Terpsícore (poesía ligera y danza), Erato (lirica coral), Melpómene (tragedia), Talía (comedia) y Urania (astronomía).

La escalada de tensión es rápida, y tras una breve intervención de Demóstenes en que declara su incontenible rabia (vv. 169-173), este hace un ademán de lanzarse contra Píndaro, por lo que aparece la Elocuencia y se pone en medio de ambos. La acción que se sucede es también precipitada, en tanto la Elocuencia aboga por dejar “alientos tan guerreros” y optar porque sea el discurso “árbitro” de la disputa, permitiendo que sea “el saber”, y no “el ceño”, quien propicie el acuerdo (vv. 174-181). Las palabras del personaje mencionan a los dos contendores como “alumnos” de una propia “escuela” —la de la Elocuencia—, por lo que es a su “juicio atento” a quien han de dejar la resolución del conflicto (vv. 182-189). De manera abrupta, aunque no sorpresiva, tanto Píndaro como Demóstenes se muestran favorables a la presencia e intervención de esa Elocuencia convertida en maestra de ambos. El primero lo hace declarando que la sola presencia de ella demanda el respeto necesario para volver a la calma (vv. 190-193), y el segundo, aunque se resiste guardando silencio por un momento (vv. 194-197), también depones su furia y accede finalmente a la mediación (vv. 198-201).

Viene entonces un largo parlamento de la Elocuencia que constituye el meollo conceptual del coloquio (vv. 202-309). Lo primero que hace notar el personaje es que su asistencia “en este trance” ha sido disposición del Cielo, pues ya había sido advertida ella de este desacuerdo entre ambos durante el rapto inicial que había servido como premonición (vv. 202-217). Declara entonces que gracias a ello sabe la poca utilidad que tiene el abocarse a las pasiones, en tanto aquel estado en el que había entrado había sido motivo de temor (vv. 218-225). “Dejome inquieto el aviso”, continúa la Elocuencia, y ha sido esa la razón por la cual ha buscado el remedio y ha llegado a ese lugar en el que se encuentran, al que llama “el centro” “de la discreción”, donde “se juntan los labios” y pueden verse “los entendidos” (vv. 226-233). Además de tener clara la misión suya de apaciguar los ánimos y buscar concordia, la Elocuencia se ve en la capacidad de aunar esfuerzos para lograr el “alto objeto” al que aspiran tanto Píndaro como Demóstenes, esto es, el elogio de san Ignacio (vv. 234-241). Así, es el discurso de la Elocuencia un llamado a la templanza y a la necesidad de combinar esfuerzos. El debate teórico entre los discursos que se planteara como telón de fondo de la reflexión de esta obra empieza aquí a encontrar una resolución que busca, como vemos, ser ecuánime y equilibrada: tanto poesía como oratoria habrán de formar parte del festejo y recibirán sus respectivos aplausos, siempre y cuando sus intervenciones estén aunadas por la elocuencia.

En este marco, nota altamente peculiar de esta obra es la presencia reducida de alabanzas a la figura del santo jesuita al que se dedica —de ahí, habíamos dicho, lo de

llamarla “introducción en forma de coloquio” en lugar de “loa”—, las cuales nunca terminan de aparecer sino de manera tangencial y breve. Esto ocurre en los versos 242-253, cuando la Elocuencia advierte que su voluntad es “alternar” las musas con la toga —es decir, la poesía con la oratoria— para acertar en “el ingenio” de “aclamar trofeos” acerca de quien llama “un prodigio de Vizcaya,/ de santidad un portento” —esto es, san Ignacio—,²⁶⁶ lo cual, según afirma, será poca cosa en relación a las hazañas del santo, por más que el deseo “multiplique oradores”. Poco más se dice en términos concretos en relación al santo, estando siempre su mención subordinada al conflicto central del texto, que es la complementariedad de la prosa y la poesía para la creación de un discurso panegírico.

Así, la Elocuencia aspira “a la belleza”, y su “arreo” —esto es, su palabra— consigue con la combinación de elementos “una variedad vistosa”, que es “el mejor esmero” del gusto. Y mientras la oratoria labra “la corona ingeniosa” de las palabras, la poesía (“el alumno del Parnaso”) se encarga de adornarla poniendo “piedras [preciosas] a su cerco” (vv. 254-261). Estas piedras, además —se mencionan el diamante, la amatista, la esmeralda y el jacinto o zircón—, “festejan” las virtudes del santo: su “amor”, su “constante sufrimiento”, su “suave y gustoso tormento”, su “celo” (vv. 262-269). En seguida, insistiendo en la idea, se elabora otra imagen en la que las “abejas cuidadosas”, anhelantes de “dar néctares a los labios” y “fomentos” “a las luces” —otra alusión a la conformación del discurso—, liban sucesivamente a una azucena, unas rosas y un clavel, flores que representan, “un puro y casto deseo” (la azucena blanca), “el celo” de “su respeto” (las rosas con sus espinas) y la sangre vertida por el “cárdeno cuerpo” (el clavel de color rojo) (vv. 270-281). Vemos cómo esta manera se va construyendo un parlamento que, sin abandonar el asunto central —que es un problema retórico: el de la combinación de oratoria y poesía—, también va presentando distinciones y homenajes al santo que se celebra.

El esfuerzo del razonamiento que hace la Elocuencia es encontrar un justo medio en el que ambos elementos aporten con su utilidad y mantengan a la vez su propia prestancia. En virtud de ello, sostiene el personaje que cada cual (oratoria y poesía) debe procurar “su honor”, sin por ello desistir ante el opuesto, pues “es de pechos generosos/ ayudarse en los empleos” (vv. 282-285). “No reine la competencia”, dice, “barájese el

²⁶⁶ Lo de “prodigio de Vizcaya” es porque san Ignacio era vizcaíno (en la época un adjetivo genérico de vasco). Loyola, el pueblo natal de Ignacio, pertenece a la localidad de Azpeitia, en la actual provincia de Guipúzcoa.

sentimiento/ la discordia aquí no emprenda/ a la amistad nuevos ceños” (vv. 286-289). Así mismo, arenga a la oratoria para que aplauda “de la virtud los recuerdos”, mientras que la poesía lo haga a la “excelsa gloria”. Todo esto, claro, en relación al santo, que así, de manera indirecta, nuevamente va recibiendo elogios. En ese mismo sentido, la oratoria debe “vocear las armas/ con que combatió guerrero” —Ignacio de Loyola fue militar antes que religioso—, y la poesía “festejar los lauros/ que conquistó con su esfuerzo” (vv. 290-297). Nadie ha de presumir que haya “sombras” que “puedan ofuscar su ingenio” si lo que hace es estudiar “nuevos aseos” en “las luces” del contrario, puesto que son “las dos en un tiempo” las entidades capaces de ilustrar los “dos hemisferios” de “este cielo de Ignacio” (vv. 298-305).

El parlamento cierra con una declaración de la Elocuencia que solamente espera, tras todo lo dicho, recibir la aprobación de parte de los otros dos personajes que la escuchan, a los que termina por llamar “juicios discretos” (vv. 306-309). No demoran ellos en hacerlo, primero Demóstenes, que acepta todo lo planteado por el mero hecho de haberlo dicho la Elocuencia, “aunque en glorias no ganara/ en aqueste heroico empleo” (vv. 310-313), y luego Píndaro, que declara obediencia y dice que, si se lo pidiera la Elocuencia, dejara su voz “en clausura”, usando para enmudecerla “candados de marfil [...] y de acero” (vv. 314-321). No queda sino la satisfecha aprobación del personaje principal, que llama ahora “sabios y entendidos” a sus dos escuchas y hace una alusión indirecta a las acciones que vendrán, pues pide que las “letras” de los “labios” (las palabras) y los “esmeros” del “saber” (los conceptos) gocen “en tan lucido teatro,/ en tan glorioso liceo”, y solicita a los dos personajes que ocupen ya los lugares “debidos a [su] ingenio” para dar así ejemplo “a los siglos” (vv. 322-334). Una cuarteta final dedican cada uno de los dos personajes antes en contienda para acatar la orden (vv. 334-337 y 338-314) y finalmente una didascalía nos indica la acción final en que cada uno se sube a su cátedra y suena música mientras “se da principio a las oraciones”.

Con esto último, el texto parece sugerir que, tras su cierre, lo que se hará es dar inicio a una festividad ceremoniosa en la que se combinarían discursos en verso y en prosa para festejar al santo. En ningún momento se menciona que se vaya a representar una comedia o una acción dramática semejante. De ser así —no nos queda más indicio que lo que dice el texto y lo que hemos anotado— se confirmaría el hecho de que estamos ante el único de los textos dramáticos del *Ramillete*... que no introduce una acción escénica propiamente dicha. La finalización con música mientras los dos personajes adoptan nuevas posiciones escénicas para tomar cada quien la palabra hace pensar en una

ceremonia algo distinta al mecanismo más común de la comedia celebratoria. Así, pues, insistimos en que la obra, que sigue siendo un texto panegírico como todos los de la sección del *Ramillete*... a la que pertenece, no es propiamente una loa introductoria, sino un breve diálogo —más filosófico que laudatorio— en el que se pretende hacer ver la similar importancia que tiene, para la consecución de una buena elocuencia, el buen manejo de los recursos que ofrecen tanto la oratoria como la poesía. Es, por tanto, y como hemos dicho ya varias veces, un problema de índole retórica, que encaja perfectamente en el ámbito del universo letrado para el que se producían este tipo de textos en el siglo XVII. Esta característica que hemos puesto como relevante nos deja ver un desvío con respecto a la lógica derivada de todo el resto de textos que hemos revisado en este capítulo, y por tanto abre una puerta para entrever las intenciones del autor, más interesado en marcar su prestancia intelectual que en extenderse en las convencionales alabanzas.

Así mismo, este coloquio por las fiestas de san Ignacio, con sus estructuras fuera de lo común —enfrentamiento activo entre personajes, mención explícita a elementos escenográficos, ausencia de discurso laudatorio, reflexión teórico-estética como núcleo temático, falta de una comedia a la que hacer introducción, etc.— presenta en conjunto una complejidad mayor al resto de loas que hemos visto en el *Ramillete*..., complejidad equiparable solamente con la loa a la Virgen de Loreto (que a nuestro juicio es la mejor del grupo). En términos generales, estamos ante un texto que no se dedica propiamente a la celebración del poder y el orden, sino que está más interesado en construir una suerte de divertimento estilístico y meramente intelectual cuyo fin es poner en escena un problema teórico y resolverlo en el seno de la racionalidad de la época. La pieza se aproxima, así, a otros discursos del barroco latinoamericano —por ejemplo, el tratado teológico o el sermón— cuya funcionalidad se aleja del universo de la ritualidad festiva para navegar en las aguas de la elucubración retórica, y cuyos fines entroncan con los de la mostración pública a través del despliegue intelectual. Parecería, pues, que Bastidas ha aprovechado una ocasión festiva para incluir esta pequeña pieza que pone en escena una discusión letrada propia de la producción culta del siglo, acaso como mecanismo de figuración personal ante el auditorio de colegas y demás personalidades del círculo ilustrado de la ciudad.

Esto que hemos dicho podría confirmarse con las palabras de Evia que aparecen tras el cierre del coloquio, palabras que utiliza para anunciar sus propios textos

(recordemos que las loas de Evia, que ya hemos revisado, aparecen en el *Ramillete...* luego de los textos dramáticos de Bastidas):

Aunque las loas que aquí te ofrezco de mi maestro bastaban para llenar este asunto de las flores exornativas,²⁶⁷ y cualesquiera otras que te ofreciera más era deslustrarle, quiero padecer este empacho en las que se siguen, porque Cristo y su madre, y su amado Precursor, no carezcan destos loores, aunque escasos, de mi pobre ingenio; y también puede ser que logres algún verso de tu gusto y genio (RVFP, 174).

Esta excusa que utiliza Evia de no dejar sin alabanza a Cristo, su madre y Juan el Bautista —los personajes festejados en sus loas, además de la del presidente Arriola—, esconde la intención de hacer una muestra de su propio ingenio y valor intelectual, en tanto revela como su deseo el hecho de que el posible lector pueda lograr “algún gusto” en la lectura de sus versos. De nuevo, pues, una evidente muestra de mostración intelectual muy propia de la poesía barroca culta y que estaría detrás de todo el aparato de alabanza.

En síntesis, el coloquio por las fiestas de san Ignacio hace confluir en sí dos vertientes de la producción letrada de la época: la perteneciente a la ritualidad festiva, de festejo y alabanza del poder, y la derivada de la reflexión retórica erudita, de prestigio y mostración intelectual. Así mismo, y a pesar de sus notables particularidades, también resume en buena medida el carácter y alcance de todos los textos que hemos explorado en el presente capítulo: anclados en el interior de un marco festivo-ritual, su discurso se inclina al sostenimiento de unos valores hegemónicos y a la mostración de un poder (simbólico, cultural) con el que se pretendía poner en escena los fundamentos profundos y pretendidamente inamovibles con los que se buscaba organizar la sociedad y el arte del período. Su contenido y estructura, por lo demás, dan cuenta del carácter con el que se configuró la semiósfera de la teatralidad barroca en la Real Audiencia de Quito hacia la segunda mitad del siglo XVII.

²⁶⁷ El *Diccionario de Autoridades* (tomo III, 1732) recoge el verbo *exornar* con el significado de “adornar, componer, ataviar hermosa y elegantemente alguna cosa”.

Capítulo tercero

Vestigios de la escena: Los textos dramáticos quiteños del siglo XVIII

En cuanto a procedimientos generales de articulación, espacios empleados y actores sociales involucrados, existe suficiente información como para afirmar que el cambio de centuria no supuso transformaciones mayormente significativas en relación a las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito. Al contrario, vemos una clara prolongación e incluso fortalecimiento de lo que habíamos detectado ya como esquema habitual para su funcionamiento a lo largo del siglo XVII. En sus diversas instancias y características, existen, claro, particularidades precisas que habremos de revisar, pero partimos de la idea demostrable de que el nuevo siglo, al menos en un sentido general, mantuvo la estructura semiótica que vinculó al teatro por entero al ámbito de la ritualidad festiva, tanto a nivel oficial como a nivel de celebración más cercana a lo popular.

Lo que sí es una novedad, en cambio, y de gran importancia para nuestro interés particular, es que el siglo XVIII nos ha dejado mayor evidencia con respecto a textos dramáticos propiamente dichos, lo cual nos permite tener una idea mucho más clara de las acciones escénicas concretas y su vinculación a sus correspondientes coordenadas de significación al interior de la semiósfera colonial quiteña. Son esos textos los que exploraremos en esta y la siguiente sección de nuestro estudio.

El corpus central de este capítulo lo compone el manuscrito titulado *Ramillete de varias y diversas flores del discurso, compuesto por el Dr. don Diego Molina, clérigo presbítero, colegial que fue de los reales de San Fernando, y después de los mayores de San Luis, en la ciudad de Quito, año de 1732*, conservado aún en la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, el cual contiene dieciocho textos dramáticos. Dos de ellos presentan acción dramática dialogada que alcanza cierta complejidad, siendo casi todo el resto, en su totalidad, loas de menor dimensión y relevancia, en mucho similares a las del *Ramillete...* de Evia. De este manuscrito existe una edición crítica parcial no publicada realizada por Javier Cevallos Perugachi, a quien seguiremos de cerca para hacer nuestra propia exploración.²⁶⁸ Otro grupo de textos que revisaremos con detalle son los conservados de un manuscrito ahora perdido, en su momento propiedad de Cristóbal

²⁶⁸ El ya citado Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”.

Gangotena y Jijón, del que solamente queda el fragmento del “Entremés gracioso de Juanillo y de Antonio desaciertos” y el texto completo del “Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero”. Quien copió y dio noticia de estos textos fue Isaac Barrera, en su *Historia de la literatura ecuatoriana*, cuya primera edición es de 1944.²⁶⁹ Según noticia de este autor, que sitúa al manuscrito en el siglo XVIII por “todas las referencias que contiene”, el documento recogía varias loas más y otro coloquio, pero de ellos no nos queda más que esas noticias referidas.

Dos fuentes más serán las que completen el corpus que se revisará en las siguientes páginas. La primera es la publicación madrileña de 1747 que lleva el título de *Loa que representó el Colegio Mayor Seminario de S. Luis de la ciudad de Quito celebrando la elección de obispo de Santa Marta, hecha en el doctor D. Juan Nieto Polo del Águila, natural de Popayán, y colegial mayor que fue de dicho colegio, y hoy obispo dignísimo de la Sta. Iglesia de Quito*, de cuya autoría sólo se conserva la información limitada con la que se ha firmado la obra: “Su autor el D. D. J. C. de C. de Q”. La segunda es el texto titulado *Celos del señor San Joseph para el festejo del niño Dios*, obra firmada por don Juan Toledo que descubriera el investigador Juan Chacón Zhapán en el Archivo del Monasterio de las Conceptas de la ciudad de Cuenca, y que, a juicio del mismo investigador pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII a juzgar por la encuadernación, la escritura y las características del manuscrito. Este último, no obstante, debe tomarse con especial cuidado, pues no es una obra original sino una reescritura local —con abundantes plagios textuales— de numerosas obras del teatro áureo español, entre las que se cuentan al menos dos autos de Lope de Vega. La incluimos aquí no como una obra quiteña, sino como un ejemplo curioso de adecuación de un texto dramático para su utilización en el contexto local, lo cual nos dará alguna luz para entender el universo de las acciones escénicas de su momento.

Del resto del siglo quedan también otros textos, pero no los incluiremos en el presente capítulo por corresponder más plenamente a las pretensiones e intereses del siguiente, donde daremos cuenta de acciones dramáticas más claramente vinculadas con festividades públicas específicas de las que, además de ciertos textos dialogados, también

²⁶⁹ Nosotros hemos seguido la de Libresa (Quito, 1979), a la que hemos citado varias veces en anteriores secciones de este trabajo. La noticia sobre el manuscrito de Gangotena está en la p. 527 ss. Textos anteriores de Barrera ya incluían información importante sobre el teatro colonial. Las más antiguas de las que tenemos noticia son *Quito colonial. Siglo XVIII. Comienzos del siglo XIX*, Memorias de la Academia Nacional de Historia n.º 1 (Quito: Imprenta Nacional, 1922), y *Literatura ecuatoriana, apuntaciones históricas* (Quito: Imprenta Nacional, 1926). Este último texto lo cita Cevallos Perugachi en “Diego Molina...”, 34.

se conserva abundante información contextual. Así, lo que aquí pretendemos es realizar una aproximación detallada a los textos quiteños dieciochescos que formarían el corpus más significativo del siglo en tanto obras teatrales conservadas, mientras que dejaremos para más adelante la revisión de los eventos festivo-rituales que han dejado entre sus diversos vestigios obras o pedazos de ellas, en especial las fiestas de coronación de Carlos III y Carlos IV. También podría tenerse en mente una división cronológica, aunque ésta no sea del todo exacta: los textos de la primera mitad del siglo para este capítulo, y los de la segunda mitad para el siguiente.

Al igual que en el caso de las loas del *Ramillete...* de Evia, todos los textos dramáticos que comentaremos se encuentran transcritos por entero en la sección de anexos de este estudio.

Valga decir, para cerrar estas líneas introductorias, que hasta nuestros días han llegado por lo menos tres noticias más acerca de otros vestigios de textos dramáticos del período, si bien lamentablemente no hemos podido dar con ellos en nuestras pesquisas. Estas noticias constituyen una prueba más de la presencia asidua de representaciones dramáticas en la vida cotidiana de la época, según el esquema revisado. La primera de ellas es la que da Javier Cevallos Perugachi, quien afirma que “en la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo se guarda otro manuscrito, de un sacerdote dominico, con un grupo de loas que aún no han sido estudiadas”.²⁷⁰ De ese documento, sin embargo, no ha podido darnos razón el personal del mentado fondo bibliográfico. La segunda noticia la dio Isaac Barrera en su varias veces citada *Historia...* Dice el autor que, de finales del siglo XVIII, “se sabe que el riobambeño Lucas Larrea, autor de versos festivos, escribió también algunas piezas dramáticas que se conservaban en algún archivo hasta hace poco tiempo, pero que por no haber sido publicadas no hay la posibilidad de estudiarlas”.²⁷¹ De esas supuestas obras tampoco queda ningún rastro. Por último, la tercera noticia, bastante anterior a las dos anteriores, es la que dió José Alejandro López en su folleto de 1889 titulado *Datos sobre poesía religiosa e inédita del siglo XVIII*. En él describe dos cuadernillos encontrados entre los papeles del monasterio de las monjas Conceptas de la

²⁷⁰ “Diego Molina...”, 34. Aunque no lo especifica, se sobreentiende por el contexto de sus afirmaciones que se trata de otro manuscrito del siglo XVIII.

²⁷¹ Barrera, *Historia de la literatura...*, 525. El dato lo repite Rodríguez Castelo en “Teatro ecuatoriano desde los orígenes...”, 18. Añade este autor un curioso dato tomado del texto de José Luis Trenti Rocamora, *Repertorio de la dramática colonial hispano-americana* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Alea, 1950), 20, en el que se anuncia una edición de piezas dramáticas coloniales inéditas, de origen ecuatoriano, comentadas por José Manuel Rivas Sacconi de Bogotá. Esta publicación no llegó a darse, y no hemos dado con ninguna pista adicional al respecto de esas posibles obras. Quizá se haya tratado de los textos del manuscrito de Molina.

ciudad de Ibarra, institución que habría estado activa entre 1669 y 1869. Según López, el primero y más importante de los documentos, “encuadernado en pergamino, consta de 116 páginas y [...] contiene [entre muchos otros textos poéticos] *un auto sagrado de corta extensión*.”²⁷² Más adelante dice también que es digno de mención en ese cuaderno “un juguete o entremés en que las buenas madres se hacen entre sí donosa burla”. Estos cuadernos ya se daban por perdidos incluso en la época en que Isaac Barrera redactaba su monumental *Historia...* Ha de pensarse que muy posiblemente esos textos dramáticos databan de la época colonial.

Dejamos aquí anotados estos datos por si otros interesados en buscarlos logren tener más fortuna que nosotros.

1. Panorama del teatro y las celebraciones escénicas en el siglo XVIII

Resulta necesario, antes de entrar propiamente a la revisión de los textos anunciados para este capítulo, mostrar algunos indicadores que sostengan nuestras afirmaciones sobre la persistencia y regularidad de las acciones dramáticas en Quito en tanto continuidad de lo que venía ocurriendo desde el siglo pasado. Información al respecto consta literalmente desde el arranque del período a considerar, como puede verse en el acta de cabildo del 26 de noviembre de 1700, cuando, por motivo de la restitución al cabildo quiteño la capacidad de elegir alcaldes ordinarios cada año, se nombraron dos diputados —Salvador Pérez Guerrero y Vicente de Rosas— para organizar “dos días de toros y dos de comedias”. Poco después, el 14 de diciembre, se prolongaba la discusión sobre la forma en que habrían de cubrirse los gastos para esas representaciones. El episodio en conjunto revela una clara y natural continuidad en cuanto a la presencia de piezas teatrales en vinculadas a una festividad pública cuyo fin era celebrar el poder instituido.²⁷³

Algo similar ocurre cerca de un año después, el 20 de septiembre de 1701, cuando se acuerda que para las fiestas reales de jura y coronación del Felipe V se pongan

²⁷² El resaltado es nuestro (p. 8). La publicación lleva el pie editorial “Imprenta del Tungurahua por Teodomiro Merino”. A esta fuente llegamos a través de lo que dice Alejandro Carrión en su *Antología general...*, 312-315. También lo comenta con cierto detalle, entre otros, Hernán Rodríguez Castelo en su *Literatura... Siglo XVIII...*, 1.498-1.502.

²⁷³ *Actas del cabildo de la ciudad de Quito 1697-1703*, edición PDF, transcripción de Diego Chiriboga Murgueitio (Quito: Archivo Metropolitano de Historia, 2014), 118. Información sobre este hecho se extiende hasta la p. 122. La cédula real que restituía el derecho nombrado al cabildo quiteño la dictó Carlos II el 16 de agosto de 1699. La elección de alcaldes ordinarios se había prohibido para el cabildo quiteño a raíz de la revuelta de las alcabalas ocurrida en 1592, por lo que el hecho representaba un triunfo para el que el cabildo había tenido que esperar por más de un siglo.

luminarias por tres noches seguidas, con castillos de fuegos, y se convida a los mercaderes hacer “una mascarada u otro festejo”, así como representar una comedia y levantarse el real estandarte en señal de lealtad. Sobre este caso aparecen en las actas dos datos muy interesantes que vale la pena señalar. El primero es que ordena el cabildo que, “si la lealtad de esta ciudad quisiera pasar a hacer las mayores demostraciones de su deseo”, se aguarde hasta “tener noticia de lo que se hiciera en la ciudad de Lima” para seguir el derrotero marcado por ella, prevención que denota un evidente respeto a la estructura jerárquica del ordenamiento público al interior de la macro estructura imperial. El segundo, muy curioso por su unicidad, es que se menciona un presunto autor de la obra: Julio de Morillo, de cuya comedia se dice que la “tiene hecha para estos casos”.²⁷⁴ Aquí, pues, otro posible indicio de obras de género mayor de producción local, como habíamos visto en el caso de las afirmaciones de Evia en el capítulo anterior.

Dos años más tarde, las actas recogen otros datos de interés sobre representación de comedias en la ciudad. El 5 de julio de 1703, por motivo de la llegada del vizcaíno Francisco López de Dicastillo, quien venía desde Lima para tomar posesión de su cargo como nuevo presidente de la Audiencia, el cabildo asignaba a los regidores Juan de Villandrando y Juan Francisco de Pinto, así como al alguacil mayor Francisco de Sola y Ros, como delegados “para el cuidado de las comedias”, haciendo notar que “ordinariamente gastan mucho más los diputados que lo que está asignado para ellos”, y determinando sobre el caso que “es y ha sido costumbre costearse a costa de los propios de la ciudad”, lo cual desobedecía un auto mandado por el anterior presidente, Mateo de la Mata, que ordenaba no hacer semejantes funciones ni gastos tan excesivos. No mucho después, el 15 de noviembre de ese año, se registra un pago de 200 pesos que hizo el cabildo al capitán don Antonio Lasso de la Vega, “por haber gastado esa cantidad en una comedia en la fiesta de san José”.²⁷⁵

Con esto podemos intuir ya que, al igual que nos ocurría con los datos registrados para el siglo anterior, la enumeración podría nutrirse extensa y casi indefinidamente. Nos

²⁷⁴ *Ibid.*, 163. Nada más dice el acta sobre Julio de Morillo (o de Morilla, pues de las dos formas aparece nombrado) o sobre la comedia, y tampoco nos ha sido posible ubicar más información. En cuanto a las ceremonias reales de ese año, consta que las honras fúnebres de Carlos II se celebraron el 12 de mayo, mientras que la jura del estandarte por la coronación de Felipe V se hizo el 9 de octubre (ver la misma fuente, 171-173). Ambos hechos repiten el protocolo escénico-ritual establecido, similar al que vimos para el traslado del sello real en 1612 y, con más semejanza aún, al que veremos con detalle para la coronación de Carlos III en 1760 (capítulos 1 y 4 de este estudio).

²⁷⁵ *Ibid.*, 229-231 y 237-238.

limitaremos a mencionar solamente algunos hechos relevantes de las décadas que siguen para construir una idea del panorama.²⁷⁶

Se conoce, por ejemplo, que el 20 de marzo de 1711 se realizaron toros y comedias por el matrimonio del presidente Juan de Zozaya y Lecuberría. Once años después, en 1722, también se hacían toros y comedias en las fiestas por el restablecimiento de la Real Audiencia.²⁷⁷ Y de nuevo en 1724, a propósito de la coronación de Luis I (que murió ese mismo año), se decretaron tres días de toros y dos comedias en la Plaza Mayor. Culmen de ese primer tercio del siglo podría considerarse la interesante información que contiene el manuscrito de Molina, cuyo título ya hemos anotado, el cual contiene textos fechados de 1732 en adelante.

Avanzando un poco, de la visita de los geodésicos franceses (1736-1743) quedan algunas menciones a actividades escénicas en el diario de viaje de Charles Marie de La Condamine. Es él quien cuenta que, hacia la segunda mitad de mayo de 1739, durante su paso por Cañar, se les “proporcionó bajo una de [sus] tiendas el espectáculo de una pequeña comedia representada por jóvenes”. También relata que a finales de ese mismo año, los geodésicos presenciaron cerca de la llanura de Tarqui una fiesta indígena compuesta por una suerte de baile equino —“carreras de caballos que van formando verdaderos ballets figurados”— en cuyo intermedio se realizaron “pantomimas hechas por jóvenes mestizos”, los cuales representaban, entre otras cosas, imitaciones burlescas del propio trabajo de los científicos franceses. La calidad y elaboración de esas acciones escénicas puede evidenciarse con las impresiones del visitante: “Se representó todo en una forma tan cómica que confieso no haber visto nada tan divertido durante los diez años del viaje. Me vino una gana tan fuerte de reír que me olvidé en esos momentos de todos los asuntos serios”.²⁷⁸

²⁷⁶ Buena parte de lo que sigue lo describe y documenta más ampliamente Vásquez Hahn (“El teatro insurgente...”, 32 ss.). Otra fuente importante para este panorama es Rodríguez Castelo, *Literatura... Siglo XVIII...*, 1.521-1.547.

²⁷⁷ Se restablecía la Audiencia luego de una desarticulación temporal: “Poco después de la creación de una Secretaría de Estado para las Indias bajo el reinado de Felipe V, la Corona española erigió el Virreinato de la Nueva Granada, y conjuntamente con ello anuló las Audiencias de Quito y Panamá en 1717. Desde ese año hasta 1720, Quito fue una provincia de la Nueva Granada sin fueros jurisdiccionales. En 1723, el nuevo virreinato fue eliminado temporalmente, con lo que Quito retomó la estructura anterior de tribunal supeditado al virrey de Lima. Finalmente, la Audiencia pasó a ser de nuevo parte del virreinato presidido por Santa Fe cuando éste fue reinstaurado de manera definitiva en 1739”. Esto viene de un estudio anterior: Andrés Landázuri, *Espejo, el ilustrado*, Serie Estudios (Quito: INPC, 2011), 27.

²⁷⁸ Charles Marie de La Condamine, *Diario del viaje al Ecuador. Introducción histórica a la medición de los tres primeros grados del meridiano*, traducción de Eloy Soria Sánchez (Quito: Coordinación General del Coloquio “Ecuador 1986”, 250° aniversario de la Primera Misión Geodésica, 1986), 69-74.

Este aspecto cómico de la representación a la que refiere La Condamine resulta, como veremos, una de las novedades más significativas del corpus dramático que nos ha dejado el siglo. Si bien puede leerse como una novedad solamente aparente —en tanto el humor en los géneros breves del teatro hispánico fue un rasgo significativo visible desde muy temprano, y no cabe duda que debió estar presente en las actividades escénicas quiteñas del siglo XVII (de las que, como sabemos, lamentablemente nos quedan pocos vestigios textuales)—, es claramente un indicio cuyas repercusiones y alcances habremos de explorar con interés conforme lo vayamos encontrando, tanto en los textos del manuscrito de Molina como en los vestigios que quedan del de Gangotena, y aún en otras piezas. En el caso de la representación hecha frente a los franceses, parece claro que, sin necesariamente contradecir el esquema festivo-celebratorio —siendo como fue una representación hecha en honor a personajes distinguidos, en este caso los propios geodésicos—, la escena se permitía burlas directas de los homenajeados, revelando por tanto un discurso hasta cierto punto crítico y hasta contrario a la alabanza del poder.

En 1745 se realizaban comedias en los festejos en honor a un nuevo presidente, Fernando Félix Sánchez de Orellana y Rada, que además era el primero nacido en la propia Audiencia que llegaba a ocupar ese cargo.²⁷⁹ Un año más tarde se instalaba también un nuevo obispo, el payanés Juan Nieto Polo del Águila, para quien se representó la loa ya anunciada que comentaremos más adelante en este capítulo. De 1750, por su parte, es una disposición del general de la Compañía Francisco Retz que menciona explícitamente “las comedias que se les permite representar a los alumnos del Seminario de Quito”, haciendo notar que no eran contrarias a su juicio siempre y cuando se tomara por principio el hecho de que en ellas “no se mezcla cosa alguna inhonesta o menos decente, ni por su asunto, no por otro modo, y [que] no [se admite] en ellas mujer alguna”. Quien recoge esto, el historiador jesuita José Jouanen, también hace mención de la realización de dramas y comedias como costumbre de entretenimiento de los colegiales y seminaristas durante su retiro ya sea en los terrenos que la Compañía tenía en Ñaquito, o bien en la hacienda de Alangasí, o bien en El Tejar, al pie del Panecillo.²⁸⁰ Estas prácticas teatrales de los colegiales, que bien podrían significar un aspecto más privado de la representación escénica (tal como mencionamos en el anterior capítulo), tenían que

²⁷⁹ También de esto copia parte del acta Vásquez Hahn, “El teatro insurgente...”, 34, como de varios de los datos que siguen.

²⁸⁰ *Historia de la Compañía de Jesús... Tomo II*, 274-275. Jouanen menciona que la disposición de Retz es del 26 de mayo. También señala que la postura de Retz sobre las “corridas de becerros” eran mucho más prohibitivas.

sujetarse de todas formas a un control ideológico a menudo severo y cercano. El dato de todas formas insiste en la evidencia de la centralidad que mantuvo la Compañía de Jesús en el panorama del teatro de índole más formal. El criterio de Retz, además, da cuenta de las diferentes posturas que frente a él se desplegaron a lo largo del período (recordemos, por ejemplo, las consideraciones más severas que había expresado al respecto un anterior general de la Compañía, Tirso González de Santalla, como mencionamos en el primer capítulo de este estudio).

También es posible, claro, consignar datos de este tipo para la segunda mitad del siglo, si bien debemos recordar que el análisis de las acciones escénicas que se conservan de ese período lo haremos en el capítulo siguiente, como ha quedado dicho. Un documento que bien podría servirnos para continuar con esa exploración corresponde a la pluma del jesuita ambateño Joaquín Ayllón, autor, en 1755, del que acaso sea el único tratado orgánico de preceptiva literaria que se conserva de la audiencia quiteña. El texto, titulado *Artis poeticae compendium* y no publicado hasta que Luis Cordero lo tradujera y lo llevara a imprenta en 1894, incluye, como es de suponer, un subcapítulo dedicado al teatro.²⁸¹ Y aunque las indicaciones que hace Ayllón sobre la preceptiva dramática en realidad ocupan un espacio poco significativo en el contexto de su tratado —limitándose a ofrecer, en unos cuantos renglones, los conceptos fundamentales de lo que considera ‘comedia’, ‘tragedia’ y sus respectivas partes—, las ideas que despliega el autor jesuita pertenecen ya a la esfera del neoclasicismo, en la línea de la *Poética* de Luzán (cuya primera edición es de 1737), lo cual deja ver la evolución de las ideas de composición literaria, al menos en el ámbito académico ilustrado que operaba en torno al seminario San Luis y la universidad de San Gregorio. En ello podemos ver nuevas concepciones operando en la consideración de los textos dramáticos, a la vez que su permanencia activa en la formación teórica y práctica de las instituciones jesuitas. Algo de ello nos será útil cuando hagamos revisiones detenidas de los textos más adelante en nuestro estudio.

El ámbito mayor de la teatralidad, el de la fiesta pública, también tiene muestras destacadas en este período. Consta, por ejemplo, que en septiembre de 1747, por motivo de la coronación de Fernando VI, se representaron en Guayaquil “en un teatro

²⁸¹ *Compendio del arte poética*, traducción de Luis Cordero, en *Letras de Ambato en la Colonia*, tomo 2, Biblioteca Letras de Tungurahua (Ambato: Municipio de Ambato, 1985), 226-228. La sección sobre poesía dramática, cuyo título es “Algo respecto de la comedia, de la tragedia, de la sátira y de la silva”, es la sexta del capítulo segundo: “De algunas especies de poesía”. En cuanto a la obra de Ignacio de Luzán que nombramos más adelante, obra cuyo título original es *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, una edición digital basada en la original de 1737 puede hallarse en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4>.

improvisado, [...] los dramas intitolados *Auristela y Lisidante*, *Afectos de odio y amor y Se ama en el abismo*”, las tres como parte de las festividades que incluyeron, como era habitual, las consabidas actividades religiosas, comparsas y corridas de toros.²⁸² El registro es interesante porque revela, ya a mediados del siglo XVIII, la persistencia en la región del gusto por la comedia barroca aurisecular de la centuria pasada, en tanto *Auristela y Lisidante y Afectos de odio y amor* son comedias de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), mientras que la última, cuyo título completo es *También se ama en el abismo*, es una comedia de Agustín de Salazar y Torres (Almazán, 1636-Madrid, 1675). Es notable también el dato particular de que “como exordio de la primera comedia, se recitó una composición en versos castellanos, en la cual, según la expresión del cabildo civil de Guayaquil en la relación de estas fiestas, estaba *jeroglificado* el fausto suceso de la coronación de Fernando Sexto”. Esto último, al ser un rasgo típico de la figuración barroca, ahonda en la permanencia de ese gusto particular en las festividades públicas del período.²⁸³

Esta información sobre Guayaquil —que ofreciera por primera vez modernamente González Suárez, basándose, según anota, en las cartas y expedientes de los cabildos seculares del Archivo de Indias de Sevilla— incluye la noticia de que el último día de la fiesta “se representó la captura, prisión y muerte del Inca Atahualpa en Cajamarca”, y que “los que desempeñaron los papeles en esta pieza fueron indios”, dato notable que recuerda las representaciones masivas realizadas con participación activa de comunidades indígenas que habíamos explorado para el siglo XVII (como aquella de la toma del castillo del rey Inga de 1625, hecha por el nacimiento de la infanta María, o aquella otra de 1631, más sonada, sobre las represalias de Huayna Cápac sobre los rebeldes de Quijos, hecha por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos). No obstante, cabe señalar que se

²⁸² Quien recoge el dato es González Suárez, *Historia general...* Tomo V..., 167-168. Nosotros lo hemos tomado de Rodríguez Castelo, *Literatura... Siglo XVIII...*, 1.523.

²⁸³ El jeroglífico (también escrito ‘hieroglyphico’ o ‘geroglyphico’) se define en el *Diccionario de Autoridades* como una “expresión del concepto, y lo que se quiere decir, por figuras de otras cosas que se ofrecen a la vista: como la palma lo es de la victoria, y la paloma del candor del ánimo”. Como tal, pertenece al campo de la emblemática, manifestación de gran popularidad en el mundo hispánico del Renacimiento tardío y el Barroco, según anotamos en su momento. Carmen Fernández Galán Montemayor, en su “El barroco como enigma: jeroglíficos celestes”, *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, vol. I, n.º 373 (2015): 191 ss., cita dos definiciones que permiten comprender el concepto. La primera es del *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo, según la cual los poetas usan los jeroglíficos “para exprimir alguna agudeza o sententia, y procuran que las figuras o propiedades de ellos convengan al objeto que ellas dirigen”. La otra es de Antonio Palomino de Castro y Velasco, quien en su obra *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) define al jeroglífico como “una metáfora que incluye algún concepto doctrinal”, a la vez que detalla que eran comunes en ceremonias solemnes como funerales, coronaciones de príncipes o canonizaciones de santos, entre otras.

trata del único dato de este tipo que hemos encontrado para todo el siglo XVIII, lo cual marcaría una considerable disminución con respecto a la centuria anterior. El investigador Javier Cevallos Perugachi es de la idea —la cual compartimos— de que este tipo de representaciones desaparecieron en el siglo XVIII “coincidiendo con el retroceso social de las comunidades, su pérdida de ‘autonomía’ con la desaparición de la encomienda, y la desaparición de la nobleza nativa, a causa del amestizamiento”.²⁸⁴ Sea como fuere, el hecho es que no hemos encontrado otro evento similar a los referidos —o a aquel de la escenificación del poder indígena que habíamos revisado con el caso de Alonso Florencia Inca en Ibarra— en los registros conservados de este siglo.

Uno de los acontecimientos más descollantes al respecto de la teatralidad espectacular de festejo público fue el relativo a las celebraciones por la coronación de Carlos III, hecho por el que se realizaron en Quito, hacia mediados de 1760, varias festividades que incluyeron comedias y algunas loas (de las que se conserva una). Por el mismo motivo, según anota Chávez Franco, en Guayaquil se dispuso ese año el “arreglo de un teatro para comedias, luminarias, y una comisión para elegir las comedias que se representarían”.²⁸⁵ Por la cantidad de información que al respecto queda en varias regiones de América, y por la pompa que tuvo la posesión de ese rey en la propia España, se trata quizá del momento más representativo del siglo para entender el cabal funcionamiento del teatro al interior de la ritualidad festiva en tanto montaje escénico de interés simbólico, estético y político.

La presencia de teatro, por lo demás, no se atenuó en Quito ni siquiera durante los momentos de enorme apremio ocasionados por la crisis de los estancos en 1765. En una relación de la época hemos dado con información que demuestra que se ensayaban comedias en el San Luis incluso durante los días de mayor tensión del conflicto. De hecho, la ronda nocturna del 24 de mayo, que terminó en un trágico enfrentamiento armado entre las tropas oficiales y la plebe de los barrios, se inició cuando una patrulla quiso aprovechar la finalización tardía de una comedia en el San Luis para hacer sus inspecciones, causando con ello el rumor de que pretendían sorprender a la gente dormida para apresarla o incluso matarla.²⁸⁶ Las repercusiones de esos hechos habrían de sentirse

²⁸⁴ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 44.

²⁸⁵ Modesto Chávez Franco, *Crónicas de Guayaquil antiguo...*, 466. Varias de las fuentes que seguimos recogen también este dato.

²⁸⁶ El relato del suceso está en un documento anónimo que lleva el largo título de “Relación sumaria de las dos sublevaciones de la plebe de Quito en la que de intento se tratan dos puntos que en esta misma ciudad han sido objeto de las disputas y quejas: esto es la verdadera causa del segundo levantamiento, y de la providencia librada contra los europeos, que por poco averiguada, ha producido diversos pareceres”,

claramente en el contenido político de las actividades festivas del siguiente año, siendo incluso un impulso para ellas. De hecho, entre mediados de julio de 1766 y mediados de enero de 1767, en Quito “se realizaron cuatro grandes fiestas públicas con corridas de toros, máscaras, luminarias, fuegos artificiales y, en la primera y la última, representaciones dramáticas”.²⁸⁷ Todas ellas, como veremos en su momento, articularon de manera evidente una escenificación ritualizada del conflicto suscitado al interior del orden público.

Si bien algo lejano de ese universo de la festividad pública oficial de grandes dimensiones, de una fecha cercana consta un interesante dato recogido por Hernán Rodríguez Castelo. Se trata de una de las anotaciones hechas en el voluminoso *Diario de un misionero de Mainas*, del sacerdote jesuita Manuel J. Uriarte, sobre las actividades escénicas realizadas en el pueblo omagua de Santa Bárbara, a orillas del Nanay (cerca de la actual Iquitos, en Perú), durante la navidad de 1764.²⁸⁸ Según relata el sacerdote de origen vasco, en aquella nochebuena se hizo un “portalito con más aparato, y los muchachos de casa aprendieron sus lecciones de loas”. Luego, tras la misa de gallo “con música, plática, tiros, tambores [y] clarines de caña, asistieron todos [...] al drama y ofertas que hacían los niños, vestidos de pastorcillos, con zamarras remendadas con algodón y cortezas de árbol”. También cuenta que se hicieron danzas y coplas en quichua en alabanza al Cristo recién nacido, de las cuales copia algunos versos. El hecho —que a decir de Rodríguez Castelo revela “todos los componentes del teatro religioso barroco”— deja ver la asiduidad y persistencia del teatro didáctico evangelizador —activo desde mucho antes, como lo sabemos ya— hasta bien avanzado el siglo XVIII. Aunque se trata de un filón difícil de explorar, un testimonio como este es muestra patente del pleno ejercicio de los mecanismos homogeneizadores de la semiósfera en las fronteras territoriales del universo colonial.

Boletín de la Academia Nacional de Historia, vol. 15, n.º 42-45 (ene-jun, 1937), 102-116. El artículo, que no está fechado, cierra con la siguiente nota: “Transcripción de documentos de propiedad del Sr. Celiano Monge”. La mención a la comedia en el San Luis está en la p. 105, y el relato de lo que sucedió esa noche avanza hasta la 109.

²⁸⁷ María Antonieta Vásquez Hahn, “Tres momentos del poder persuasivo del teatro en Quito. 1766: «Hacer creer». 1808: Hacer pensar. 1823: Hacer brillar”, manuscrito inédito de la autora, 2014, 32 pp., de próxima aparición en un libro titulado *Historia del teatro en Quito*.

²⁸⁸ Rodríguez Castelo, *Literatura... Siglo XVIII...*, 441-442 y luego 1.521-1.522. El texto de Uriarte, del que Castelo hace una detenida presentación, descripción y comentario a lo largo de todo el capítulo VII de su estudio (423-474) fue editado por primera vez en 1952 (2 vols., Madrid: CSIC/Instituto Santo Toribio de Mogrovejo), con transcripción, introducción y notas del sacerdote jesuita Constantino Bayle. Un texto útil para contextualizar esta obra es Sandra Negro Tua, “Destierro, desconsuelo y nostalgia en la crónica del p. Manuel Uriarte, misionero de Maynas (1750-1767)”, *Apuntes* vol. 20, n.º 1 (Bogotá, enero-junio 2007), 92-107.

Otro dato muy interesante de esos años es el que ofrece el mallorquín fray Juan de Santa Gertrudis, en su *Maravillas de la naturaleza*, escrito de la segunda mitad del siglo XVIII en el que el religioso relata los viajes misionales que realizó por el Nuevo Reino de Granada, Pasto y Quito entre 1756 y 1767. Cuenta este autor que todos los años, en la parte final de la ceremonia litúrgica por la Asunción de la Virgen que realizaban los jesuitas en su iglesia de Quito, se utilizaba una tramoya para elevar una imagen desde una “decente y rica tarima” ubicada bajo la media naranja de la cúpula. Dice el autor que “con artificio hacían bajar de la media naranja un nublado revestido de gloria con muchos ángeles cantando, los que también con tramoya hacían levantar a la Virgen [...] y la ponían en brazos dentro del nublado”. La descripción menciona que el hecho se acompañaba con música que salía desde la balconería de la cúpula, y que desde ahí se arrojaban “muchos panes de oro y plata batida, [y] muchos papeles con motes y láminas finas, y se soltaba una gran partida de palomos a volar”. Concluye Santa Gertrudis diciendo: “Función era que arrastraba a todo Quito”.²⁸⁹

La existencia de este tipo de artefactos utilizados por la Compañía de Jesús para dar espectacularidad a los montajes escénicos se confirma con un documento de fecha cercana a la que narra el relato de Santa Gertrudis: el inventario que se realizó de las pertenencias jesuitas en el Colegio Seminario San Luis y la Universidad de San Gregorio a partir de la expulsión de la orden decretada por Carlos III en 1767. Dice ahí que en un aposento de los que fueron del San Luis “se halló una armazón de madera compuesta de bastidores [y] paños pintados de perspectiva para comedias con todo lo necesario”.²⁹⁰ Se trataba, pues, de la parafernalia habitual que los colegiales utilizaban para sus prácticas dramáticas bajo tutela de los sacerdotes de la Compañía.

En un ámbito más general, es posible —y fructífero— hurgar en documentos que denotan una cierta evolución en las consideraciones que se tenían sobre las actividades

²⁸⁹ Juan de Santa Gertrudis, *Maravillas de la naturaleza* (Barcelona: Red Ediciones, 2018), 585. También refiere este pasaje Vásquez Hahn, “El teatro insurgente...”, 48-49, de donde lo hemos descubierto. Sobre el texto en cuestión nos ha resultado útil Martha Pulido, “Las maravillas de la naturaleza de fray Juan de Santa Gertrudis y su traducción al inglés”, *In-Traduções* vol. 6, número especial: El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística (Florianópolis, marzo 2014), 183-202.

²⁹⁰ El documento, actualmente en el archivo de la BEAEP en Cotacollao, lleva el título de “Testimonio del Secuestro del Colegio de S. Luys y Universidad de S. Gregorio”, y la información consta en el folio 21. La cita, no obstante, la tomamos nosotros de Francisco Piñas Rubio, *Inventario del colegio seminario de San Luis de Quito y sus haciendas durante su secuestro en 1767*, edición digital (Quito: Compañía de Jesús, 15 de febrero de 2008), 15. Este y otros dos documentos —*Inventario de la Universidad de San Gregorio de la Compañía de Jesús durante su secuestro en 1767* (10 de julio de 2008) e *Inventario del Colegio Máximo de Quito de la Compañía de Jesús y sus haciendas durante su secuestro el 20 de agosto de 1767* (30 de diciembre de 2007)— constituyen valiosos aportes del jesuita para el conocimiento del estado de las instituciones jesuitas en el momento de la expulsión.

escénico-festivas. Tal es el caso de un curioso legajo del período que da cuenta de un proceso iniciado en 1784 por Josef Ignacio Cortázar, cura vicario de Baba, que entonces se quejaba ante el Gobernador de Guayaquil, Ramón García de León y Pizarro, por ciertos bailes públicos organizados violando supuestas prohibiciones eclesiásticas.²⁹¹ Si bien el proceso se centra en lo que Cortázar llama “fandango” y Pizarro “sarao”, el documento hace numerosas alusiones a elementos específicos de prácticas escénicas, dando cuenta no solo de la integración de lo teatral en la fiesta pública tal como hemos visto que ocurría desde épocas muy tempranas de la vida colonial, sino también de nuevas miradas sobre el fenómeno —y conflictos que ellas provocaran— las cuales venían de la mano de la burocracia ilustrada de finales del siglo. También en esa línea podremos hacer una lectura de la pieza dramática que se conserva de las fiestas por la proclamación de Carlos IV en 1789.

Acercándonos al final de nuestro panorama, y aunque no se trata de una pieza dramática ni mucho menos, bien vale hacer una mención a la suerte de juego que presenta Juan de Velasco en su *Colección de poesías varias hechas por un ocioso en la ciudad de Faenza*, el cual lleva el curioso título de “Certamen poético que puede llamarse comedia sobre el Calvario y el Tabor”.²⁹² Fechado en 1791, el quinto y último tomo de la colección se compone por entero de una suerte de duelo poético entre los que llama “taboristas” (aquellos jesuitas que, en el exilio, confiaban con optimismo en la restitución de sus derechos y el retorno feliz a sus provincias) y los que llama “calvaristas” (aquellos que, al contrario, veían con dolor y desconfianza la situación en la que se hallaban y por tanto esperaban la muerte como única salida a sus penas). En realidad, el *certamen* o *comedia* no era sino un cruce de pensamientos, expresados mayormente en verso, entre los jesuitas exiliados Francisco Javier Lozano (el “calvarista”), nacido en Valdepeñas, España, pero perteneciente a la provincia de México, y su colega Manuel Iturriaga (el “taborista”), natural de Puebla de los Ángeles. A tal punto llegó este debate entre los dos, que Velasco recogió cinco nutridas secciones a las que tituló “combates”, y que ocupan 256 páginas del volumen.

²⁹¹ La fuente de este caso es el “Expediente seguido por el Gobernador de la ciudad de Guayaquil a consecuencia de unas fiestas de toros, comedias y bailes que se celebraron en el pueblo de Baba por el Dr. Dn. Ignacio Cortázar. Año 1784”, disponible, aunque no íntegramente, en Wilman Ordóñez Iturralde, *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*, Tomo I, Colección Amorfino (Manta, Editorial Mar Abierto/Eskeletra Editorial, 2010), 65-104. El autor dice seguir una transcripción de Pablo Guerrero Gutiérrez.

²⁹² Calvario o Gólgota fue el lugar donde Jesús fue crucificado. El monte Tabor fue donde sucedió su transfiguración.

Al finalizar la contienda, aclara Velasco que ya no había de tomarse el asunto como un *certamen*, como se indicaba en el título, pues su juicio no alcanzaba para determinar quién había conseguido el triunfo, y que en cambio sí había de considerarse *comedia*, pues se habían logrado “cinco divertidas jornadas en sus cinco combates”. Para rematar el asunto, agrega después de ellas una sección a la que titula “Entremés de otras tres musas en el certamen o comedia del Calvario y del Tabor”, en el que se presentan algunas composiciones de Ramón Viescas (jesuita quiteño, a quien llama “musa escéptica o del Limbo”), José Caso (natural de Cuyo, en Chile, a quien llama “musa panegirista”) y José Garrido (lojano, a quien le cae el título de “musa parte imparcial”). Toda esta divertida e ingeniosa estructura está concebida, como se ve, bajo el esquema de una pieza dramática, dando más luces sobre la presencia y dimensión de lo teatral en el imaginario de los intelectuales de la época como Velasco y el resto de jesuitas exiliados.²⁹³ Valga decir, por cierto, que estas consideraciones que hiciera el jesuita riobambeño sitúan la ida de comedia en un plano distinto al del esquema festivo-ritual, poniendo de relieve un carácter tanto de reflexión como de entretenimiento y chanza que aparece por encima de su función celebratoria. No se trata, por supuesto, de una verdadera representación dramática, pero el hecho nos parece interesante como gesto que rompe con lo previsto y permite por tanto vislumbrar mayor complejidad en el universo escénico del período.

La expulsión de los jesuitas, por lo demás, no detuvo la continuidad de las presentaciones teatrales en la capital audiencia quiteña. Tal parece, pues, que tras su reapertura en 1786 el San Luis habría retomado sus prácticas escénicas, ya sin la tutela de sus antiguos administradores. Vásquez Hahn anota un último dato interesante sobre esto, cuando copia un documento “de fines del siglo XVIII”, sin fecha ni rúbrica, en el que unos religiosos que se llaman a sí mismos “superiores subalternos” se quejan por la inminente representación de “una comedia o sainete” que se preparaba en ese colegio “para los días de Navidad”.²⁹⁴ Su alegato, de tono alarmado y duro —pues llaman al intento un “oprobio para la religión y el clero”, además de afirmar que “en tiempo de

²⁹³ Sobre todo esto puede verse *Los jesuitas quiteños del extrañamiento*, introducción, selección y traducciones latinas e italianas de Aurelio Espinosa Pólit (Puebla: Cajica Jr., 1960), 169-172. Un texto anterior, también importante al respecto, es el de Alejandro Carrión, *Los poetas quiteños de “El ocioso en Faenza”* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1988), 79-83, cuya primera edición es de 1957. Por otro lado, no creemos aventurado decir que afín al grupo de jesuitas mencionado debe haber sido Pedro Lucas Larrea (Riobamba, 1738-Chambo, 1816), a quien con toda probabilidad se referían Barrera y Rodríguez Castelo como autor dramático del período, según dejamos dicho en la introducción a este capítulo. Sobre algunos miembros de la familia Larrea daremos información más detallada cuando comentemos ciertas piezas del manuscrito de Molina, en las que aparecen mencionados.

²⁹⁴ Vásquez Hahn, “El teatro insurgente...”, 51. Declara que su fuente es un expediente que se encuentra en el Fondo Jacinto Jijón y Caamaño del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura (27/214, folio 260).

comedias los jóvenes más inocentes se corrompen, los viciosos toman mayor vuelo en sus delitos, la piedad se extingue, le trastorna la disciplina del colegio, se destierra la frecuencia de sacramentos, se entorpecen los ingenios, se pierden los estudios”, etc.—, revela dos aspectos que ya conocemos bien: la asiduidad del teatro en la vida cotidiana del San Luis y la constante polémica que en torno a él suscitaban las acciones que, por su propia naturaleza lúdico-festiva, podían significar una amenaza para el orden simbólico establecido, esta vez por el desorden y liberalidad que propiciaba entre los alumnos.

Para cerrar el siglo tenemos algunos datos más de interés. En 1798 se estrenó ante el Gobernador español de Loja una zarzuela titulada *El veneno del amor*, de lo cual nos queda una loa que sirvió para anunciar la acción dramática y la cual pone a dialogar a tres personajes. De autoría anónima, y aún bastante simple en su idea y ejecución, la pieza sirve para ilustrar la manera en que la ritualidad encomiástica de índole barroca insistía todavía en sus mecanismos rituales aún hacia las postrimerías del siglo ilustrado. A la vez, en esta y otras piezas se detectan novedades con respecto al repertorio y los motivos de la actividad escénica. De esos últimos años del siglo, por ejemplo, contamos con las representaciones dramáticas que se hicieron por motivo de la llegada del presidente Francisco Luis Héctor de Carondelet, para quien los alumnos del colegio San Fernando escenificaron la tragedia *Zaire* (1732), de Voltaire, tras lo cual los colegiales del San Luis pusieron en escena la importante pieza, presentada como “preludio alegórico”, intitulada *El Celo triunfante de la Discordia* y firmada por José Mejía Lequerica en 1799.²⁹⁵

Todo esto lo hemos de explorar con más detalle en este mismo capítulo y el siguiente. Hasta aquí, pues, el brochazo panorámico dentro del cual se han de situar las acciones cuya exploración puntual arranca en las siguientes líneas.

2. El Ramillete de Diego Molina (1732)

Son dieciocho los textos dramáticos que se contienen en el manuscrito de Molina, documento de 142 folios escritos a ambos lados (a excepción de los folios 119 y 121, escritos solo en el reverso) y prácticamente llenos en su totalidad (aparte de muy contadas excepciones, como el reverso del folio 15, con apenas cuatro líneas ocupadas).²⁹⁶ El

²⁹⁵ Excelente estudio al respecto es el de Ekkehart Keeding en el ya varias veces citado *La revolución en las tablas...*, 97-119. El texto completo de Mejía Lequerica se incluye también en esta publicación (123-131). De todo esto hablaremos con mucho más detalle en su momento.

²⁹⁶ Debido a las políticas vigentes para la conservación de documentos antiguos, no hemos podido trabajar directamente con el manuscrito original. Lo hemos hecho con una versión digital, de buena calidad, facilitada por el personal de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo. Por lo demás, fuera de alguna pieza suelta como el *Baile o sainete del mercachifle* —que fuera transcrito y publicado por Barrera en su *Historia*

volumen, de 20 x 15 cm., contiene doce cuadernos cosidos y encuadernados en pergamino. Sobre su tapa frontal lleva escrito, en letras grandes y muy visibles: “Loa a Ntra Sra del Rosario &ª”, además del apellido “Molina”, que aparece más arriba, en letra más pequeña y menos clara. Hay algunas otras marcas en la cubierta —como números de diversos tamaños, escritos con distintas tintas y al parecer en distintas épocas—, pero a ninguna de ellas consideramos de relevancia. El interior, por su parte, tiene algunas páginas rotas, al punto de que el incipit mismo nos ha llegado incompleto (aparece solo desde su segunda línea: “millete compuesto de ba-/ rias y dibersas flores/ del discurso”), sin poder saberse qué pudo haber contenido el primer renglón (aparte, obviamente, de la sílaba “ra-”). También muestra una gran mancha de agua en la parte inferior de los dos primeros folios. Fuera de ello, se trata de un documento bastante bien conservado, limpio y legible.

El título que nos ha quedado, desde donde puede verse (y actualizando su ortografía), es *Ramillite de varias y diversas flores del discurso, compuesto por el Dr. don Diego Molina, clérigo presbítero, colegial que fue de los reales de San Fernando, y después de los mayores de San Luis, en la ciudad de Quito, año de 1732*, lo que de por sí nos da abundante información interesante para contextualizar los escritos. Primero, la idea del “ramillite” nos remite ya a un esquema característico del período más propiamente barroco, según comentamos con el caso de la publicación de Evia. Segundo, podemos caracterizar a su autor bastante bien dentro del esquema del letrado colonial, tal como lo definimos en anteriores secciones, lo cual puede inferirse a partir del aplomo que muestra en el título para señalar su doble filiación académica (dominica en el Colegio de San Fernando, y jesuita en el Colegio de San Luis), su prestancia intelectual y social (*doctor* y también *don*), a la vez que su jerarquía eclesiástica (clérigo presbítero). Por último, la datación y ubicación del manuscrito nos ofrece una coordenada muy significativa, si bien hay que aclarar de entrada que la gran mayoría de textos contienen

de la literatura ecuatoriana y luego, con la misma transcripción, por Rodríguez Castelo en un volumen de su colección Clásicos Ariel (n.º 17, *Teatro ecuatoriano*)—, casi no existen ediciones publicadas de los textos de Molina. Para trabajar el documento en general y los textos en específico acudimos mucho al valioso trabajo, todavía inédito, de Javier Cevallos Perugachi, quien sí ha pretendido hacer un tratamiento crítico de los textos e incluso ha corregido el trabajo pionero de transcripción de Barrera. Cinco transcripciones de los textos dramáticos del manuscrito nos han sido proporcionadas gentilmente por el propio Cevallos, y esas constituirán nuestra guía fundamental, siempre con la reproducción digital del manuscrito a la vista. Para los otros trece textos hemos recibido la colaboración de la antropóloga Ana María Guerrón, quien trabajó como asistente de investigación para la sistematización y transcripción de algunas secciones del manuscrito. En ambos casos hemos hecho nuestro propio aporte, con los criterios que se indicarán en su momento. Indicaremos también a quién corresponde la transcripción utilizada en cada caso.

evidencia que los relaciona con otra zona de la Audiencia fuera de la ciudad capital anunciada en el título —en concreto con la ciudad de Riobamba y sus alrededores—, y que 1732 parece indicar el año en el que Molina inició a copiar o redactar los textos, existiendo más adelante marcas temporales explícitas que llegan hasta 1739, e incluyéndose datos pertenecientes a un tiempo muy posterior.²⁹⁷

Cevallos Perugachi ha llamado la atención sobre la variación paulatina tanto en la pulcritud del documento como en la calidad de su caligrafía, la cual parecería provenir mayoritariamente de la misma mano. El tomo empieza muy limpio y ordenado, pero va ganando informalidad conforme avanza, con la aparición de tachones y anotaciones que salen del encolumnado preciso del inicio. Incluso puede notarse, hacia el final, mayor descuido en los rasgos de composición y ortografía de la escritura misma, todo lo cual hace pensar en un documento de carácter personal, utilizado por Molina “como un cuaderno de notas, una especie de diario creativo personal” cuya variedad de textos “da fe de una intensa vida intelectual repartida entre el quehacer escénico y los deberes evangélicos y oratorios de su autor”.²⁹⁸ Esta idea se refuerza, además, al constatar la creciente desorganización temática y genérica del material interno del cuaderno, que en su primera parte parece seguir la lógica de una libreta en la que transcribir textos poéticos que merecen conservarse (las “flores” anunciadas en el título), y conforme avanza va siendo cada vez más a menudo utilizado para recoger otro tipo de composiciones de índole no literaria: listas, apuntes, observaciones, etc.

Y es que, además de las obras que comentaremos aquí por su naturaleza, el manuscrito contiene además otros textos. De ellos haremos mención, pero no nos detendremos a revisarlos con profundidad por no ser relevantes para nuestro caso. Cevallos Perugachi ofrece una clasificación general que nosotros seguimos por resultarnos a todas luces útil. Según ese esquema propuesto —al que modificamos en algunos detalles—, el contenido del manuscrito puede dividirse de la siguiente manera:

²⁹⁷ La marca de 1739 aparece en el anverso del folio 20, al explicarse la fecha de representación de una de las loas. Esta marca en una página relativamente temprana del manuscrito hace pensar que los textos que siguen se siguieron escribiendo a lo largo de los años subsiguientes. Por su parte, detalles del contenido nos permiten ubicar algunas anotaciones hasta fechas no anteriores a 1767, según veremos en la tabla de clasificación más adelante. En cuanto a lo del “letrado colonial”, pensemos que Molina vendría a ser contemporáneo de personajes ilustres de la intelectualidad quiteña de la talla de Jacinto Morán de Butrón (Guayaquil, 1668-1749), Pedro Vicente Maldonado (Riobamba, 1704-Londres, 1748), Juan Bautista Aguirre (Daule, 1725-Tivoli, 1786), Juan de Velasco (Riobamba, 1727-Faenza, 1792) y Antonio de Alcedo (Quito, 1735-Madrid, 1812), entre otros.

²⁹⁸ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 56.

- a) dos sainetes o entremeses de temática profana y satírica (el “Baile o sainete del mercachifle” y el “Entremés del confitero”);
- b) catorce loas, casi todas de devoción religiosa;
- c) dos pregones o convites;
- d) varias anotaciones para sermones y pláticas sagradas;
- e) abundantes poemas, por lo general breves, de estilo barroco y temática predominantemente amorosa;
- f) dos listas biográficas, una de los presidentes de la Audiencia y otra de los obispos que ha tenido la ciudad; y, por último,
- g) algunas notas sueltas y recordatorios personales.²⁹⁹

A esta información general añadimos nosotros la siguiente tabla que indica de manera más sistemática el contenido del manuscrito, tal como hemos podido revisarlo nosotros.³⁰⁰

Tabla 3
Manuscrito de Molina: esquema de contenidos

Texto	Folio(s)	Tipología	Observaciones
[...]millete de varias y diversas flores del discurso, compuesto por el Dr. don Diego Molina, clérigo presbítero, colegial que fue de los reales de San Fernando, y después de los mayores de San Luis, en la ciudad de Quito, año de 1732	1r.	Título del manuscrito	Bajo el título y hacia la izquierda hay escritos nombres. Hacia la derecha algunos versos. Ninguno es del todo legible debido a una gran mancha de agua. En el folio 1v. constan también muchos nombres tachados y legibles solo parcialmente, además de algunos versos: “Deidades soberanas/ cuyo blasón es lucir/ siendo cometas fatales/ contra la culpa infeliz”.
(1) Loa a Nuestra Señora del Rosario, en la comedia que se intitula <i>Guardar una mujer no puede ser</i>	2r.-2v.	LOA	Composición de 119 versos. Continúa la mancha de agua en ambas caras del folio, por lo que el texto no es completamente legible. Es una de las loas sin personajes. La comedia aludida es de Agustín de Moreto y Cabaña.

²⁹⁹ La clasificación de Cevallos distingue, aparte de los dos sainetes o entremeses, un total de quince loas, en lugar de las catorce que reconocemos nosotros. Entre las quince Cevallos que incluye uno de los textos que nosotros tomamos por pregones. Cevallos a la vez que excluye otro de similares características que aparece antes en el manuscrito. Bien podrían estos pregones tomarse por loas, pues hay sin duda puntos de contacto, pero es injustificable hacerlo con el uno y no con el otro. Nosotros aquí corregimos esa omisión, a la vez que procuramos otorgarle una categoría específica a ese grupo de textos que, si bien están a todas luces pensados para ser declamados ante un público, no están necesariamente articulados con una acción dramática. Entendemos pregón, por tanto, como “discurso elogioso en que se anuncia al público la celebración de una festividad y se le incita a participar en ella” (DLE).

³⁰⁰ El manuscrito no está foliado o numerado. Lo hemos hecho nosotros sobre la reproducción digital que tenemos a disposición. Seguimos para ello la convención habitual de las abreviaturas: r. para folio recto y v. para folio vuelto, siendo el folio 1 el que contiene el título del volumen. Destacaremos los textos dramáticos o pseudo-dramáticos resaltando su género en la columna de la tipología y anteponiendo un número al título, el cual nos servirá luego para movernos más rápidamente entre los textos. Con esa numeración, además, aparecen en los anexos de este estudio. En los casos en que no haya título propiamente dicho, colocaremos en su lugar, entre comillas, el primer verso o las primeras palabras del texto en cuestión. La hoja vuelta de la cubierta, que no aparece en la tabla por ir antes del primer folio, contiene una lista de nombres, en su mayor parte tachados. Para las referencias a los autores de las comedias aludidas en ciertos títulos, seguimos a Cevallos Perugachi. En todos los casos actualizamos la ortografía a la normativa vigente hoy en día (2020).

(2) Loa al príncipe de los apóstoles san Pedro. Representose en la comedia <i>Afectos de odio y amor</i> , el año 1732 en Riobamba	3r.-4r.	LOA	Composición de 136 versos (los conservados). Hablan un galán, una dama y la Música. El folio 4 está roto en la mitad, en sentido vertical, por lo que la loa acaba incompleta. El folio 4v. deja ver lo que parecen ser versos de un romance amoroso que ya no son parte de la loa. La comedia aludida es de Pedro Calderón de la Barca.
(3) Loa a san Juan Bautista en la comedia de <i>El letrado del cielo</i>	5r.-6v.	LOA	Composición de 173 versos. Hablan un galán y dos damas: la Memoria y la Voluntad. La comedia aludida es de Juan de Matos Fragoso.
(4) Loa al cabildo en las fiestas de san Juan que hizo el barrio de San Francisco	6v.	LOA	Texto breve, de 40 versos y una sola voz. Es la loa más pequeña del manuscrito.
(5) Loa a Nuestra Señora de las Nieves	7r.-7v.	LOA	Composición de 131 versos. Hablan el Sol, de galán, y la Aurora y la Luna, de damas.
A una dama que por apellido se llamaba Piedra, comparando su esquivez con su dureza	8r.	Poema	Composición de octosílabos asonantados.
“Yo digo que soy hermosa...”	8r.	Poema	Composición amorosa de cuartetos octosílabos y pentasílabos.
“Si quieres que fije en vos...”	8v.	Poema	Composición amorosa de cuartetos octosílabos.
“A la sombra de un saúco...”	8v.-9r.	Poema	Glosa octosílaba de tema amoroso.
“Mujeres tiranas...”	9r.	Poema	Glosa pentasílaba de tema amoroso.
“Cordobán ya estás curtido...”	9r.	Poema	Glosa octosílaba de tema amoroso.
A la Nochebuena	9r.-9v.	Poema	Glosa octosílaba. Apenas una cuartilla ocupa la parte superior del folio 9v.
(6) Convite que hizo don José de Larrea a los dos barrios de Riobamba para las fiestas de san Pedro	9v.	PREGÓN	Texto de invitación, pensado para declamarse frente a un público. Ocupa la columna izquierda del folio 9v. Inmediatamente a continuación de este texto se anuncia otro pregón (o la continuación del mismo) con el título: “Convida Santo Domingo al barrio de San Francisco para [la] fiesta de san Pedro y de la cruz”. Sin embargo, de ese texto solo queda escrito el primer verso: “Si en la cruz del redentor...”. Incluido ese el total son 11 versos. El apellido Larrea aparece escrito en este pregón y el siguiente (n.º 11) en dos palabras separadas: La Rea.
“En un vergel o bosque que tenía el rey Salomón...”	9v.	Prosa	Breve texto narrativo sobre el rey Salomón y una profecía sobre Cristo. Ocupa la columna derecha del folio 9v.
Querellas[...]	10r.-10v.	Poema	Composición en cuartetos octosílabos. La parte superior del folio 10 está rota, por lo que solo podemos distinguir esta palabra del título, que es más largo.
“Esto quema abraza el pecho...”	10v.	Poema	Glosa octosílaba de tema amoroso.
“Nadie se conserve...”	11r.	Poema	Glosa hexasílaba de tema amoroso.
“Ay, amor convaleciente...”	11r.	Poema	Glosa octosílaba de tema amoroso.

“De su patria y sus amigos...”	11r.	Poema	Composición octosílaba de tema amoroso.
“El día tres de julio del año de mil setecientos y treinta y tres...”	11v.	Prosa	Texto de formato notarial, fechado, que relata un crimen en Riobamba. Se menciona como alcaldes ordinarios de Riobamba a Pedro [Vicente] Maldonado e Ignacio Moncayo, como corregidor a Francisco de Villasuso y Cantera, y como cura a Isidoro de Orozco.
(7) Loa que se representó al glorioso príncipe de los apóstoles, san Pedro, en la comedia de <i>Las armas de la hermosura</i> , año de 1733	12r.	LOA	Composición inconclusa, de 44 versos. Hablan la Música y la Gracia, de damas. Se anuncia la participación de la Naturaleza, de dama, y la Culpa, que entra de negra, pero eso no aparece. La comedia aludida es de Pedro Calderón de la Barca.
“Ilustrísimo señor”	12v.	Carta	Se trata, al parecer, de una petición de amparo. Aunque presenta la misma caligrafía, la tinta tiene otro tono, más oscuro. Además, el texto cierra con una ubicación y una fecha: “Quito y N[oviembr]e 31 de 173[8]”, aunque lamentablemente el último número es difícil de leer. Todo esto hace pensar que el texto fue escrito con posterioridad a los textos que le anteceden y preceden, en un espacio que se había dejado blanco acaso para completar la loa anterior (7ª).
(8) Loa al glorioso apóstol san Pedro	13r.-15v.	LOA	Composición de 280 versos, algunos de los cuales ya estaban presentes en las loas 2ª y 7ª. Hablan la Gracia, la Naturaleza, el Pecado, el Barrio de San Francisco, el Barrio de Santo Domingo y la Música.
“Razón tenéis, corazón...”	16r.	Poema	Glosa octosílaba de tema amoroso.
“Cuenta Séneca que una mujer...”	16r.	Prosa	Texto breve con moraleja.
Décima que hizo el autor a un caballero que le mandó un sombrero y no hubo forma de dárselo	16v.	Poema	Décima sobre el tema anunciado.
“Al pie de un hermoso mirto...”	16v.-17r.	Poema	Composición de nueve cuartetos octosílabos.
Pídele al autor una dama unas coplas, y remitiéndole éstas, hace manifiesto de un amoroso pensamiento	17r.	Poema	Composición de siete coplas.
Contra uno quepreciado de poeta hizo unas coplas que tras estar mal meditadas no venían con el asunto	17v.-18r.	Poema	Composición de doce cuartetos.
Al nacimiento de Cristo, vida nuestra	18r.	Poema	Coplas en cuartetos hexasílabos, con estribillo.
Dale el parabién a una monja porque cantó la calenda	18v.-19r.	Poema	Composición de cuartetos octosílabos.
(9) Loa a Nuestra Señora del Carmen, en la comedia que se intitula <i>La fuerza de la ley</i> . Representóse en el	19r.-20v.	LOA	Composición de 95 versos. Hablan el Ciprés, la Rosa y la Música. La comedia aludida es de Agustín Moreto y Cabaña.

pueblo de Chambo, año de 1739			
Despídese una doncella del mundo significando los escollos peligros[os] en que naufragan los mundanos y la seguridad del puerto de su Religión	20v.-21r.	Poema	Composición de cuartetos octosílabos.
A los dolores de María	21v.	Poema	Composición de cuartetos octosílabos, con coda.
(10) Loa que representó el secretario Sosa a la venida del marqués de Maenza, con su esposa doña Mariana y su hija doña Rosa. Festejolos en una quinta al pie del monte nevado llamado Chimborazo	21v.-22r.	LOA	Composición inconclusa, de 48 versos. Hablan Diana, el monte Chimborazo y la Música. El texto se corta cuando apenas ha hecho una entrada cada personaje.
(11) Convida al barrio de Santo Domingo un sujeto para celebrar el misacantano de don Juan de Larrea	22r.	PREGÓN	Texto de invitación, compuesto en 12 versos. Ocupa la columna derecha del folio 22r.
“A la excusa de decir que lo habien [sic] por costumbre...”	22v.	Prosa	Texto de reflexión moral, que ocupa todo el folio vuelto.
Contra los que murmuran de los sacerdotes	23r.-23v.	Prosa	Texto de reflexión moral. Concluye con un poema en 23v., al parecer parte de lo mismo.
Apunte para un sermón del Ecce Homo	24r.-27v.	Prosa	Apuntes numerados, del uno al siete (aunque no aparece el quinto), sobre el tema anunciado.
Autoridades varias para el sacramento de la Eucaristía, empezando de la letra A	28r.-54r.	Lista	Listado de locuciones latinas, ordenadas alfabéticamente hasta la letra v.
(12) “Al templo del sacro Apolo...”	54v.-55r.	LOA	Composición de 76 versos. Es una loa sin encabezado. Hablan una dama, un galán y la Música. El final es abrupto y confuso, por lo que podría ser un texto inacabado.
Plática contra la ligereza	55v.-57v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Plática persuasiva de que en los prelados y superiores más puede el buen ejemplo que las palabras solas	58r.-62r.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
“Escucha mis tristes voces...”	62v.	Poema	Poema amoroso, en cuartetos octosílabos.
“Divino infante...”	62v.	Poema	Poema de devoción religiosa, en versos pentasílabos.
(13) Baile o sainete del mercachifle	63r.-65v.	ENTREMÉS	Con 349 versos, es el texto dramático más extenso del manuscrito. Hablan tres hombres, tres mujeres y un mercachifle. La caligrafía es distinta al resto del manuscrito, por lo que bien puede pensarse que el texto no es de Molina. Al menos es evidente que no lo copió la misma mano.
“Nihil nos Deus habere...”	65v.	Prosa	Texto de reflexión teológica. Arranca en latín y luego anota: “Apunte para la perfección de María Santísima mediante su rosario”.

(14) Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro	66r.-69r.	LOA	Composición de 275 versos. Hablan la Iglesia, España y Roma (de damas), un galán soldado con su criado Chamelote (de galanes) y la Música. Es una loa que combina el festejo religioso con el festejo regio.
Endechas en octavas al glorioso patriarca san José	69r.-69v.	Poema	Composición según se anuncia.
“Un pecador afligido...”	69v.-70r.	Poema	Composición en cuartetos octosílabos.
Otro	70r.	Poema	Composición similar a la anterior, a manera de continuación. El folio es bastante confuso.
Varios apuntes de lugares de la divina Escritura y Santos Padres, en alabanzas de María	70v.-71v.	Prosa	Posiblemente apuntes para un sermón. Cierra con una cuarteta octosílaba.
Plática para persuadir que el que quiere salvarse ha de oír la palabra divina, y el que la oye y no se aprovecha cuando la oye es lo mismo que el sordo que no la oye	72r.-73v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado. Al final de 73v. hay una pequeña sección de notas bajo el título de “Apuntes varios”.
“Non est bonum hominem...”	74r.-75v.	Prosa	Reflexiones, parcialmente en latín, posiblemente para un sermón.
Apuntes para persuadir la devoción de Nuestra Señora	76r.-77r.	Prosa	Notas para un sermón.
Plática para persuadir que aunque Nuestra Señora de Sicalpa antepone el sí, no concede el favor por muchas causas	77r.-80v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Plática para persuadir el verdadero amor con que debemos servir a Nuestra Señora	81r.-82r.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Plática para ponderar que Nuestra Señora de Sicalpa supo favorecer y sabe cuando menos pierdan los pecadores	82v.-83v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Otra plática	83v.-84r.	Prosa	Otro texto con el tema de la Virgen.
Plática para persuadir a la limosna de nuestra Madre	84v.-87r.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Plática en que se persuaden que las calamidades de este mundo son ocasionadas de nuestras culpas	87v.-90r.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Varios apuntes para varios asuntos. Apunte primero para los jueces y superiores	90r.	Prosa	Notas para sermón o plática.
Sermón para persuadir que sin obras buenas no hay gloria	91r.-94v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Sermón contra la deshonestidad, descotados y talles de las mujeres	95r.-101v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Sermón para persuadir el amor de los enemigos	102r.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.

Sermón para persuadir el amor y perdón de los enemigos	102v.- 108v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado. Parece ser un nuevo intento del anterior, ahora sí extendido.
Sermón para persuadir que con el amparo y protección de Nuestra Señora de Sicalpa estamos libres de todos los peligros	109r.- 114v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado.
Ideas para persuadir a la educación de los hijos	114v.- 116v.	Prosa	Notas para sermón o plática.
Memoria de los obispos que han sido en Quito, con algunas cosas dignas de reparo, sacadas de autores serios y fidedignos	116v.- 118v.	Lista	Listado de los obispos quiteños. Hasta el obispo 13° (Diego Ladrón de Guevara, 1704-1717) aparecen datos generales escritos con una misma caligrafía. De los obispos 14° (Luis Romero, 1717-1725) a 17° (Juan Polo del Águila, 1746-1759) se anotan solo los nombres, con una caligrafía algo distinta, o la misma pero escrita más al apuro. La mención al obispo 18° (Pedro Ponce Carrasco, 1762-1775) presenta una caligrafía claramente diferenciada. El folio 119r. está vacío, quizá para dar espacio para continuar la lista. Creemos que solo la última caligrafía es realmente de otra mano.
Memoria de los presidentes de Quito	119v.- 120v.	Lista	Listado similar al anterior. Hasta el presidente 17° (Santiago de Larrain, 1715-1718 y 1722-1728), la información es abundante y ordenada. Los nombres de los presidentes 18° (Dionisio de Alcedo y Herrera, 1728-1736) a 22° (Juan Pío de Montúfar, 1753-1761) se anotan sin otra información y con una caligrafía que parece ser la misma hecha al apuro. La última entrada, correspondiente al 23° presidente (José de Diguja, 1767-1778) es evidentemente de otra mano. De los presidentes interinos Manuel Rubio de Arévalo (1761-1765) y Juan Antonio Zelaya y Vergara (1765-1767) no se hace mención alguna. El folio 121r. está vacío, presumiblemente para continuar la lista.
Sermón de la veneración al templo de Dios	121v.- 123v.	Prosa	Sermón sobre el tema anunciado. Tiene una gran cantidad de tachones en 122r.
Pintose una portada y su frontis puso dos leones con estas letras	124r.	Poema	Décima octosílaba. Este y los cuatro poemas que siguen pertenecen a una serie agrupada bajo el título: "En las fiestas reales que se hicieron [en] la villa de Riobamba, sacaron algunas tarjetas, y entre muchas se hicieron estas". Los textos hacen alusión a la coronación de Fernando VI, que asumió el trono en 1746.
Pintose una villa con dos torres y esta letra	124r.	Poema	Décima octosílaba que continúa la serie anterior.
Pintose una nave con viento en popa y esta letra	124v.	Poema	Décima octosílaba que continúa la serie anterior.
Pintose una cruz, con una bandera real y esta letra	124v.	Poema	Décima octosílaba que continúa la serie anterior.

Sacó el cartel del cabildo el corregidor que lo fue don Francisco ¿Matesila? con esta letra	125r.	Poema	Dos décimas octosílabas que continúan la serie anterior.
Contra el presidente don Fernando Sánchez, en la facción del comisario contra Alacano	125v.- 126r.	Poema	Glosa octosílaba.
De Sibambe a la Theresa	126v.- 127r.	Poema	Glosa incompleta (se corta en la segunda estrofa).
(15) Loa a la Santísima Cruz, en sarao representado con la historia de Atila	127r.- 127v.	LOA	Composición de 90 versos. Hablan un galán y la Música. La historia aludida podría aludir a la obra <i>Atila, azote de Dios</i> , de Luis Vélez de Guevara.
(16) Loa a Nuestra Señora del Rosario	127v.- 129r.	LOA	Composición de 139 versos. Hablan un indio, un español y la Música. Es la única loa del manuscrito en que aparece un indígena como personaje.
Despídese una niña para tomar el hábito de religiosa	129v.- 130r.	Poema	Composición en octosílabos.
Novena a Nuestra Señora de las Nieves, en su milagrosa imagen de Sicalpa	130r.- 135v.	Prosa y poesía	Textos ordenados según cada día de la novena. Abundantes secciones, en prosa y verso, con títulos del tipo: “Acto de confesión”, “Oración para todos los días”, “Himno para el primer día”, etc.
(17) Loa al santo Cristo de la Caridad. San Andrés	136r.- 136v.	LOA	Composición de 94 versos. Hablan un galán o dama y la Música.
“Cielos, lo que bien se quiso...”	136v.- 137r.	Poema	Glosa en cuartetos octosílabos.
“Tanto hace vuestro brazo...”	137r.	Poema	Catorce versos octosílabos. Parece una composición incompleta. Se repite luego en 140r., corregida, como parte de la “Carta”.
Pidíole el autor a un amigo que le diera un carnero, y habiéndoselo ofrecido, no se lo envió	137r.	Poema	Composición en octosílabos.
Al Oriente	137v.	Poema	Composición en octosílabos.
“Desde aquel amargo día...”	137v.	Poema	Cinco cuartetos octosílabos.
(18) Entremés del confitero	137v.- 139v.	ENTREMÉS	Composición de 231 versos. Hablan una dama, un galán, un negro y la Música. Aunque concluye, se trata evidentemente de un texto en construcción, que presenta variantes y posibilidades.
Carta	139v.- 140v.	Prosa y poesía	Se trata del borrador de una carta de pésame dirigida a un sobrino de Pedro [¿Vicente?] Maldonado, por la muerte de éste. Bajo este título aparecen, además, algunos poemas que son parte de la carta.
“Vámonos pastores...”	141r.	Poema	Composición en hexasílabos sobre la Virgen tras el alumbramiento de Cristo.
Parabién que dio el autor a fray Juan Lucero, maestro en San Agustín, de un sermón que predicó con el asunto que María Santísima había hecho lo futuro presente y lo presente futuro en su presentación	141v.- 142r.	Poema	Décimas octosílabas.

Fuente: elaboración propia

En total contabilizamos 92 textos diferenciados, entre los que se cuentan los 18 textos dramáticos o pseudo-dramáticos (catorce loas, dos entremeses y dos pregones), 41 poemas (por lo general amorosos y de ocasión), 31 textos en prosa (que incluyen tres listas, abundantes sermones y/o apuntes oratorios, alguna pequeña narración, etc.) y dos textos que combinan prosa y poesía (una novena y una carta). Para las obras en verso, sean piezas dramáticas o no, el metro predominante es el romance, tanto que las pocas excepciones no representan un valor significativo que valga la pena mencionar aquí (lo haremos, sí, en el análisis particular de los textos que nos interesan). Los apuntes temporales que pueden detectarse a lo largo de los textos avanzan hasta la presencia en funciones del obispo Pedro Ponce Carrasco (activo entre 1762 y 1775) y del presidente José de Diguja (activo entre 1767 y 1778), pero en ambos casos sus nombres aparecen escritos con una caligrafía distinta a la presente en casi todo el cuaderno manuscrito. Guiándonos por la presencia de la caligrafía dominante, y tomando en cuenta la carta que aparece cerca del final (folios 139v.-140v.) en la que se menciona la muerte de un Pedro Maldonado —que bien podría ser el mismísimo don Pedro Vicente Maldonado, fallecido en Londres en 1748—, es posible conjeturar que Molina escribió en su cuaderno hasta por lo menos 1750 cuando era obispo de Quito Juan Nieto Polo del Águila (en funciones entre 1746 y 1759) y presidente Fernando Sánchez de Orellana (en funciones entre 1745 y 1753), o incluso hasta un poco más adelante, cuando presidía la Audiencia Juan Pío Montúfar (en funciones entre 1753 y 1761).

Como podemos ver en el esquema, muchos de los títulos particulares de las obras dramáticas del manuscrito vienen acompañados de jugosos datos que nos indican, además de las fechas mencionadas, lugares y circunstancias de representación, lo cual nos permite tener una visión bastante amplia de los contextos específicos en los que se gestó cada texto. También se ve que en muchas de las loas constan menciones a las obras mayores para las que sirvieron de introducción, cosa que resulta de gran interés para generar un mapa de los gustos e intereses dramáticos de la época. Resulta notable que todas las comedias aludidas pertenecen, sin excepción, al repertorio de la dramaturgia áurea metropolitana, destacándose la presencia de Agustín Moreto y Cabaña (Madrid, 1618-Toledo 1669) y Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), lo que muestra, como habíamos visto en nuestro panorama, la persistencia del gusto escénico barroco ya bien entrado el siglo XVIII, cosa por lo demás habitual también en la propia metrópoli, donde

la preferencia neoclásica no tomaría fuerza hasta ya mediados —e incluso más— de siglo.³⁰¹

Por último, en cuanto al lenguaje utilizado en el manuscrito, coincidimos también con Cevallos Perugachi cuando dice que “es una fuente primaria de información en varios sentidos”, incluso para “realizar una propuesta de reconstrucción del habla del español [de la época] en la sierra centro norte del territorio del actual Ecuador”. Se trata, sin duda, de una posibilidad enriquecedora. No obstante, en nuestro caso particular tendremos que limitarnos a desentrañar el sentido general de los textos a la luz de las transcripciones de las que podemos disponer, algunas hechas por el mismo Cevallos y otras realizadas a lo largo de nuestra propia exploración. Dicho de otra forma, está lejos de nuestra capacidad e intención hacer un análisis propiamente lingüístico de los textos o aproximarnos a un intento de edición crítica. Nos limitaremos, procurando el mayor rigor posible según las transcripciones de las que disponemos y nuestra propia observación del manuscrito, a leer y ubicar los textos dramáticos de Molina al interior del universo de significación con el que se han construido las coordenadas de este estudio, esto es, la presencia del teatro como mecanismo activo dentro de la semiósfera colonial quiteña, con toda su carga de escenificación festivo-ritual relacionada con el ordenamiento simbólico de la época.

Con esto en mente, es necesario señalar que las transcripciones con las que trabajaremos han mantenido un criterio algo distinto al utilizado en el trabajo de Cevallos. Al igual que él, hemos procurado la mayor fidelidad posible con el manuscrito, si bien modernizando la acentuación y la puntuación para facilitar la lectura. No obstante, y aquí nos separamos del trabajo de Cevallos, hemos decidido también actualizar las grafías que pueden tener relevancia fonética, como las vacilaciones entre los grafemas *s*, *c* y *z*. Esta actualización completa de la ortografía a la normativa actual responde a nuestra falta de pericia para realizar una transcripción que tome en cuenta todas las posibles discrepancias fonéticas, a la vez que busca posibilitar la difusión de los textos entre lectores contemporáneos. Un trabajo que busque hurgar en el costado lingüístico del manuscrito habrá de usar nuestro trabajo solamente como referencia, teniendo que remitirse necesariamente al texto original, por lo demás fácilmente accesible hoy en día en soporte digital. En todo caso, sobra decir que en las transcripciones que usamos se señalan

³⁰¹ Sobre esto último, puede verse Jesús Pérez Magallón, *El teatro neoclásico*, Arcadia de las Letras n.º 11 (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001).

ambigüedades en notas al pie y se utilizan los corchetes cuando se hacen añadiduras no evidentes.³⁰²

Cabe señalar también que diversos comentarios o puntualizaciones sobre los otros textos no dramáticos que constan en el manuscrito irán apareciendo conforme describamos cada una de las obras de nuestro interés.

2.1 Las loas menores y los pregones

En este primer grupo consideramos los textos que mantienen vinculación con elementos escénicos pero que no llegan a la categoría plena de dramaturgia debido a la falta de acción o diálogos en su contenido y estructura. Se trata de apenas dos loas monológicas —una de ellas bastante breve— y dos pasajes muy cortos que consideramos bajo la categoría de pregones, esto es, textos pensados para ser dichos por una sola persona frente a un público con el fin de convidarlo para la celebración de una fiesta en particular. De manera concreta, nos referimos, en el primer caso, a la “Loa a Nuestra Señora del Rosario, en la comedia que se intitula *Guardar una mujer no puede ser*” y la “Loa al cabildo en las fiestas de san Juan, que hizo el barrio de San Francisco”; y en el segundo al “Convite que hizo don José de Larrea a los dos barrios de Riobamba para las fiestas de san Pedro” y el texto que aparece bajo el título “Convida al barrio de Santo Domingo un sujeto, para celebrar el *misa cantano* de don Juan de Larrea”.³⁰³

El interés general de estos textos con los que arrancamos el análisis del teatro de Molina radica, como podemos colegir a partir de sus títulos, en las múltiples y claras marcas que evidencian su articulación al espacio festivo ritual. Su calidad de “textos menores” no impide que en ellos podamos encontrar una gran cantidad de elementos útiles y significativos para evidenciar el funcionamiento de la semiósfera colonial quiteña, esquema que hemos propuesto para la comprensión de las actividades escénicas del período.

La primera, la “Loa a Nuestra Señora del Rosario, en la comedia que se intitula *Guardar una mujer no puede ser*” es el texto más dañado de todo el manuscrito, pues una extensa mancha de agua ocupa más de la tercera parte inferior del primer folio, de ambos

³⁰² Información más detallada sobre las transcripciones, y los textos completos de éstas, se hallan en los anexos que acompañan a este estudio.

³⁰³ Se trata de los textos 1, 4, 6 y 11 de nuestro esquema. En todos los casos trabajaremos con transcripciones propias hechas a partir del trabajo de Guerrón (ver nota 296 y anexos). Reiteramos en la aclaración consignada en la tabla de contenidos del manuscrito: ahí el apellido Larrea aparece escrito en dos palabras: La Rea.

lados, con lo que muchos versos resultan ilegibles y otros son de difícil interpretación. En todo caso, puede distinguirse que la composición entera tiene 119 líneas versales (incluyendo los versos perdidos o difíciles de comprender). Aunque por estas lagunas que tiene el texto no es posible apreciarlo por entero, lo que queda es suficiente para saber que estamos ante una pieza bastante ortodoxa en el esquema del género, por lo menos según lo expuesto en el capítulo anterior cuando revisábamos el *Ramillete...* de Evia. Se trata de un texto laudatorio que hace referencia a la vocación mariana de la Virgen del Rosario y en torno a esa figura despliega su imaginación, siempre en sentido ampuloso y sin perder de vista el dogma de fe. No obstante la claridad de ese asunto central, valga señalar que en este caso particular la suerte de parafraseo o síntesis del contenido que ofrecemos en los siguientes párrafos ha de tomarse como una interpretación que hacemos a partir del contexto, pues las características mencionadas hacen de la loa una pieza incompleta y fragmentaria, imposible de restituir a su estado íntegro. No creemos, en todo caso, que se escape por esto nada del sentido general de la loa o de su funcionalidad como elemento celebratorio.

No hay en el texto de la obra indicaciones explícitas sobre el lugar o la fecha en que fue representada, pero su ubicación en el manuscrito permiten conjeturar con bastante firmeza que es un texto de 1732. Es muy posible también que la loa se haya representado en Riobamba —acaso en alguna de las fiestas organizadas por el barrio de Santo Domingo, que varias veces aparece mencionado en los textos del legajo de Molina—, pero también es admisible pensar que haya sido en la ciudad de Quito. En todo caso, la Virgen del Rosario, como patrona de la Orden de los Predicadores, tenía una prestancia importante en el calendario litúrgico de la Audiencia, y su fiesta se celebraba en la capital con toda la pompa el primer domingo de octubre. En la misma ciudad de Quito, por lo demás, existe todavía una lujosa capilla dedicada a esta Virgen, la cual está adosada lateralmente al templo mayor de los dominicos y cuya construcción data de la primera mitad del siglo XVII. Se sabe también que una cofradía de la Virgen del Rosario existía ya desde 1589.³⁰⁴ En cuanto a la comedia que anuncia el título, cabe señalar que se trata de una de las obras del madrileño Agustín Moreto y Cabaña, uno de los dramaturgos de la llamada “escuela” o “ciclo” de Calderón.³⁰⁵

³⁰⁴ Para los pormenores de la construcción de capilla y las características de la fiesta, ver Vargas, *El arte ecuatoriano...*, 61-62 y 299-301.

³⁰⁵ Sobre esto último, ver Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela dramática* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001). También los capítulos VI, VII y VIII del ya citado Arellano, *Historia...*, 447-640. Una edición de la comedia de Moreto puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Arranca el texto con una alocución a la sapiencia y la poesía —la una invocada como “el Aerópago más sabio”, la otra como “fuentes [... del] Parnaso”— para que entre ambas “empleen ya su atención” y “las musas todas” “canten soberanos himnos/ de bien concertados metros” con que “se ablande la terquedad” de los elementos. Esta idea inicial que se construye de manera enredada y extendida (versos 1 al 28), presenta un estilo marcadamente culterano, con abundante uso del hipérbaton y un hilo sintáctico que exige bastante para ser descifrado por entero. Piénsese, por ejemplo, que los sujetos gramaticales “Aerópago” y “fuentes del Parnaso” (vv. 1 y 5 respectivamente) se encuentran considerablemente separados de su verbo “empleen” (v. 13), y que los tres elementos están profusamente acompañados de complementos que complejizan su sentido. Se trata, por tanto, de una puerta de entrada plenamente erudita a nivel de estilo, que busca más sorprender por su abultada retórica que ofrecer facilidad en su mensaje. Todo esto, claro está, es una característica propiamente barroca, sobre todo en la línea instaurada por Góngora y que tanto éxito tuviera, según hemos señalado en su momento, en la lírica americana.

La idea mencionada del *ablandamiento* de los elementos con que se abre la loa sirve para referir la devoción que todos ellos (“aire, tierra, agua y fuego”, v. 30) deben tener para con la Virgen, que aparece primero como “una singular deidad” “cuyos divinos ecos” no pueden ser imitados por “el pincel humano”, a pesar de que se insista en hacerlo. Este intento continuado es una suerte de paradoja que explica la existencia de los misterios del rosario (vv. 29-40). A partir de esto, se despliega la sección propiamente laudatoria, con segmentos del tipo:

Esta es María, en cuya
gran Deidad tenemos
las [luces] que Dios guardó
en sus [archi]vos inmensos (vv. 41-44)

o bien:

De diez encarnadas rosas
se le fabricó un salterio
que, siendo imperial corona
dada por el Padre Eterno,
la formó emperatriz
de los celestes imperios (vv. 55-60)

Los versos con los que continúa la loa ponen en relación a María con la Santísima Trinidad: primero por la forma en que “el Padre” fue “haciéndola [...] al pronunciar su

hermosura” (vv. 61-64), luego por el hecho de que Cristo “hízola [...] su madre”, equiparándose así con ella por ser “de un principio mismo” (vv. 65-68), y finalmente por la acción de “el espíritu de vida” que “la eligió con providencia/ para su esposa y su dueño”, con lo que la Trinidad toda pinta “de gloria en trono supremo” (vv. 69-74). Con eso queda sellada la divinidad y grandeza de la Virgen, y se justifica el homenaje que se le hace.

Por extensión, se exalta la labor que hace “la militante Iglesia” al alabar en la Virgen los misterios de la palabra revelada, siendo el instrumento “la corona de rosas” (esto es, el rosario) que cultivara “aquel divino gusmano” (esto es, Santo Domingo de Guzmán), como parece decirse en los confusos —por incompletos— versos 75 a 90. Piénsese, para esto, que según la tradición católica fue este santo el introductor del uso del rosario en la forma en que lo conocemos actualmente, al recibirlo de la propia Virgen cuando se le apareciera en forma milagrosa en el año 1214.³⁰⁶

A partir del verso 91, se repite la idea —ya vista en el fragmento antes citado (vv. 55-60)— de que el rosario es una corona puesta por Dios a María como símbolo de su posición como emperatriz del cielo. Para ello se acude a la relación de esa corona divina con condecoraciones honoríficas del imperio por antonomasia: Roma. Se menciona, pues, la “corona rostrada” que César Augusto diera a [Marco Vipsanio] Agripa por su triunfo contra [Sexto] Pompeyo en el siglo I a. C. (vv. 91-94). Otra corona más se menciona en los siguientes versos, sin que quede del todo clara la referencia por la oscuridad del apenas legible verso 96. En todo caso, esta sección, hasta el verso 102, insiste en esta relación del rosario (la “corona [de rosas] que Domingo/ matizó con su desvelo”) con la noción reiterada del gobierno imperial otorgado a María por voluntad divina.

Un último bloque (vv. 103-119) sirve para cerrar las alabanzas a la Virgen, presentar la comedia aludida en el título y hacer referencia al prioste del festejo. Así pues, primero se pone en relación la ausencia de pecado en María —resultado de que el “artífice diestro”, es decir Dios, “la reservó [...] contra la mancha de Adán”— con la idea de “guardar una mujer”, que es el núcleo argumental de la pieza de Moreto, en la que don Pedro Pacheco, “un caballero obseso del honor”, pretende guardar a su hermana doña Inés en contra de su voluntad, pero es burlado por un pretendiente de ella (don Félix de

³⁰⁶ “Cómo surgió el rezo del Santo Rosario”, ACI Prensa..., <https://www.aciprensa.com/Rosario/surgio.htm>.

Toledo) y su criado (Tarugo).³⁰⁷ Luego de esta relación, que se entiende parcialmente por la mutilación del texto, aparece, como advertimos, una referencia directa a quien ofrece la comedia: “[...] para que se vea/ que solo María en esto/ entre todas las mujeres/ gozó deste privilegio/ ofrece Fra[ncis]co López” (vv. 115-119). El verso no ofrece más que ese nombre, lo cual solo permite aventurar interpretaciones. Ofrecemos aquí dos opciones que nos parecen igualmente posibles: Francisco López de Moncayo (Riobamba, 1695-¿?), hijo de Sebastián López Moncayo y Margarita Mauro de Ribas, ambos vecinos riobambeños, o bien Francisco López Naranjo Yáñez (Ambato, 1701-Quito, 1781), hijo del tesorero Francisco López Naranjo (Ambato, 1661-¿?) y Ana Yáñez Bergara (Ambato, 1661-¿?), hija a su vez del alférez real Fernando Yáñez.³⁰⁸ Las opciones, como vemos, apuntan a un personaje posiblemente blanco o blanco-mestizo —según las caracterizaciones raciales de la época— como oferente directo de la loa.

Con esto concluye esta pequeña y maltratada pieza que en principio nos revela una persistencia plena del teatro barroco en esta etapa del siglo XVIII. Todo en esta loa —y en buena parte de las del manuscrito de Molina, como veremos— responde a los mecanismos ya explorados en torno a la ritualidad festiva de la semiósfera colonial quiteña, lo cual sirve para sostener, al menos en una primera mirada, que hubo poca evolución de las formas y las prácticas escénicas a lo largo de la centuria. Empero, esto no necesariamente es síntoma de inmovilidad, sobre todo si pensamos en lo agitado que resulta el siglo en otros y diversos asuntos. Piénsese, para esto, que el siglo XVIII ha sido descrito como “una época de severas penurias económicas, de estancamiento manufacturero y agrícola, de cambios drásticos en el panorama demográfico —con sus consecuentes repercusiones en la estructura social—, y de una ambivalente incertidumbre en el plano político-administrativo, al menos si se piensa en la relativa estabilidad vivida durante el esplendor hispánico de los primeros siglos coloniales”.³⁰⁹

³⁰⁷ Una reproducción digital de la obra, según una edición no fechada del siglo XVIII o inicios del XIX, puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2013), <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn58v7>. Un resumen y análisis general puede verse en Arellano, *Historia...*, 542-543. De esta fuente viene el entrecomillado sobre don Pedro.

³⁰⁸ Todos estos datos de lo disponible en “Genealogía del Ecuador...”, visita del 10/jun/2018, <https://gw.geneanet.org/ecuadorgen>. Del primer Francisco López no se sabe la fecha de defunción, pero sí que se casó en 1714 con Petronila Chiriboga (Riobamba, 1693-¿?) y que tuvo dos hijas, Antonia María y Josefa Margarita, nacidas en 1721 y 1722 respectivamente. No hemos encontrado más referencias a ese nombre en los registros de la época que tenemos a disposición.

³⁰⁹ Esto proviene de un estudio anterior al que ya hemos hecho referencia (Landázuri, *Espejo, el ilustrado...*, 15). La sección de ese estudio titulada “Nuestro siglo de las luces: panorama y contexto de la Ilustración en la Real Audiencia de Quito durante el siglo XVIII” (15-42) desarrolla más ampliamente estos elementos, según los ha recogido buena parte de la historiografía sobre el tema.

En medio de este proceso marcado por la evolución desde un mercantilismo tardío hacia un capitalismo moderno temprano, una de las importantes transformaciones en América tuvo que ver, como es sabido, con el crecimiento y la consolidación de un estamento social derivado directamente del poder pero no enteramente afincado en él: la clase criolla —esto es, en principio, la clase formada por los descendientes americanos de los colonos europeos—, que fue a lo largo del siglo construyendo un discurso de auto representación e identificación con tintes cada vez más localistas y autonomistas en relación respecto a la estructura del poder y la sociabilidad del orden colonial (fundado este, como sabemos, sobre la idea de lo blanco-europeo ocupando la cúspide de la pirámide). En esa medida, el siglo XVIII —que ha sido por lo dicho considerado como “el siglo de la conciencia criolla”—,³¹⁰ presenta unos nuevos actores sociales que, en el seno mismo del poder, pugnan por hacer visibles sus propios intereses y prerrogativas, las cuales a veces llegaron a ser contrarias al sistema dominante establecido en torno a la clase propiamente hispana. Podría afirmarse, por tanto, que en buena medida el apuntalamiento de las prácticas festivo-rituales —que, como sabemos, estaban en la base de la propaganda discursiva del poder y el orden— respondió en el siglo XVIII justamente a la creciente y sostenida crisis del sistema colonial a propósito del embate de un cierto “criollismo”, entendido este como un proceso local de (auto)identificación —derivado en buena medida del influjo del movimiento ilustrado—, que buscó dar respuesta a la evidente necesidad de reorganización administrativo-legal que implicó la lenta pero persistente evolución hacia una economía protocapitalista en un mundo cada vez más interconectado y abierto.

Con esa idea en mente, no resulta del todo sorprendente constatar que los mecanismos centrales de la semiósfera, en tanto hechos semióticos dominantes de la cultura de su momento, hayan buscado fortalecerse ante la paulatina transformación del esquema social y económico que inicialmente los configuró y produjo. Se trataría, pues, de una suerte de resistencia ejercida desde las esferas dominantes —criollos incluidos— para afirmar su poder en un entorno en el que este empezaba a perder su fundamento. Ese mismo gesto de afirmación, sin embargo, habría de tener un costado de riesgo, pues el fortalecimiento de los esquemas celebratorios relacionados a la representación dramática

³¹⁰ Así aparece caracterizado en *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto 'criollo' en las letras hispanoamericanas (siglos XVI al XIX)*, compilación, edición e introducción de Juan M. Vitulli y David M. Solodkow (Buenos Aires: Corregidor, 2009), 42 ss. Algunas de las ideas de este párrafo provienen de la lectura de esta fuente.

habrían de propiciar, según veremos, un posible camino para su evolución. Y lo habría de hacer *desde adentro*, en el sentido de que sería el propio estamento criollo, en alguna medida partícipe del poder oficial, el que incorporaría al esquema festivo-ritual sus propios intereses y posturas. No está demás anticipar, por tanto, que si bien muchos de los textos conservados —como este que hemos visto de la “Loa a Nuestra Señora del Rosario”— repiten estructuras y símbolos ya vistos en momentos anteriores, también será posible encontrar en la dramaturgia de este nuevo siglo evidencia de algunas fisuras en el sistema a través de las que podremos ver a estos nuevos actores, con sus propósitos e intenciones, involucrándose en el escenario a la vez simbólico y concreto de las representaciones dramáticas.

Algo de ello, aunque de manera limitada, podemos ver presente en la segunda loa monológica presente en el manuscrito de Molina, la cual lleva por título “Loa al cabildo en las fiestas de san Juan que hizo el barrio de San Francisco”, cuarto de los textos dramáticos de la colección y el más pequeño, a excepción de los pregones. El texto, de 40 versos, ocupa las tres cuartas partes del folio 6 vuelto, en dos columnas muy ordenadas y limpias, lo que permite apreciarlo por entero. Tampoco, como el anterior, muestra marcas explícitas para fecharlo, pero su ubicación en el legajo lo sitúa entre 1732 y 1733.³¹¹ Lo de “barrio de San Francisco” sitúa la representación en Riobamba, toda vez que esa era una de las divisiones de la ciudad en la época. Lo confirmaría la alusión del verso final de la loa, que refiere al “puerto de san Pedro” en alusión al patrono de la ciudad. San Pedro de Riobamba, fundación hispana del siglo XVI, para el siglo XVIII albergaba los conventos de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y La Merced, en torno a los cuales se organizaban los barrios de la villa. De ahí la mención en este y otros textos de algunos de esos barrios riobambeños.³¹²

³¹¹ Las fiestas de san Juan, que eran (y son) de las más importantes del santoral católico en América, se celebran en torno a la fiesta litúrgica del 24 de junio, como hemos dicho en algún otro momento.

³¹² Dice Antonio de Alcedo en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*, tomo IV (Madrid: Imprenta de Manuel González, 1788), 424-425: “La capital [de la provincia de Riobamba] es la villa del mismo nombre, fundada en el extremo de un dilatado valle al pie de la sierra, y enfrente del páramo nevado de Chimborazu [*sic*], que la hace de temperamento frío pero sano. [...] Es población grande y hermosa, las calles regulares anchas y rectas, los edificios de piedra y cal, la mayor parte bajos por el temor de los terremotos. Tiene, además de la iglesia mayor, que es magnífica, otra parroquia con nombre de San Sebastián, cuatro conventos de religiosos de las órdenes de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y La Merced, colegio que fue de los regulares de la Compañía, dos monasterios de religiosas, el uno de Carmelitas con la advocación de Santa Teresa, y el otro de la Concepción, y un Hospital de San Juan de Dios, hoy casi abandonado”. Recordemos que esta Riobamba descrita no se ubicaba en el mismo lugar que la actual, pues aquella fue destruida por entero en el terremoto del 4 de febrero de 1797.

Acaso el aspecto más interesante de la loa sea la particular evidencia que presenta en cuanto a su despliegue escénico. Antecede al primer verso una acotación que indica tanto al personaje que declama la loa como la situación en la que lo hace: “Un galán en el borde de un navío”. Toda la breve acción, por tanto, se realiza desde la cubierta de una embarcación escénica, posiblemente ensamblada sobre un carro alegórico, cosa por lo demás presente en registros similares que se han conservado de otras fiestas relativamente cercanas a esta en lo temporal.³¹³ Así mismo, el contenido del parlamento hace pensar que el mentado barco no es un lugar fijo, sino que se mueve (muy posiblemente por la plaza de la ciudad donde se está ejecutando la fiesta), lo cual pone en directa relación a la loa con el desfile y/o la procesión. Todo esto evidencia, por un lado, el lugar de la pieza al interior de un marco festivo mayor que se dilata en la ciudad —aspecto por lo demás común y esperable según los esquemas ya vistos—; y por otro, sin embargo, potencia la importancia de una pieza que, aunque breve y relativamente simple, deja de ser una mera alabanza convencional y pasa a figurar también como un espectáculo escénico más vistoso y potencialmente atractivo que el de una loa tradicional, espectáculo en el que la figuración se busca no solamente mediante una retórica abultada o unas fórmulas fijas de salutación, sino también —y principalmente— a través del despliegue escénico.

Este es un rasgo que apenas y habíamos visto presente en las loas del *Ramillete...* de Evia, y que por tanto puede tomarse como una marca de las transformaciones que estaría aportando la nueva época al universo de la representación. La búsqueda de una mayor espectacularidad que no se desprenda directamente del sentido primordial de la loa —la alabanza y la celebración— daría cuenta de una intencionalidad relativamente nueva —o por lo menos renovada— que tendría relación con la necesidad o capacidad de hacer énfasis en el mensaje implícito de toda mostración: el de hacer ver entre líneas la presencia de unos sujetos ocultos detrás de los textos —esto es los oferentes, los sacerdotes—, sujetos por lo demás interesados precisamente en eso: en *hacerse ver*. Piénsese, para todo esto, que esta loa no tiene indicios de introducir o presentar ninguna acción escénica mayor, por lo que puede colegirse que se hizo como una acción individual y singular que fuera parte de la comparsa de carros alegóricos que al parecer constituyó uno de los eventos de las fiestas riobambeñas en esa ocasión. De aceptarse esta hipótesis,

³¹³ Nos referimos, en concreto, a las fiestas por la coronación de Carlos III (1760), en las que se describen carros alegóricos con barcos sobre los cuales se transportaban personajes (ver la sección 1.1 del cuarto capítulo de este estudio). También otra de las loas de Molina presenta a un marinero “bogando” por la escena: la “Loa a la santísima Cruz” (ver la sección 2.2.3 de este mismo capítulo).

el poder de figuración de la loa estaría potenciado por su singularidad, siendo un acto escénico autónomo, destinado como tal a representarse en su propio momento y sin tener vínculos con otros.

Ahora bien, no obstante esto que hemos dicho, hemos de reconocer también que el texto mantiene una clara intención, muy tradicional, de alabanza y festejo. Así, una vez que los primeros versos de la loa han mostrado al personaje navegante dando voces de arribo a puerto (vv. 1-4), y una vez que ha sido “echada el ancla” en ese lugar, distingue el personaje “un noble y sabio senado” (evidentemente, los miembros del cabildo), al que describe “en [...] solio supremo” y al que llama “[...] trono de excelsas luces/ a los rayos de un sol nuevo” (vv. 5-12). Procede, entonces, a la salutación y la reverencia (vv. 13-21):

Salve, ilustre senado,
salve, gallardo mancebo,
a quien por sus altas prendas
por digno pretor venero
pues sabéis que hemos venido
sin rumbo ni derrotero
hasta llegar a bezar
el pedestal de tu cetro.

Lo de “gallardo mancebo” (v. 14) puede entenderse como una personificación singular del mismo cabildo, o bien como una alusión a alguno de sus miembros en particular —quizá el corregidor u otro personaje ilustre que presidiera el ordenamiento del solio—. En todo caso, lo evidente es el reconocimiento de autoridad y la consecuente muestra de sumisión que manifiesta el personaje con respecto a quienes se dirige, lo cual, vale insistir, no deja de ser un rasgo enteramente típico del género.

Siendo un texto tan corto, hasta ahí llega la alabanza al cabildo. Lo que viene en seguida es la referencia al personaje central de la fiesta, san Juan, por quien dice el marino que se “ofrecen” todos sus “afanes”, “surcando a vela y remo/ tantos mares imposibles” (vv. 21-24). Se alude a san Juan como “el precursor” (v. 24), en referencia a la creencia católica que lo ve como anunciador y antecesor directo de la venida del Mesías. Esta idea se utiliza para acercar al santo a la figura de Jesucristo, en tanto se afirma que, en el nacimiento del Bautista, “[...] todos los zagales/ [...] venerado le tuvieron/ por el humanado verbo” (vv. 25-28). En rápidos versos, por tanto, se ejecuta una alabanza mayúscula del santo y se procede a la parte final de la loa.

Para esto, y en concordancia con la brevedad de la acción escénica —pensemos que esto debe ocurrir durante el paso de la carroza alegórica por frente al solio desde

donde el cabildo presencia las festividades—, declara el personaje que “solo [...] el silencio” es capaz de “esculpir en bronce” las “alabanzas” del santo, y por tanto incita a “la navecilla” a que “vuelva a dar [...] / sus banderolas al viento” a la vez que realice salvas “con los bélicos estruendos” (vv. 29-36). Dicho de otra forma, el marino limita sus alabanzas, por considerarlas poca cosa frente a la magnitud del santo, y decide avanzar en su navegación escénica (“a la vela, a la vela”), aludiendo a que la embarcación continuará haciendo surcos en el agua (“le artiga la navecilla/ el cristalino elemento”) (vv. 38-39). El texto termina con la mención del “puerto de san Pedro” a la que ya hemos hecho referencia y que interpretamos como una alusión directa a la villa de San Pedro de Riobamba.

Dilatando un poco la interpretación, podemos concluir diciendo que esta loa por las fiestas de san Juan hace visible una notable concentración del despliegue escénico en la propia acción representada, trasladando así el centro de la atención que antes —al menos en las loas del *Ramillete*...— había estado siempre concentrada en la trabazón y flujo del discurso laudatorio. Esto, como dijimos, podría tener que ver con un especial prestigio que los organizadores u oferentes de la loa buscaban lograr con respecto a su propia figuración en el orden simbólico.

Este rasgo acaso conecta esta loa con el primero de los dos pregones contenidos en el manuscrito, el cual lleva el título de “Convite que hizo don José de Larrea a los dos barrios de Riobamba para las fiestas de san Pedro”. Se trata del sexto texto dramático del volumen (y el más corto de todos con apenas 11 versos), localizado en el folio 9 vuelto (del cual ocupa apenas una porción de la columna izquierda). Por su ubicación en el legajo, puede fecharse entre 1732 y 1733, al igual que la loa por las fiestas de san Juan que acabamos de revisar. Siendo, además, la fiesta de san Pedro habitualmente celebrada a finales de junio, y estando ambos textos tan cerca en el manuscrito, bien podría tratarse de dos piezas hechas para un mismo ciclo festivo en uno de los dos años propuestos.

Este convite o pregón es, en realidad, un texto trunco, tan corto que es posible copiarlo aquí por entero (vv. 1-10):

Porque aquesta villa vea
del gran Pedro el lucimiento
cortés, devoto y atento,
hoy don José de Larrea,
que sus aplausos desea
para fiesta tan lucida,
en los dos barrios convida
de Francisco la luz bella

y de Domingo la estrella
luciente y con clara vida.

Tras esta décima inicial, está escrita una oración que parece un nuevo título o una acotación: “Convida Santo Domingo al barrio de San Francisco para [la] fiesta de san Pedro y de la cruz”, tras el cual se ha escrito tan solo un verso: “Si en la cruz del redentor” (v. 11). Queda hasta ahí lo existente del texto, siendo evidente que Molina lo dejó de anotar, quizá por no haberlo terminado.

A pesar de ser tan breve, hay varios datos interesantes en estas líneas. Primero, confirma la presencia de los barrios de San Francisco y Santo Domingo en las festividades riobambeñas de la época, con lo que ratifica lo dicho con respecto a la loa anterior. Segundo, muestra con claridad la funcionalidad de la fiesta en tanto mecanismo de mostración (“porque aquesta villa vea...”) de unos valores tomados por fundamentales para el ordenamiento social (“del gran Pedro el lucimiento/ cortés, devoto y atento...”). Tercero, y esto es quizá lo más importante, nos presenta de manera explícita al responsable del festejo: José de Larrea (que aparece escrito en el original “La Rea”).

Aunque el texto no hace sino la mención que hemos copiado, sin ofrecer otras precisiones adicionales, es muy probable que se refiera a José Javier de Larrea Zurbano y Dávalos (Alóag, 1702-Riobamba, 1757), quien fuera corregidor de Riobamba hacia mediados del siglo —posiblemente en el momento mismo de esta festividad— y miembro de una de las familias más acaudaladas y poderosas de la Audiencia. José era hijo de María Tomasa Dávalos de Sotomayor (Patate, 1680-1751) y Juan Dionisio Larrea Zurbano (Bogotá, 1676-Quito, 1750), este último caballero de la Orden de Calatrava y oidor supernumerario de Quito en dos períodos entre 1711-1717 y 1738-1747. Para tener una mejor dimensión de la prestancia de esta familia, piénsese que un nieto de quien en esta ocasión presentara los festejos fue nada más y nada menos que don José Manuel Antonio de Larrea y Jijón, primer Marqués de san José y Vizconde de la Casa Larrea (Ibarra, 1772-Quito, 1835), destacado prócer y general de la independencia ecuatoriana, vocal de la junta de gobierno de 1809 y miembro de la junta de 1810, además de uno de los firmantes de la Constitución de Quito (1812) y acaso “el mayor latifundista que ha tenido el Ecuador”.³¹⁴ La alusión presente en el pregón, por tanto, hace visible la manera

³¹⁴ José Manuel Antonio de Larrea fue hijo de Antonia Jijón y Chiriboga (Otavalo, 1746-¿?) y Gregorio Larrea y León (Riobamba, 1740-Hacienda de Peguche, 1810), este último uno de los hijos del matrimonio de José Javier de Larrea Zurbano —el sacerdote de nuestra fiesta— con Teresa Bernarda de León y Villavicencio (Riobamba, 1708-Guano, 1783). La línea puede revisarse en los datos disponibles en el portal “Genealogía del Ecuador...” (en la entrada de “Larrea”), al que consultamos en junio de 2018. Sobre esta familia, la fuente más autorizada de la que tenemos noticia es Fernando Jurado Noboa, *Los Larrea*:

en que las festividades públicas funcionaban como un mecanismo para apuntalar el andamiaje social mediante la demostración y ratificación de una estructura jerárquica, toda vez que eran una de las formas en que las élites desplegaban y escenificaban su poder y prestancia.

Se trata, no obstante, de una élite criolla, no propiamente hispana, la cual al parecer busca utilizar el mecanismo de la demostración festivo-ritual para anunciar su poder y solemnizarlo en el marco de los festejos oficiales. Estamos, pues, ante una de las primeras evidencias en que una clase plenamente local —todos los miembros de la familia Larrea que hemos mencionado nacieron en América— hace un acto de presencia tan explícito en un texto dramático,³¹⁵ lo cual pone sobre el tapete la injerencia de un estamento que, si bien se encuentra asociado y relacionado con el poder dominante, también podía tener intereses particulares, según iremos viendo al revisar más textos del legajo de Molina.

En la misma línea está el otro pregón contenido en el manuscrito, cuyo título es “Convida al barrio de Santo Domingo un sujeto para celebrar el misacantano de don Juan de Larrea”. Se trata del onceavo texto dramático del legajo, apenas mayor en extensión, con un total de 12 versos, al pregón que acabamos de revisar. Por su contenido y ubicación —ocupa parte de la segunda columna del folio 22 recto, inmediatamente después de la loa por la venida del Marqués de Maneza que revisaremos en su momento— hemos de fecharlo hacia alrededor de 1750.

El texto completo es el que sigue:

A todo el barrio gusmano
os convida la atención
a la justa aclamación
de un noble misacantano.
Nadie se desdeñe ufano
de vestirse [de] este traje
que nadie ocasiona ultraje
si el obsequio es soberano.
Y porque Riobamba vea
nuestro afecto cortesano,
digan todos de antemano

burocracia, tenencia de la tierra, poder político, crisis, retorno al poder y papel en la cultura ecuatoriana, vol. 22 de la Colección Amigos de la Genealogía (Quito: Sociedad Ecuatoriana de Amigos de la Genealogía, 1986). La cita que cierra el párrafo la tomamos de la entrada “Manuel de Larrea y Jijón” disponible en Wikipedia (consulta de noviembre de 2018), que presenta justamente el resultado del trabajo investigativo de Jurado Noboa.

³¹⁵ Un antecedente sería, claro está, aquello de “Francisco López” en la ya comentada loa por la Virgen del Rosario.

¡viva don Juan de Larrea!³¹⁶

Lo de “gusmano” en el primer verso es alusión evidente a Santo Domingo de Guzmán, patrón del barrio mencionado, mientras que el motivo general del convite (el misacantano o primera misa), permite identificar al personaje del último verso como muy posiblemente Juan Manuel Larrea y León (Riobamba, 1725-1787), sacerdote hijo del José Larrea que aparece en el texto que revisamos un poco más arriba.³¹⁷ Por lo demás, siendo el mínimo de edad establecida para ordenarse sacerdote los 25 años (según el Concilio de Trento),³¹⁸ presumimos que el texto debe fecharse en 1750 o poco después.

El breve pregón, en suma, es evidencia de una nueva festividad relacionada con la poderosa familia de los Larrea, lo cual ubica a este tipo de textos en muy fuerte vinculación con el universo festivo ritual de la semiósfera colonial quiteña tal como la habíamos visto operando desde mucho tiempo atrás, pero poniendo en escena a una élite criolla al parecer ansiosa por figurar y mostrarse como en el centro de la organización simbólica. Así, si bien por un lado es sorprendente la estabilidad que mantienen este tipo de composiciones a lo largo de todo el siglo ilustrado —dando cuenta de la fuerte hegemonía alcanzada por el ordenamiento colonial y sus mecanismos de producción simbólica—, no resulta poco significativa la aparición y emergencia de la presencia criolla en el seno mismo de los textos conservados. Piénsese, a todo esto, que hermano del sacerdote que menciona este pregón sería Pedro Lucas Larrea (Riobamba, 1738-Chambo, 1816), quien, según hemos dicho por las declaraciones que en su tiempo hizo Isaac Barrera, habría sido un poeta y dramaturgo relativamente activo hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Aun ante la ausencia total de esos supuestos textos, no sorprende que quien figure en las referencias sobre el asunto sea un miembro de la élite criolla de la época.

Vistas en conjunto, las dos loas monológicas a las que hemos llamado “menores”, junto con los dos pregones copiados en la colección de Molina, son una buena puerta de acceso para vislumbrar el tono general de las composiciones del legajo. Muchas de las novedades que podremos rastrear en los textos que siguen tendrán que ver con este carácter distintivo que hemos encontrado desde el inicio nuestra lectura: la de la presencia

³¹⁶ Escrito “La Rea” en el original. También en el título.

³¹⁷ Seguimos las mismas fuentes que las anunciadas para ubicar a José de Larrea. A pesar de ser sacerdote, se sabe de Juan Manuel formó familia en Chambo con su pariente Francisca Yépez y León, con la que tuvo cuatro hijos.

³¹⁸ El canon corresponde a la sesión XXIII del Concilio, celebrada el 15 de julio de 1563. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, 261.

y creciente participación de la élite criolla local en la palestra discursiva y simbólica de las representaciones dramáticas. Así, mientras por un lado podemos decir que no existen mayores novedades en cuanto a los esquemas de producción y representación, sí las hay con respecto a la evidencia de los actores sociales con acceso a la ejecución de los mecanismos centrales con que se ordenaba la semiósfera. Y este rasgo, según veremos, alcanzará a momentos notas verdaderamente significativas.

2.2 Las loas mayores

Ubicamos en este grupo a doce de las catorce piezas dramáticas restantes del manuscrito, dejando para después los dos textos más complejos e interesantes, que son los entremeses. En las siguientes páginas exploraremos todas las loas dialogadas de Molina, agrupándolas, para permitir un mejor manejo del corpus, en secciones temáticas: primero las loas en honor a san Pedro, patrono de la villa de Riobamba, que son el grupo más nutrido (5 textos); luego las loas en honor a la Virgen, en diversas advocaciones (3 textos); a continuación el resto de loas de temática divina, pero no dedicadas a ninguna de estas dos figuras (3 textos); y finalmente la única loa de tema no divino que se encuentra en la colección, la loa en honor al marqués de Maenza. Dentro de cada grupo, seguiremos el ordenamiento que presentan los textos en el manuscrito, estableciendo precisiones según convenga en cada caso. Una guía rápida de orientación para seguir estas reflexiones es la tabla con el esquema de contenidos del manuscrito que hemos consignado más arriba en este mismo capítulo.

2.2.1 Loas en honor a san Pedro

La primera de las piezas con este tema es el segundo texto dramático que aparece en el legajo y lleva por título “Loa al príncipe de los apóstoles san Pedro”, con un subtítulo o acotación que señala: “Representóse en la comedia *Afectos de odio y amor*, el año de 1732, en Riobamba”. Se trata de una pieza dramática incompleta, pues el folio 4 está roto en la mitad, en sentido vertical, por lo que solo puede verse la primera columna del folio recto y la segunda del vuelto. Lo que queda en el folio vuelto, por lo demás, deja ver unos pocos versos de lo que parece ser un romance amoroso, precedidos por un amplio título —o la mitad de él— en la parte superior de la página, por lo que es evidente que la loa concluía en el propio folio recto. Se han conservado 136 versos en los que dialogan tres personas: un galán, una dama y la representación alegórica de la música, lo cual puede tomarse como un esquema base para la mayoría de loas dialogadas de la colección.

Algunos fragmentos de esta loa luego aparecen reescritos y expandidos en la octava loa del manuscrito (la “Loa al glorioso apóstol san Pedro”). Esa otra loa, sin embargo —que sí nos ha llegado completa—, pertenece a otra representación e introduce otra comedia. La pieza aludida en este título, *Afectos de odio y amor*, es una comedia de capa y espada de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681).³¹⁹

El texto, muy representativo de su género, es una elaborada y pródiga alabanza de san Pedro, en la que galán y dama (que en realidad es una alegoría de la Gracia) intercambian ideas mientras la música hace de acompañamiento. Quien inicia la escena es justamente esta última, que canta mientras “sale la dama por una parte y el galán por otra”. Las palabras iniciales de la música (vv. 1-12) son una alocución a Pedro para invitarlo a escuchar las glorias que se le cantan “en plausibles canciones y en acentos”. Se realiza ya desde el inicio un encomio del santo, llamándolo “piedra preciosa”, a la vez que “el más firme y sólido fundamento” de la Iglesia. Tanto el tono de los versos como su intencionalidad y las alusiones clásicas que contiene —se equipara a san Pedro con Alcides (Heracles) y a Cristo con Febo (Apolo)— nos remiten a los procedimientos habituales de la retórica barroca culta tal como la habíamos revisado para las loas dramáticas del siglo anterior (Bastidas y Evia).

Como sucede en muchos otros lugares del manuscrito, el parlamento de la música con el que inicia esta loa presenta una estructura métrica distinta al romance habitual, siendo en este caso una combinación (no rigurosa) de endecasílabos con heptasílabos. El esquema romanceado arranca cuando, ya en escena los dos personajes centrales, sucede el primer parlamento del galán (vv. 13-44), quien detiene los “acordes acentos” de la música y se dirige al auditorio —“hermosa junta de damas,/ nobilísimos mancebos”— para pedirles atención, escucha y silencio para la proclamación de la loa. Enseguida empieza a enumerar alabanzas al santo, llamándolo, entre otras cosas, “atlante de la gracia”, “pescador divino”, “constante piedra” y “columna firme”, siempre en alusión a los hechos conocidos de su hagiografía y su particular significación en el imaginario católico. Cierra esta estrofa la mención directa del santo —cuyo nombre propio el galán no menciona hasta el final de su parlamento— y su ubicación como “gran pontífice y cabeza/ deste católico gremio”.

A manera de contrapunto, y ya que el galán le ha pedido a la música silencio para dar paso a la declamación de la loa, la dama pide que se retomen los cantos con los que

³¹⁹ Una copia de *Afectos de odio y amor* puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

se había iniciado la escena. Su intención no es interrumpir al galán o contradecirlo, sino avivar sus alabanzas y acompañarlas con el canto. En esa primera intervención suya (vv. 45-56) compara a la música con Orfeo, presentándolo como ser prodigioso capaz de dar “vital aliento” a riscos y piedras, lo cual conecta los cantos iniciales con la idea de Pedro como “piedra soberana” de la Iglesia, siendo estos “admiración” dedicada a satisfacer “su respeto”. Dicho esto, la música repite el canto inicial de los versos 1-12 y tras ella los repite también la dama, configurando así toda esta larga entrada fundamentalmente musical para la pieza.

El galán retoma la palabra en el verso 59, a partir de lo cual la música se silencia —así permanecerá, por lo menos hasta que la loa se corta por el daño en el manuscrito que ya hemos referido—, en un diálogo en el que él y la dama van profiriendo alabanzas para el santo. Para ello, no obstante, ambos personajes han de presentarse. Es el galán quien primero pregunta por la identidad de su interlocutora (“¿Quién eres que así fomentas/ mis amorosos intentos/ dando espuela al veloz curso/ destos sonoros ecos?”, vv. 59-62), ante lo que la dama le hace saber que se trata de la Gracia. Y acaso para distanciarse de las alusiones clásicas que se han hecho hasta este punto —ella misma ha mencionado a Orfeo—, hace esfuerzos por diferenciarse de aquellas Gracias de la tradición latina y vincularse, en cambio, a la gracia como don celestial, declarándose a sí misma “[...] una cualidad/ a quien el brazo supremo/ produjo para formar/ al hombre todo perfecto” (vv. 67-70), siendo por lo demás cara a las elucubraciones del “teólogo” por ser el principio “de todo aquello que es bueno” (vv. 71-74). El galán, a su vez, declara ser el hombre mismo a quien la gracia divina adornó durante su estancia en el jardín del Edén y en virtud de tal antigua alianza le pide su favor para salir bien lucido del empeño al que se ha encomendado para recitar la loa (vv. 75-82).

A partir de este punto se introducen cuatro ovillejos seguidos, lo cual dota de especial dinamismo a esta breve loa.³²⁰ Todas las cuatro estrofas —de las cuales tres aparecen luego reutilizadas en la “Loa al glorioso apóstol san Pedro” (ver más adelante)— son montadas a dúo entre el galán y la dama, y sirven para cubrir de alabanzas al santo, poniendo de relieve su fortaleza como piedra angular de la Iglesia (vv. 83-92), su cercana

³²⁰ Recordemos que ya habíamos visto esta forma métrica —estrofa de diez versos dispuestos por tres pareados de octosílabo y quebrado, seguidos de una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados (Domínguez Caparrós, *Diccionario...*, 252)— utilizada en la “Loa a la Nuestra Señora de Loreto” de Antonio Bastidas (ver sección 2.2.1 del capítulo anterior), lo cual ofrece más evidencia de la persistencia de formas y gustos al uso en el siglo anterior ya bien avanzado el siglo XVIII.

relación con el Mesías (vv. 93-102), el amor, la lealtad y la fe que representan su figura (vv. 103-112), y aún la gracia, justicia y perdón que obtuvo tras el episodio bíblico de la negación de Cristo (vv. 113-122). Como ejemplo de lo que aparece en la loa, anotamos aquí por entero el primero de estos fragmentos, en el que la dama/gracia ofrece su ayuda para acrecentar las palabras del galán, en respuesta al pedido que le hiciera este hace un instante:

Dama
Proseguid que ya en ti medro

Galán
Pedro

Dama
[a] quien favor como yedra

Galán
piedra

Dama
abrased el fin de tu intento

Galán
fundamento.

Dama
Es todo mi pensamiento
el rendirme cual amante,
al que es de la militante
Pedro, piedra y fundamento.

“La militante” es aquí metonimia de la Iglesia, de la cual se resalta a Pedro como pilar fundamental, idea tradicionalmente asociada a su cercanía personal con Cristo y su labor como primer papa. Parafraseando la idea, la dama —recordemos que es una alegoría de la gracia— le estaría ofreciendo al galán su ayuda para favorecer sus intenciones, que consisten en alabar a Pedro, y lo estaría haciendo por su deseo natural de inclinarse ante tan importante personaje. Así, la dama consolida su favor para contribuir a la intención del galán al mismo tiempo que ofrece ya una lisonja al santo y da paso para que sea su interlocutor quien inicie el segundo ovillejo. El esquema se repite y de esa forma se logra que los dos personajes alternen una y otra vez sus posiciones en las construcción de las estrofas que siguen, y así se turnan para decir las redondillas de elogio y alabanza que son el núcleo de la loa:

Galán (vv. 99-102)
La fama en su facistol
canta que es amante fino
Pedro del que es uno y trino
siendo Febo, Apolo y Sol.

Dama (vv. 109-112)

De ese modo para qué
busco mas aclamación
pues es todo su blasón
amor, lealtad y fe.

Galán (vv. 119-122)

En Pedro la negación
le falsifica de modo
que se juntan en un todo
gracia, justicia, y perdón.

Lo poco más que se tiene de esta loa son algunas palabras en las que el galán hace de san Pedro un sol cuyos resplandores han esparcido “benévolos reflejos” por diversos “climas” hasta llegar al “hemisferio nuestro”, siendo aquí más trepidante que en ningún otro lugar a causa del equinoccio (vv. 123-134), y dos últimos versos en los que la dama empieza un parlamento de alabanza siguiendo la misma idea (llama a san Pedro “un astro [...] singular en el cielo”, vv. 135-136), razonamiento que se interrumpe por la mutilación de la página, de la que ya habíamos dicho que falta toda la mitad derecha en sentido vertical. Es presumible que en la segunda columna de la página habrían de constar los versos de clausura, esto es, la anunciación de la comedia de Calderón y el llamado de atención y pedido de silencio para el público.

No obstante no disponer de ese último fragmento, lo conservado es suficiente para dar cuenta de una loa bastante tradicional, muy apegada al esquema que habíamos visto activo desde el siglo anterior y cabalmente inserta en el marco general de la semiósfera de la teatralidad colonial barroca que habíamos descrito como ámbito general para la manifestación del teatro quiteño del período, todo lo cual insiste en demostrar la continuidad de las prácticas escénicas en la Audiencia, sin alteraciones sustantivas —ni en forma ni en contenido— a lo largo de por lo menos buena parte del siglo XVIII. Es sin embargo distintivo a este respecto la profusa y extendida utilización de música en la parte inicial de la representación, lo cual será, como veremos, una marca habitual e insistente de las loas de Molina.

Este gesto conectaría con lo dicho en la sección pasada con respecto a la mayor significancia del despliegue escénico en las loas de este manuscrito que en las que habíamos revisado de la centuria anterior. Si bien, como habíamos dicho, el procedimiento general se repite —en términos del lugar de la representación en el universo festivo, los motivos de la celebración y las formas de hacerla—, el dinamismo escénico es evidentemente más complejo, lo cual apuntalaría nuestra hipótesis de que las

fórmulas de representación aparecen más enérgicas y fortalecidas en este momento como evidencia de dos asuntos puntuales: primero, el renovado interés de la élite dominante por afianzar los símbolos de un poder que empieza a resquebrajarse por los cambios socio-económicos y políticos de la época; segundo, la presencia latente de una clase criolla que, al ser parte de esa misma élite dominante o por lo menos siendo cercana a ella, busca hacer ostentación precisamente de su presencia y relevancia en el seno de la sociedad que pretende dirigir. Aunque en términos de contenido no será propiamente en estas loas de tema divino donde encontraremos rasgos verdaderamente novedosos con respecto a lo ya visto en el marco del teatro escolar barroco del siglo anterior, en todo caso resulta significativa la presencia musical como síntoma de una necesidad de dinamizar aún más el espectáculo, para hacerlo más llamativo y complejo en términos de las intenciones de mostración que están por detrás de su realización.

El siguiente de los textos dedicados al santo que sirve de hilo a esta sección es otra loa incompleta —séptima obra dramática del legajo de Molina—, la cual lleva el título de “Loa que se representó al glorioso Príncipe de los apóstoles, san Pedro, en la comedia de *Las armas de la hermosura*, año de 1733”. Se trata de una composición de la que restan apenas 44 versos, los cuales ocupan por entero el folio 12 recto del manuscrito. A pesar de aparecer en dos columnas muy ordenadas y bastante limpias, la loa es apenas un fragmento de algo mayor, lo que la convierte, en el conjunto de las loas dialogadas del manuscrito, en la más breve de todas. El pie de título anuncia a cuatro personajes en escena: la Gracia (dama), la Naturaleza (dama), la Culpa (en traje de negra) y la Música, pero lo existente apenas deja ver la introducción de la Música y una primera intervención de la Gracia, estando perdido (o nunca escrito) todo lo demás. Aunque tampoco en esta ocasión contamos con los versos finales que la anuncien, por el título podemos saber que sirvió de introducción para la representación de una comedia de Calderón de la Barca, en este caso una obra de tema profano ambientada en la antigua Roma.³²¹

Un dato que vale hacer notar es que el folio vuelto arranca otro texto enteramente distinto (el borrador de una carta), el cual aparece con la misma caligrafía pero con otro tono de tinta (mucho más marcado y fuerte, al punto de que presenta varios manchones de tinta corrida en la página) y una posible fecha: “Quito y N[oviembr]e de 173[8]”, lo cual hace pensar que el espacio estuvo en blanco por algún tiempo (¿acaso para continuar

³²¹ Una copia de *Las armas de la hermosura* puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Un breve resumen lo ofrece la página de la Comedia Nacional de Montevideo, <http://comedianacional.montevideo.gub.uy/las-armas-de-la-hermosura>.

con la escritura de la loa?) mientras se continuaba escribiendo en lo que sigue, hasta que finalmente se lo utilizó para anotar este fragmento de prosa. Por todo ello, parece que estamos más bien ante un primer intento, nunca concluido, de la siguiente loa, la cual sí aparece completa, arrancando justamente en el folio 13r, y usando en su cuerpo algunos de los versos que aparecen en esta primera e inconclusa versión.

No obstante esta serie de limitaciones, el texto no deja de tener cierto interés, sobre todo por la extensa introducción musical con la que arranca, rasgo habitual de este manuscrito sobre el que ya hemos hecho algunas conjeturas. Todo el parlamento inicial, de 22 versos —más si se cuentan los versos que se repiten y cuya escritura se omite (ver transcripción)— está a cargo de la Música, quien entona una suerte de llamado de alabanza para san Pedro, animando su parlamento con una copla que sirve de estribillo entre cada una de las cuartetas en que se divide su intervención: “La tierra se alegre/ vístase de galas/ al ver que una Piedra/ en glorias se ensalza”. El hilo central que conduce el canto, como puede verse, es la relación entre el nombre Pedro y la noción de piedra como fundamento de la Iglesia, idea que ya habíamos visto desplegada en la anterior loa. En síntesis, el canto de apertura pide que se rompa el silencio con voces que tributen obsequios al santo (vv. 1-4) por ser él la piedra primera del cimiento eclesiástico (vv. 9-12) y en reconocimiento por haber vencido su terquedad, a la llegada del alba (vv. 14-17), borrado su pecado a través de su propio llanto (vv. 19-22), esto último en alusión al llanto de Pedro cuando el gallo cantara por segunda vez (al alba, precisamente) y él se arrepintiera de haber negado a Cristo.³²²

Dicho esto irrumpe la Gracia en su único y trunco parlamento (vv. 23-44), el cual no es otra cosa que un soliloquio recargado en el que el personaje declara provenir del cielo mismo (“el cristalino alcázar” donde habitan “querubines y serafines” delante del “Cordero” de “piel inmaculada”, etc.), y haber descendido al mundo terreno “cual águila perspícaz” para que con su presencia haya mayor lucimiento. Nada más alcanza a decir el personaje porque el texto termina bruscamente en el manuscrito. Es una lástima esta interrupción, sobre todo por aquello de la supuesta presencia del personaje de la Culpa “en traje de negra”, lo cual da indicios de una valoración racial que habría significado la

³²² El episodio está relatado en los cuatro evangelios: Mt 26:69-75, Mc 14:66-72, Lc 22:55-62 y Jn 18:17, 25-27.

puesta de escena de un personaje con rasgos subalternos, gesto en el que posiblemente habríamos podido encontrar novedades temáticas y/o de contenido.³²³

A pesar de esta limitación, acaso la clave para entender la inconclusión de esta loa reside, como hemos dicho, en que se trata de un primer intento inacabado del siguiente texto dramático del legajo (el octavo por orden de aparición), la “Loa al glorioso apóstol san Pedro”, composición de 280 versos ubicados entre los folios 13r y 15v. El texto ocupa los folios completos, a excepción del último (15v), en el que apenas se han ocupado cuatro líneas y se ha dejado el resto vacío. También hay un espacio considerable al final del folio 13v (¿quizá para añadir otra estrofa?). La loa no solo utiliza versos de la anterior loa (la 7ª), de la que parece ser por momentos una segunda escritura, sino también fragmentos de la primera loa a san Pedro (la 2ª), por lo que parece que Molina está aquí reciclando sus materiales. Esta es la más extensa de las loas relacionadas con san Pedro, y sirve para presentar la comedia de enredo *Riesgos y alivios de un manto*, del dramaturgo lusitano-español Juan de Matos Frago (Alvito, 1608-Madrid, 1689).³²⁴ Aunque no ofrece datos para darle una fecha exacta, su ubicación en el manuscrito, su contenido y su cercanía con la loa anterior permite ubicarla en Riobamba hacia 1733 o poco después.

Son seis las personas que hablan en esta loa, por lo demás bastante convencional en su sentido celebratorio: la Gracia, la Naturaleza, el barrio de Santo Domingo, el barrio de San Francisco (ambas localidades riobambeñas, como explicamos al comentar la “Loa al cabildo en las fiestas de san Juan...”), el Pecado y la Música. Como vemos, ya no aparece aquí el personaje de la Culpa que se anunciaba en la loa anterior —por lo que desaparece también lo de “en traje de negra”—, al parecer porque Molina ha decidido reemplazarlo por el Pecado.

Como va siendo común en este legajo, arranca la acción la Música, quien junto a la Gracia (que repite cada una de las dos estrofas cantadas de su contertulia) convoca a quienes llama “deidades soberanas” para que se coronen en una “nueva lid”, formando “lenguas de luces”, y para que llenen “de acentos el aire” en “este nuevo certamen” (vv. 1-11). De nuevo, pues, vemos el uso de la música como recurso para arrancar la escena y plantear el asunto que ha de tratarse, en este caso los festejos por el patrono san Pedro.

³²³ Esta carencia se suplirá con el contenido de otras loas que revisaremos más adelante, en las que sí llegan a aparecer personajes que representan personas de clase subalterna, como es el caso del criado en la “Loa a san Juan Bautista” y el indio en la “Loa a Nuestra Señora del Rosario” (textos dramáticos n.º 14 y 16 de nuestro esquema).

³²⁴ Una copia digital de *Riesgos y alivios de un manto* puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Es notable, de hecho, la ausencia del esquema métrico del romance en estos parlamentos iniciales, así como la presencia de irregularidades rítmicas —versos que oscilan entre las siete y las doce sílabas—, quizá precisamente porque el canto permite una modulación más libre que la recitación en cuanto al uso del ritmo. Aún más, cuando el resto de personajes entran y empiezan sus intervenciones continúa una versificación atípica desde el punto de vista de la métrica habitual para estas loas, puesto que no se arranca formalmente con el romance hasta el verso 35, momento para el que ya todos los personajes han intervenido y está claro el esquema argumental que ha de seguir en adelante. Insistimos en el hecho de que esta continua y muy explícita presencia de música en las loas de Molina, con sus implicaciones tanto métricas como escénicas, ha de verse como uno de sus rasgos más característicos, e insistimos porque ello revela un mayor dinamismo escénico —y una concomitante mayor libertad formal evidenciada en la métrica confusa— cuyas implicaciones refieren, según hemos dicho, al aumento de complejidad en la red de relaciones de poder que están en juego detrás del aparato de la representación dramática de la época. Lo que sigue a la sección cantada, por lo demás, no habrá de ofrecernos mayores novedades aparte de esto mismo que hemos dicho con respecto al dinamismo de la acción, causada a partir de entonces simplemente por la abundancia de personajes.

La sección musical inicial, sin embargo, todavía no ha concluido. Tras la convocatoria que hacen Música y Gracia, esta última se retira y entran en escena el resto de personajes, saliendo cada uno por su propia puerta. En turnos sucesivos, la Naturaleza, Santo Domingo, el Pecado y San Francisco (en ese orden) hacen cada cual una interrogación retórica acerca de la música que se escucha. Cada interrogación está construida invariablemente por un pareado de heptasílabo y endecasílabo, lo que ofrece un nuevo ritmo al texto (vv. 13-20):

Naturaleza

¿Qué articulado acento
es hoy afable escándalo del viento?

S. Domingo

¿Qué confusa armonía
es hoy ruidosa cláusula del día?

Pecado

¿Qué conceptos süaves
son hoy métrica envidia de las aves?

S. Francisco

¿Qué dulces ruseñores
son hoy blandos clarines de las flores?

Esto y el hecho de que luego entre todos repiten verso por verso la convocatoria hecha al inicio por la Música (vv. 21-29) hace pensar que hasta este momento toda la acción es cantada, o por lo menos que es el aspecto musical el que marca la pauta de las intervenciones de cada personaje. El cierre de este primer bloque altamente musical es otra interrogación extendida a cuatro voces en que los personajes preguntan por la persona o entidad que los ha convocado al festejo (vv. 30-33).

A partir de este punto la Música como personaje desaparece y entramos plenamente al esquema de un diálogo en métrica de romance (esto es, en versos octosílabos con una rima asonante para los pares), que es sin duda, como hemos dicho ya, la predominante en todas las loas del manuscrito. La Gracia, que se había retirado tras su intervención de los versos iniciales, vuelve para responder la pregunta hecha por el resto de personajes y lo hace con un parlamento que se extiende entre los versos 34 y 64. Más de la mitad de ellos son en realidad repetición, con pequeñas modificaciones, de los versos 23 a 44 de la loa 7ª. En esta sección, la Gracia declara su procedencia desde el cielo —donde el Cordero custodia el divino libro (la Palabra de Dios, se entiende)—, y se compara a sí misma con un águila que ha descendido para dar lucimiento a los obsequios que la grey católica ofrece a San Pedro. A su vez, convoca nuevamente a los cuatro personajes: la Naturaleza, el Pecado (al que llama Culpa, acaso porque en la loa anterior así aparecía ese personaje en lugar de con su nuevo nombre),³²⁵ el barrio de Santo Domingo (al que llama “[...] lucido escuadrón/ de la familia gusmana”) y el de San Francisco (al que se refiere como “[...] del serafín Francisco/ toda juvenil escuadra”).

Ante la respuesta de los personajes declarando su presencia y disposición —la Naturaleza y Santo Domingo en los versos 65-66, el Pecado y San Francisco en los 67-68—, seguida de un nuevo parlamento en el que la Gracia les explica que el motivo de su convocatoria es que la villa de Riobamba se apresta a celebrar a san Pedro, “en quien afirma su trono/ toda la Iglesia romana” (vv. 69-80), quedan establecidos ya la dinámica y sentido de la loa, y por tanto arranca la sección propiamente laudatoria o de evocación de las virtudes del santo. Esta ocupa casi todo el resto de la composición, hasta el verso 244, quedando una última sección, como es habitual, para el pedido de atención y silencio, la presentación de la comedia introducida y la reverencia a los priostes de la fiesta, en este caso la ciudad como conjunto. Este cuerpo central del texto es, como hemos anticipado, completamente convencional, dedicado por entero al elogio de la figura del

³²⁵ Lo mismo ocurre más adelante en la loa, en el verso 141, aunque en esa ocasión es la Naturaleza quien hace alusión al personaje Pecado llamándolo Culpa.

santo a través de sus acciones y sus virtudes, y presentando como el juego semiótico fundamental una suerte de rivalidad entre el Pecado, la Naturaleza y la Gracia, el primero como la mancha que, por superada, da a Pedro mayor lucimiento, la segunda como origen de su ser, y la tercera como otorgadora del valor por el cual Pedro saliera de la culpa que le causara la negación de Cristo.

El primero en dar su argumento es el Pecado, que arranca la sección preguntando si acaso se trata del mismo Pedro pescador que renunció todo para seguir a Cristo (vv. 81-88). En seguida, tras la respuesta afirmativa que le dan el resto de personajes (vv. 89-92), anuncia que ha sido su “sombra opaca” la que ha permitido que el santo luzca más, como si fuese una “[...] estrella que se asoma/ después de fatal borrasca” (vv. 93-96). Inmediatamente responden con los argumentos ya aludidos la Naturaleza (vv. 97-100) y la Gracia (vv. 101-104). Los barrios de Santo Domingo y San Francisco también intervienen (vv. 105-108 y 109-112), aunque solo para hacer notar que están presentes en las fiestas a pesar de posibles contratiempos. Sus rápidas palabras en realidad sirven de breve pausa dramática que prepara otras tres intervenciones en las que Pecado, Naturaleza y Gracia reiteran y desarrollan más detenidamente sus argumentos. Así, en bloques relativamente extensos (vv. 113-140 para el Pecado, 141-172 para la Naturaleza y 173-185 para la Gracia), los tres personajes que se disputan la primacía en tanto origen de la santidad de Pedro tienen la oportunidad de elaborar sus posiciones, sin que en ello se presenten elementos que distingan la idea ya formulada: el Pecado dice ser una sombra que, por haber ocultado la “luz” de Pedro, ha permitido que luego, al destaparse, esta brille con mayor fuerza; la Naturaleza se presenta como el origen de su *ser natural*; y la Gracia se declara superior a todas por “adornarlo” con “primores”.

Sin necesariamente zanjarse, la discusión se detiene cuando la Gracia —que hace una intervención más breve que las de los otros dos personajes— propone “dejar las cuestiones” y emplear los discursos “en sus justas alabanzas” (vv. 181-184). Arranca entonces, mediante su voz guía y con la intervención de todos los personajes en escena, una sucesión de tres ovillejos que van desde el verso 185 hasta el 214. Se trata, pues, de la repetición, casi sin variantes, de las estrofas que Molina había usado ya en la primera versión de este texto (ver más arriba), omitiéndose solamente el primero de los cuatro que en ese texto se incluían. Las ideas que se elaboran, como habíamos dicho en su momento, tienen que ver con la cercanía de Pedro con el propio Dios humanado, al que se compara con el sol (vv. 185-194), sus virtudes de amor, lealtad y fe que le sirven de blasón (vv.

195-204), y el perdón que alcanzó de la justicia divina debido a la gracia a él concedida (vv. 205-214).

Lo que cierra esta sección central de la loa es una última intervención de cada uno de los personajes que insisten en virtudes, características o rasgos distintivos del santo para determinar su valía; la Gracia llega a decir que san Pedro es “el mejor del mundo” y aún “el primero del cielo”, por encima de todos los otros santos que acompañan a Dios (vv. 215-224); la Naturaleza, que le sigue en el parlamento, hace ver cómo Dios parece haberse repetido en san Pedro al encargarle su oficio en la Tierra (vv. 225-229); el Pecado, por su parte, alude a la tradición que atribuye a san Pedro el símbolo de las llaves del cielo (vv. 230-234), mientras que Santo Domingo le atribuye el milagro de poder curar incluso con su sombra (vv. 235-239). San Francisco cierra las alabanzas declarando que “es tan sublime su gloria/ que al humano entendimiento/ es incomprensible su historia/ porque toda es un portento” (vv. 240-244).

Tras todos estos pomposos elogios, la Gracia concluye que la única forma de rendir el aplauso merecido al santo es guardando “reverente silencio”, para que así “sea aceptable el obsequio/ que un hijo reconocido/ sacrifica con afecto” (vv. 245-252). Nada más se dice con respecto al prioste de la fiesta, por lo que no podemos sino asumir que el “hijo reconocido” respondería a un miembro de alguna de las familias pudientes de la ciudad. De inmediato el personaje de Santo Domingo menciona el título de la comedia que se representará de inmediato —ya la hemos mencionado: *Riesgos y alivios de un manto*—, haciendo notar que los “riesgos” del título tienen que ver con “[...] la culpa/ en que se hallaba [san] Pedro”, y “los alivios” con “su grande arrepentimiento” (vv. 253-260); dicho lo cual procede a pedir anticipado perdón por las posibles fallas de la obra (vv. 261-264). La Naturaleza interviene para pedir vivas para la ciudad de Riobamba y una autoridad innominada (posiblemente el obispo, pues lo llama “un pastor, que en su prudencia/ sabe lograr sus aciertos”) (vv. 265-270); y Santo Domingo tercia para también dirigir la alabanza hacia la autoridad civil (menciona “dos leones”, en referencia a las dos esferas de gobierno y poder: el eclesiástico y el regio) (vv. 271-276). Los últimos versos (277-282) son intervenciones rápidas y sucesivas en que los cinco personajes en escena (recordemos que la Música había desaparecido tempranamente luego del introito musical de la loa) piden gloria para Riobamba entera.

Hasta aquí esta tríada de loas a san Pedro que, a pesar de marcar distintas fechas y relacionarse con distintas fiestas, pueden leerse en la práctica como un solo esfuerzo compositivo del que ya hemos hecho suficientes juicios en cuanto a tema y estructura.

Quedan dos piezas más de este grupo, siendo la primera de ellas el doceavo texto dramático del manuscrito y una loa sin encabezado, de apenas 76 versos, que aparece bastante más adelante en el legajo, en tres columnas repartidas entre los folios 54v. y 55r. (la mitad derecha de este último está completamente vacía). A pesar de la carencia de título, el contenido de este breve texto, como veremos, hace que podamos incluirlo entre las loas dedicadas a san Pedro, si bien no se dedica de manera íntegra a la alabanza de esa figura e incluye también el tema de la transustanciación de Cristo en la hostia consagrada. A la vez, de manera similar a lo que ocurriría con la loa séptima, pensamos que acaso se trata de un ensayo o primera versión de algo mayor, si bien en esta ocasión no tenemos un texto posterior y más elaborado que así lo determine. Decimos esto por el hecho de que la escritura presenta varios tachones y parece hecha al apuro, lo que la vuelve algo más complicada de interpretar que en casos anteriores. Hay además varios pasajes oscuros, y hacia el final aparecen versos que rompen el esquema métrico, ofreciendo una clausura a la vez caótica y abrupta. Por su ubicación en el manuscrito conjeturamos que debió haber sido escrito hacia 1750.

En escena aparecen un galán y una dama, además del acompañamiento de música al inicio de la pieza, cosa que conocemos ya como característica habitual de las loas de Molina. No hay marca que indique cuál de los personajes hace el primer parlamento, pero puede entenderse por contexto y contenido que se trata de la Música, que en dos cuartetas (vv. 1-8) anuncia la congregación de gente en el auditorio —al que llama “templo del sacro Apolo”— para “rendir veneraciones/ a un enigma muy secreto”. Da voces, pues, para concentrar un “festivo aplauso” al que “convida la fe/ con las voces del silencio”. Se trata, en suma, de un llamado que hace para que aparezcan los otros personajes, que lo hacen de inmediato. Habla primero el galán (vv. 9-16), inquiriendo acerca de cuál es la voz que lo convoca y a la vez reflexionando sobre el “enigma” al que se ha hecho referencia (sin aclararse nada más hasta ese momento). Siguen unos cuantos versos en los que se alterna la repetición del parlamento musical de convocatoria con intervenciones breves del galán, hasta que éste reafirma su presencia y aparece la dama para confirmar la suya (vv. 17-24). Entrambos observan la presencia, “en tan lucido congreso”, del santo al que han de rendir su homenaje, que no es otro que Pedro, al que llaman “primer fundamento” de la Iglesia y a la vez “eterna sabiduría/ de la fe [...]” (vv. 25-42).

Hasta allí, pues, la entrada de la breve acción dramática. Lo que sigue es un diálogo en el que galán y dama intercambian ideas para ejecutar la loa. El “misterio” al que refería la Música, puesto en boca del galán, resulta ser el de la transustanciación de

Cristo en la hostia consagrada. Según el parlamento del personaje (vv. 43-58), su entendimiento —y por extensión, el entendimiento humano en general— es incapaz de descifrar “de este enigma el gran ingenio”, siendo de todas formas claro que es voluntad de Dios “toda limpieza en el alma/ [y] toda pureza en el cuerpo” para la ingesta del cuerpo de Cristo. Entonces es turno de la dama (vv. 59-70), quien alude a san Pedro como testigo directo de la humildad de Cristo cuando éste, en el episodio de la santa cena, lavara los pies del apóstol incluso ante sus reclamos.³²⁶ Tal comentario es suficiente para que el galán, que cierra la loa en los vv. 71-76, declare no necesitar mayor prueba del “portento” para rendir su voluntad a “tan debido obsequio”.

Con este final abrupto concluye la loa, lo que, junto con el hecho de que el folio no ha sido ocupado por entero, invita a pensar que se trata de un texto en proceso. Sea cual sea el caso, lo conservado basta para evidenciar un nuevo ejemplo de loa convencional en la que persisten los esquemas detectados tanto para el grupo de textos dramáticos de Molina como para casos anteriores, siendo la presencia de la música la novedad más evidente. Acaso otro rasgo que valga la pena destacar sea la rápida interacción que realizan galán y dama una vez que esta entra en escena, pues se trata de un diálogo acelerado (vv. 23-33) en el que cada personaje pronuncia un solo verso y así, alternativamente, van construyendo la idea de su presurosa venida a causa los llamados de la música para encontrar a Pedro en el altar. Tratándose de una idea tan simple y rápida —la cual bien podría haberse declarado con el parlamento de un solo personaje—, parecería que el recurso se usa con el único fin de darle a la escena velocidad y dinamismo, lo que confirmaría de alguna manera la mayor vivacidad y energía que hemos detectado en las loas de Molina, al menos si puestas en relación con aquellas anteriores de Evia y de Bastidas.

Mucho más interesante que esta pieza breve es el siguiente texto dramático del grupo —el catorceavo del manuscrito— que lleva el título de “Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro”. Es la segunda más larga de las loas cuyo tema involucra a san Pedro, con apenas 7 versos menos que la loa octava, esto es, con un total de 275. No obstante, resulta sin lugar a dudas la más interesante del conjunto, en tanto presenta más personajes y un contenido bastante más rico y amplio de lo visto hasta el momento. El texto —que por su ubicación en el manuscrito nos atrevemos a fechar también hacia 1750 y en todo caso no anterior a 1741, por las razones que veremos— está

³²⁶ El episodio está en el evangelio de Juan (13).

escrito desde el folio 66r hasta el 69r, primero a doble columna (hasta el final del folio 67v) y luego en una sola columna central. Esta última parte presenta una escritura más espaciada y algunas anotaciones en los bordes. Hay algunas correcciones en varios lugares del texto, hechas con una tinta más oscura pero sin alteración de la caligrafía. Como sucedía con la loa anterior, no es una loa dedicada por entero a san Pedro, pero el personaje se menciona en ella y tiene una marcada importancia, por lo que la incluimos en este grupo.

Son seis los personajes que participan en la escena: la Música, tres damas (la Iglesia, España y Roma) y dos galanes (un soldado sin nombre y un criado suyo de nombre Chamelote). El primer rasgo distintivo estaría dado por la presencia de este criado en cuya interacción con el soldado hace las de gracioso, según el esquema establecido por Lope de Vega para la dramaturgia del Siglo de Oro.³²⁷ En cuanto a su peculiar nombre, el *Diccionario de Autoridades* define “chamelote” como un “tela tejida de pelo de camello”, lo cual parecería aludir a la rudeza intelectual del personaje, que no puede romperse, en oposición a la sabiduría de su amo. Esta suerte de contrapunto entre los dos personajes es una de las características notables de esta loa, en la que además se presentan interesantes referencias directas de carácter histórico, como veremos más adelante.

También en esta loa tenemos una apertura musical como en las loas revisadas anteriormente, aunque en este caso el personaje que alegoriza a la música no habla sino hasta mucho más adelante. Abre la acción, no obstante, el sonido de “varios instrumentos como [...] cajas, clarines y demás música”, mientras salen a escena el soldado y Chamelote. Es este último quien primero hace uso de la palabra, con un parlamento en el que declara su alegría por el retorno de su amo desde Cartagena, de donde dice que habían llegado noticias de estar éste prisionero o incluso muerto (vv. 1-9). Ante estas palabras, responde el soldado haciendo ver que todo ello no es más que un conjunto de noticias inventadas por “genios noveleros”, y que como tales no son sino “fantasmas/ entre las sombras del sueño” (vv. 9-20). Continúa el diálogo con el pedido de noticias ciertas que hace Chamelote sobre los episodios de armas en la dicha Cartagena (vv. 21-24) y la

³²⁷ Al gracioso se lo ha definido como un “personaje-tipo y figura peculiar del teatro nacional del Siglo de Oro” cuya función básica es “la de servir de confidente del galán [...] y de intermediario entre la escena y el público”. Se han anotado como sus rasgos caracterizadores “su deseo de bienestar [...], la huida del riesgo, el sentido del humor, la búsqueda del amor [...], y el pragmatismo y fidelidad”. Todo esto de Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios...*, 480. Puede verse también una presentación más sintética en José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española* (Barcelona: Península, 2002), 181.

declaración del soldado sobre su incapacidad de poner en palabras el “glorioso trofeo” y las “hazañas heroicas” que ha vivido allá y de las que ahora retorna (vv. 25-32).

Este inicio es altamente novedoso con respecto a lo que hasta aquí hemos visto en las loas de Molina, pues nos muestra un diálogo por entero orientado a un acontecimiento de una realidad concreta. Los personajes del amo y el criado conversan sobre un suceso que, aunque no se escenifica, pasa a formar parte de un imaginario necesario y real en la ejecución de la acción dramática. Dicho de otra forma, no estamos ante el llamado convencional para ejecutar alabanzas al interior de un marco simbólico vinculado a los dogmas religiosos o políticos del momento —lo cual sería lo propio de una loa de la época, según lo hemos visto en casi todos los casos—, sino que estamos directamente ante una situación escénica que articula un mundo de dimensiones más precisas en lo empírico y las pone a consideración del espectador. Las situaciones extra escénicas que mencionan los personajes —en este caso lo sucedido en Cartagena con el soldado— contribuyen a dar coherencia a lo que sucede en la obra misma, en tanto el origen de la acción es el retorno del personaje de ese lugar concreto, y es ello lo que desencadena y articula el argumento escénico, según veremos. En ese sentido, estamos ante una acción dramática poco habitual —por real y concreta— para este tipo de piezas, con lo que la loa, como pocas en el manuscrito, amplía su significación dramática y se ubica, al menos en una primera instancia, por fuera de una acción celebratoria-festiva de ensalzamiento, para hacerlo más bien en el marco de un hecho verdadero. Dicho de otra forma, la complejidad de las referencias se desvincula de meramente lo simbólico-ritual e inserta la escena en la cotidianidad, con lo que la loa se acerca al estatuto del entremés.³²⁸

Esto que decimos se corrobora en el diálogo que sigue a lo mencionado. El soldado, como buscando modelos a los que pueda imitar para hacer un relato de lo acontecido en Cartagena, pide al criado que le haga ver unos libros que dice haberle solicitado con anticipación (vv. 33-36). Ante las dudas de Chamelote sobre la capacidad literaria de su amo, éste asegura con firmeza “que a las armas no se oponen/ los estudiosos desvelos”, y en seguida se pone a comentar los volúmenes que el criado va sacando, so pretexto de “beber” saludable “néctar” (vv. 37-46). Todo esto ofrece otra ventana a la realidad concreta de la época, en este caso tocante a la cultura letrada. Los siguientes versos, con los que se cerraría la sección introductoria de la loa (vv. 47-62), son justamente una conversación en la que Chamelote hace preguntas sobre los libros que

³²⁸ Sobre la categorización del entremés, ofrecemos más información en la sección correspondiente al “Baile o sainete del mercachifle”.

muestra, y el soldado hace observaciones sobre su calidad y contenido. Se menciona a Homero, Alejandro [Magno] y Tirteo. Este último autor, además, a causa de su cojera, permite que el personaje lo ponga en relación con el militar Blas de Lezo, al que el soldado se refiere como “mi general”. El episodio de Cartagena al que se ha venido aludiendo, entonces, no sería otro que el famoso sitio de la ciudad en que un reducido contingente español liderado justamente por Blas de Lezo pudo detener, entre marzo y mayo de 1741, a una mucha mayor fuerza inglesa comandada por el almirante Edward Vernon, todo lo cual ubica al texto no solo en un contexto de realidad concreta, sino en el marco de un acontecimiento histórico específico.³²⁹

Dicho esto, Chamelote, que al parecer no entiende bien las referencias que hace su amo, le inquiera si acaso se encuentra enamorado y si esa es la razón por la que se empeña “en hacer coplas y versos” (vv. 63-66) —recordemos que el soldado ha traído a colación los libros para buscar en ellos modelos a partir de los cuales él mismo pueda hacer un relato de los hechos ocurridos durante su estancia en Cartagena—. Esta suerte de inocencia o torpeza del criado funciona como un recurso humorístico nacido del contrapunto entre él y su amo, y como tal no busca sino añadir un elemento de diversión y chanza en el espectáculo escénico, siendo por tanto otro de los rasgos que aleja esta pieza de la categoría de loa celebratoria tradicional.

Esta línea, de todas formas, se trunca, en tanto el soldado no responde afirmativa a la pregunta de Chamelote, sino que explica que su interés proviene del hecho de que el barrio de San Francisco —de nuevo una loa que sucede en Riobamba— lo “ha puesto en el empeño/ de que le haga una loa/ a san Juan [...]” (vv. 67-70). Con esto aparece el motivo primero —y más tradicional— de la loa, a la vez que concluye la interesante entrada de esta pieza. A partir de aquí, se retoma el esquema habitual —con alguna que otra sorpresa por la cantidad de personajes— y se arranca efectivamente con el tema divino que motiva la composición (esto es, la loa a san Juan). Es tan claro el cambio que a este texto podrían quitársele los 70 primeros versos y todavía funcionaría cabalmente como una loa divina para las fiestas del santo, no habiendo sino alguna mención más al sitio de Cartagena que

³²⁹ Blas de Lezo y Olavarrieta (1689-1741) fue un militar vasco famoso principalmente por su participación en esa defensa de Cartagena de Indias durante el ataque inglés de 1741, episodio en el que murió. Uno de sus rasgos distintivos era precisamente su cojera, producida por heridas de guerra anteriores. Más detalles sobre el hecho y sobre el personaje pueden verse en Manuel Gracia Rivas, “En torno a la biografía de Blas de Lezo”, *Itsas Memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco* n.º 7 (Donostia-San Sebastián, Untzi Museoa, 2012), 487-522.

bien podría entenderse sin el marco histórico-realista que hemos visto como apertura del texto.

A partir de este momento van entrando a escena los personajes de la Iglesia, España y Roma, mientras por su parte la Música canta unas coplas que acompañan la acción y tanto el soldado como Chamelote observan lo que ocurre. La transición entre la escena de apertura que hemos descrito y la siguiente en la que participan ya el resto de personajes sucede entonces con una intercalación de parlamentos de la Música (vv. 71-74, 79-82 y 87-90) —que pone en relación a san Pedro con san Juan, aludiendo a la relación de ambos con la cruz de Cristo, el primero por anunciarla, el segundo por expandirla por el mundo—, con otros del soldado (vv. 75-78 y 83-86) —que habla para sí mismo preguntándose si no lo engaña su mirada al ver llegar una “nueva estrella” arrojada por “el firmamento” por ser un “astro con tal lucimiento”—. Chamelote, más precavido, propone alejarse un tanto para “oír, ver y callar” hasta saber qué es lo que sucede (vv. 91-94), propuesta que el soldado acepta y realiza (vv. 95-98).

Dialogan entonces los tres personajes que acaban de irrumpir en escena. España declara haber acudido atraída “de los sonoros acentos/ con que el coro de las musas” se ha manifestado, y se dispone enseguida a hablar (vv. 99-107). No obstante, es interrumpida por Roma, que solicita hablar primero (vv. 108-110). La Iglesia interviene simplemente para preguntar las identidades de cada uno (vv. 111 y 124), lo que permite que tanto una como otra (España en los vv. 112-123, Roma en los vv. 125-132) hagan declaraciones que las identifican y justifican su presencia en la escena. España se autoproclama “la invicta” y dice estar ahí, en Riobamba, “en nombre de las ciudades/ y villas de [su] hemisferio”, para “asistir obediente” a la celebración conjunta de Pedro, el Bautista y la sagrada cruz de Cristo. Roma, por su parte, declara ser “la silla de Pedro”, “basa [...] del vicario supremo de Cristo”, quien fue muerto en ese “divino madero” que ahora se celebra como “el estandarte más bello” de Pedro y Juan.

Así, en escena tenemos representados alegóricamente los poderes mismos de la monarquía y el catolicismo, ambos aunados en un mismo esfuerzo y simbólicamente subordinados al orden divino representado por la cruz y los santos. Si bien este rasgo no hace sino abundar en el funcionamiento simbólico del festejo, valga notar que se trata del único caso de este tipo que tenemos registrado de todo nuestro corpus de textos dramáticos coloniales, lo cual no solo es significativo por su singularidad, sino porque estaría evidenciando —si bien de manera muy sutil— una cierta confrontación entre los dos poderes que se disputan la preeminencia dentro de la celebración al santo. Y si bien

la tensión no pasa aquí de unos cuantos versos —cuando Roma le dice a España que se detenga, porque ella ha de hablar primero por respeto a la veneración que se le debe (vv. 108-110)— y en seguida ambos personajes se juntan en el objetivo común de realizar el festejo, no puede dejar de pensarse en el marco histórico particular de mediados del siglo XVIII, tiempo en el que el afianzamiento de los despotismos ilustrados y la consecuente ampliación del regalismo monárquico complicó progresivamente las relaciones entre las élites de las monarquías católicas con la Iglesia.³³⁰ La puesta en escena de esta singular loa, por tanto, aún desde su aparente neutralidad en uno de los conflictos claves de la época, bien puede verse como un indicio de la voluntad del autor por construir un mensaje conciliatorio que haga memoria del acuerdo común que estaba en la base de la relación de los dos pilares simbólicos y políticos del orden colonial.

En este punto, al escuchar la identificación de los dos personajes, el soldado se siente en la obligación de salir e intervenir él mismo, cosa que hace acompañado de Chamelote, para de inmediato ofrecerse humilde ante la Iglesia (vv. 133-140). Ella pregunta por su identidad (v. 141), frente lo cual el soldado se presenta como “[...] un noble mancebo/ del barrio de San Francisco”, y explica que acaba de volver de Cartagena tras “[...] asistir en la facción/ más heroica que los tiempos/ guardarán en sus anales”, todo para estar presente en el “religioso y santo empleo” que celebran “los de [su] barrio” (vv. 142-152). La Iglesia, tras darle oídos, lo felicita y llena de bendiciones por su servicio al rey (vv. 153-156).

Dicho esto, de inmediato interviene Chamelote para pedir él mismo alguna gratificación. Con ello vuelve a aparecer el humor como un elemento particular de esta loa que, junto con el ya comentado arranque de contenido histórico-realista, la ubica en cercanía con géneros más dinámicos y espectaculares como el entremés o el sainete, según hemos anotado ya. En el diálogo que sigue entre el criado y la Iglesia (vv. 157-173), Chamelote hace algunos juegos de palabras que generan una confusión graciosa, primero tomando su nombre por la tela a la que refiere la palabra “chamelote” y estableciendo una relación arbitraria con el terciopelo. Lo hace aprovechando que el otro personaje no logra entender a lo que se refiere. De inmediato, y sin resolver la confusión, genera un chiste al dividir la palabra “terciopelo” en sus dos morfemas (“tercio” y “pelo”), y asegurar que, por “pelado”, ha quedado solo en “tercio”. Finalmente, ante el continuo estupor de su interlocutora, relaciona esto con la fiesta de san Juan, entendiendo “tercio”

³³⁰ El caso más notable de esa tensión habría sido, como sabemos, la expulsión de la Compañía de Jesús de 1767. Sobre esto también hemos hablado más ampliamente en Landázuri, *Espejo, el ilustrado...*, 26.

como uno de los grupos de personas que celebran al santo. La Iglesia finalmente corta el enredo pidiendo que, ya que todos están ahí para el festejo de san Juan, se repitan los cantos que hace poco había hecho la Música al entrar a escena. Este momento —si bien rápido e insustancial para el avance de la acción escénica— es evidentemente un recurso dinamizador que busca generar un atractivo adicional a lo comúnmente esperado en una loa de tema divino, por lo que esta pieza se alinea en la ampliación de registros que habíamos detectado como rasgo significativo de no pocos de los textos pertenecientes al legajo de Molina en relación a la colección que analizamos de la centuria anterior.³³¹

Pasado este punto, volvemos a lo habitual. Todos los personajes insisten en la petición de la Iglesia para que se vuelvan a escuchar los cantos (vv. 174-177), y la Música accede, repitiendo palabra por palabra las cuartetos que había declamado al entrar en escena. No obstante, cada vez que esto sucede (ahora en los vv. 178-181, 196-199 y 209-212), un personaje interviene para explicar el sentido de lo que la Música va cantando. Primero lo hace la Iglesia (vv. 182-195), que tras la afirmación de la Música —esta ha dicho que la cruz es “el más glorioso trofeo” tanto del Bautista como de Pedro— hace notar que san Juan, como antecesor de Cristo, habría sido guía para que Pedro pueda llegar a él. Luego viene Roma (vv. 200-208), quien explica que el “rey protervo” que menciona la Música en su estrofa sería aquel que quiso “extinguir los ardores” de Juan —es decir, quien lo mató: Herodes Antipas—, pero con ello habría logrado otorgarle su santidad (“el más heroico blasón”) y su paso a la vida eterna, pues Dios habría premiado al profeta por su sacrificio. Por último interviene España (vv. 213-222), que explica que la cruz habría sido para Pedro “áncora, vela y remo” con los que expandió por el mundo la fe de la Iglesia, razón por la cual le habría sido otorgada “la absoluta potestad/ que a ningún santo le ha dado”. Son, como vemos, parlamentos plenamente convencionales que utilizan asuntos relacionados con los símbolos en cuestión para hacer avanzar el discurso alabancioso.

Acabada esta fase, Chamelote toma la palabra para dar continuidad a la acción, pidiendo que, una vez acabadas las “plausibles demostraciones”, se pida perdón por los defectos o errores cometidos (vv. 223-228). Es la entrada habitual, de falsa modestia, para pedir silencio y atención al público, cosa que hace el soldado, además de anunciar la presentación de una comedia “que ha prevenido el afecto” (vv. 229-240). El propio

³³¹ Algo más de esto veremos también en la “Loa a la Virgen del Rosario” (ver más adelante), además de, por supuesto, los dos entremeses presentes en el manuscrito, el “Baile o sainete del mercachifle” y el “Entremés del confitero”.

Chamelote anuncia su título —*El mejor amigo, el rey*, comedia de privanza cuyo autor es Agustín de Moreto y Cabaña—, y de inmediato España y Roma convocan a celebrar “en forma de sarao” (vv. 241-250). Con este dictamen, la última sección de la loa (vv. 251-275) abandona la métrica del romance para dar paso a un final cantado, sin estructura métrica precisa. La Música hace cuatro intervenciones para hacer alusiones y homenajes diversos: a la ciudad de Riobamba por “el premio” que merece a causa de “tanto acierto”; a las “damas honestas”, augurando su longevidad; al “regimiento felice” por su presencia en el festejo; y a todos los presentes, para que “vivan y triunfen/ siempre rindiendo” a quienes no acepten el imperio de la fe. Ante cada uno de estos cantos de la Música, el resto de personajes —a excepción de la Iglesia que no vuelve a hablar desde su última intervención en los vv. 182-195—, replican sus palabras al tiempo que bailan en escena. Así, en conjunto, concluyen la acción dramática en medio de un baile alegre y diciendo todos a una voz el último verso de la loa: “sagrado imperio”. El texto, además, se cierra en el manuscrito con una rúbrica muy elaborada que dice: *Ad laude et gloria Dei* (“Para alabanza y gloria de Dios”).

Valga notar que en las dos últimas menciones de la Música —al regimiento y al triunfo sobre la impiedad— resuenan ecos de la victoria de Cartagena a la que se aludía al inicio de la loa y cuya representación escénica estaría alegorizada en el soldado. Con eso en mente, no es desatinado pensar que, si bien parece claro que se trata de una loa representada en el contexto de unas fiestas del calendario religioso (San Juan), bien podría haberse influenciado también por la presencia en la ciudad de alguna personalidad relacionada de manera directa con el hecho militar aludido —de ahí la presencia del “regimiento felice” y el mismo soldado—, o bien por motivo de alguna celebración mayor en el contexto de la casa monárquica. Hay un dato concreto que nos permite sostener esta conjetura: En el folio 68v., ya cerca del final de la loa, hay una anotación hecha verticalmente en el costado izquierdo de la página, que dice:

Dicha ha sido la nuestra
que llegó el tiempo
sin merecerlo
de que hagamos la jura
del que es rey nuestro.

La estrofa, que no ha sido propiamente incluida en el cuerpo de la loa, parece pensada para ser una más de los parlamentos musicales con que se cierra la pieza. El tema de la jura al rey podría estar haciendo referencia a la coronación de Fernando VI, ocurrida

en 1746 y seguramente conocida en la Audiencia de Quito hacia el año siguiente. La celebración monárquica que se hace en el texto a través de la alusión al triunfo militar de Cartagena podría estar motivada más por la coyuntura de la coronación que por el triunfo mismo, y ambos hechos se estarían incluyendo en la ocasión habitual de una fiesta religiosa. Dicho de otra forma, podría usarse de pretexto lo uno para celebrar lo otro, y viceversa. Estaríamos así ante una representación que, montada por ocasión de las fiestas de san Juan, aprovecha para celebrar al poder monárquico (con lo que se aclara también el porqué de la presencia de España y Roma como personajes).

Lo dicho permite hacer otra presunción, pues el doble motivo de festejo —la fiesta religiosa y la exaltación monárquica— podría explicar también la marcada diferencia entre, por un lado, las secciones inicial y final (vv. 1-70 y 251-275), que incluyen elementos de la realidad concreta e incluso verificable a nivel histórico, y, por otro, la sección central de la loa (vv. 71-250), que se concentra en la celebración y alabanza habituales para una loa de tema divino. Bien podría conjeturarse, por tanto, que las secciones inicial y final son en realidad añadidos que pertenecen a una representación, distinta a una anterior para la que se habría preparado solamente la sección central del texto, realizada en el marco de una nueva coyuntura. De ser esto cierto estaríamos ante un interesante caso de reutilización de un material festivo, que se recicla y se reconstruye para adaptarse a diferentes contextos, dando cuenta de una estrategia —a la vez retórica y discursiva— con la que el autor busca salir airoso frente sus obligaciones como religioso letrado encargado de producir artefactos de este tipo.

Sea como fuere, en lo que no cabe duda es en que esta loa conjuga, de manera mucho más tajante que lo que hemos visto hasta ahora, tanto la celebración eclesiástica como la celebración monárquica, incluyendo, además, elementos de representación dramática que se alejan del estatuto de la loa tradicional y muestran una mayor complejidad y riqueza (como son la presencia del gracioso y el recurso del humor). Otra anotación al margen nos permite evidenciar este último aspecto. Se trata de una estrofa escrita, también en orientación vertical como la que anotamos más arriba, en el margen derecho del folio 69r., y que dice:

Y la[s] viejas no vengán
ni a oír ni a vernos,
que en la[s] fiestas que hacemos
no queremos que vengán
los esqueletos.

Esta estrofa, que parecería estar pensada para cantarse en boca de Chamelote, da cuenta tanto del carácter festivo con el que se cierra la representación como del tono más ligero que le aporta la presencia del personaje del criado en su dinámica con el resto, al menos si visto desde la estructura y contenido de las loas divinas tradicionales que hemos revisado hasta ahora. El hecho de que se trate de una estrofa que no ha llegado a incorporarse del todo al texto copiado la vuelve además una suerte de gesto periférico en sí mismo, casi como si fuera un intruso que mira desde los bordes esperando su momento para entrar a la escena. Y aunque no logre hacerlo de manera plena, su presencia es significativa en la medida que revela una vacilación o propuesta latente en el autor por aumentar los rasgos no convencionales para una loa de este tipo, dando con ello muestras de una dimensión más abierta y potencialmente rica en significaciones que la mera y continuada celebración del poder.

Debe señalarse, en todo caso, que estos aspectos no se utilizan en contradicción con la solemnidad casi ritual que el tema y la ocasión del festejo divino exigen —de ahí el más amplio y hierático contenido central de la loa, y la ausencia de contenido crítico en los fragmentos bailados o en las acciones y palabras de Chamelote—, sino que aparecen como elementos dinamizadores de la acción escénica en su calidad de espectáculo. En ese sentido, son evidencias de una mayor cercanía de estos textos con respecto al contexto particular de la representación que aquella que habíamos visto en las loas dramáticas del *Ramillete...* de Evia (toda vez que aquellas, sin dejar de ser textos escénicos, pertenecen a un registro más cercano al meramente letrado-escolar).

En conjunto, los textos que hemos agrupado bajo el tema de la advocación de san Pedro nos permiten evidenciar un espectro más amplio y complejo para el universo dramático de la loa, desde la formulación plenamente tradicional de celebración y alabanza del poder simbólico hasta la inclusión de elementos humorísticos y de entretenimiento que aportan con más sentidos posibles al acto escénico. Vemos en esto una posible marca de lo que anteriormente habíamos vinculado con la emergencia de la clase criolla como nueva —o fortalecida— protagonista destacada en el escenario del dominio colonial, en tanto hay un mayor deseo de mostración que se asociaría con una necesidad implícita de negociación con el poder instituido. Dicho de otra forma, vemos en estos textos mecanismos ya conocidos que se muestran vigorizados e insistentes —la alabanza, la fiesta cercana a la ritualidad celebratoria, la afirmación de valores hegemónicos—, y a la vez gestos novedosos —humor, realismo, dinamismo— que amplían el espectro de significación y proponen nuevas posibilidades de decir en el

espacio escénico, todo ello gestándose bajo el paraguas de una época de transformaciones de nivel político, económico y social que vendrían a ser la causa profunda del proceso. Si bien en el marco de lo que hemos denominado la “semiósfera colonial quiteña” —cuyos valores de teatralidad y mostración, en vínculo con el poder instituido, articulan el núcleo del funcionamiento semiótico de la sociedad de la época— estaríamos ante piezas plenamente alineadas a los valores considerados nucleares para el ordenamiento social de aquel entonces en el territorio de la Audiencia, está claro que esto no es lo único en juego en estas loas dramáticas del manuscrito de Molina. Sin contradecir el discurso dominante, los nuevos textos abren una práctica posible para su transformación.

2.2.2 Loas en honor a la Virgen

El primero de los tres textos de Molina dedicados a la Virgen es la quinta loa del manuscrito, la cual lleva el título de “Loa a Nuestra Señora de la Nieves”. Se trata de una pieza de 131 versos ubicada en ambas caras del folio 7, donde está escrita en dos columnas muy ordenadas, lo que hace pensar que se trata de una copia final. Aún así, un par de versos presentan correcciones o tachones. Por su ubicación en el manuscrito, proponemos la fecha de 1732-1733, aunque no existe ninguna marca que lo determine. Tampoco hay ninguna marca que permita afirmar que la representación se haya dado en Riobamba, aunque eso es lo que sugeriría por la cercanía con el resto de piezas del legajo. La advocación mariana de las Nieves, que ya habíamos visto tratada en una de las loas de Antonio Bastidas, se celebra el 5 de agosto según el calendario litúrgico. La loa presenta a cuatro personajes en escena e introduce una obra cuyo título no indica, pero de la cual da algunas referencias a su contenido, como veremos en su momento.

Estamos de vuelta ante una composición tradicional que no presenta mayores novedades con relación a las loas de raigambre barroca que revisamos en el capítulo anterior. Lo más notable es nuevamente la presencia de la Música como personaje que arranca el discurso y hasta cierto punto lo organiza. Los otros tres personajes son el Sol, en traje de galán, y la Aurora y la Luna, en traje de damas, que entran paulatinamente según la Música hace el llamado. Este consiste en un estribillo que llega a repetirse cuatro veces y es el que abre la loa (vv. 1-4):

¡Ah, de la celeste esfera!
 ¡Aurora, Sol y luceros
 al aplauso más debido,
 venid, venid placenteros!

Este arranque es de por sí una evidencia de la influencia del teatro barroco en la composición, pues tiene una evidente similitud con el de arranque la comedia *Las órdenes militares* (c. 1662), de Pedro Calderón de la Barca, cuyos versos iniciales dicen: “¡Ah, de la celeste curia/ de Dios; ah, del firmamento,/ que ante muralla a su empíreo/ es guarnición de su imperio!” El verso inicial de Molina, de hecho, repite de manera textual otro que aparece más adelante en aquella pieza de Calderón.³³² Esta imitación que hace la pieza quiteña de los versos de la comedia española nos lleva, más allá de a la mera noción de *influencia*, al complejo ámbito de la apropiación y la resignificación que serían propias del barroco americano y sobre las que ya hemos hecho algunos comentarios en su momento.³³³ Por lo demás, habría en la imitación/apropiación que hace Molina un gesto hasta cierto punto transgresor, pues al repetir el modelo peninsular lo acoge pero a la vez lo retuerce y lo aplica a un contexto propio, haciendo así un uso libre del material y demostrando al mismo tiempo conocimiento de sus modelos y libertad para alterarlos.

De vuelta a la obra, el llamado de la Música es respondido inicialmente por el Sol, que sale por una puerta y hace un primer parlamento (vv. 5-20). En él declara que viene arrastrado por “cuatro fogosas pías” —en referencia a las cuatro cabalgaduras que tiraban del carruaje del sol en la mitología griega—, y que su “carro etéreo”, desde “el signo de Virgo” —esto es, en agosto/septiembre— derrama “benévolas influencias” que deshacen los “albores densos” de la nieve —esto último en relación al elemento que distingue a la advocación mariana celebrado en este caso—.³³⁴ De inmediato la Música repite su estribillo y entonces es turno de la Aurora, que sale por otra puerta y hace una alocución a la misma nieve, a la que pide tributar a la Virgen los “nevados reflejos” que la luz produce en sus “frígidis senos” (vv. 22-33). De nuevo hace su canto la Música y

³³² El verso al que nos referimos en realidad lo pronuncia dos veces (vv. 1.784 y 1.856) uno de los coros que participa en la obra. Una edición digital de esta obra puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³³³ Recordemos nuestras reflexiones en torno a la reutilización del material clásico que hacía Bastidas en algunas de sus loas (sección 2.2 del segundo capítulo). Resuena en todo esto aquel concepto —también ya aludido en su momento— de “plutonismo”, el cual fuera planteado por José Lezama Lima como característica del barroco americano según la cual existiría en él un “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”. El plutonismo lezamiano vendría a constituir una suerte de fuerza interna que hace del barroco un arte activo y capaz de crear fisuras en el discurso oficial que pretendidamente representa, en tanto “quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados, hacia su [nuevo] final”. Lezama Lima, *La expresión americana...*, 80 y 83.

³³⁴ En el capítulo anterior, cuando comentábamos la loa “A Nuestra Señora de Guápulo, el día de la festividad de Las Nieves” (Antonio Bastidas), habíamos dado ya una explicación al tema de la Virgen de las Nieves y su milagro. Según la tradición católica, este involucró a un matrimonio adinerado, que en el siglo IV habría recibido en sueños un mensaje de la propia María para construir un templo sobre el monte Esquilino en Roma, en un lugar que ella misma marcaría con una mancha de nieve en medio del verano. “Nuestra Señora de las Nieves”..., <https://www.aciprensa.com/recursos/nuestra-senora-de-las-nieves-1145>.

finalmente aparece la Luna, que también hace un llamado de alabanza a la Virgen, esta vez dirigido a todos los árboles y plantas que son iluminados por sus rayos (vv. 35-46). Como podemos intuir con lo descrito, estas tres intervenciones están construidas desde una estética plenamente barroquizante, plagada de metáforas, alusiones cultas y construcciones por hipébaton. El conjunto de esta introducción musical se cierra con una última repetición del estribillo por parte de la Música, con lo cual esta se silencia y no vuelve a aparecer más en la loa.

Lo que tenemos a partir de ese momento es un intercambio de ideas entre los tres personajes ya en escena. Como es previsible, este diálogo se dedica a tomar aspectos relacionados con la Virgen de las Nieves y desarrollarlos con el tono alabancioso e hiperbólico que corresponde a este tipo de textos. Quien más habla es el Sol, que en su primera intervención (vv. 48-79) exalta a la Aurora y a la Luna por su aparición y les convida para festejar a la Virgen. Para ello, hace referencia a la presencia de María en la nieve del monte Esquilino —motivo central del milagro relacionado con la advocación específica que se celebra—; a la adoración que ella merece por parte de todas las criaturas y elementos de la naturaleza; a su condición divina y su capacidad de oráculo; y, finalmente, a la presencia en el templo —espacio en el que seguramente se estaría representando la loa— de toda la grey católica que le rinde devoción y “le labra magnificencias/ en los religiosos pechos”.

A esto responden Aurora y Luna (su parlamentos ocupan los vv. 80-92 y 93-100, respectivamente), la una afirmando que le obsequia a María todas las “líquidas perlas y aljófares” que arroja alegre cada día sobre los prados, la otra ofreciéndose ella misma como pedestal en el que la Virgen pueda elevarse. Esto último guarda el interés de que las palabras de la Luna aluden directamente a una iconografía particular de la Virgen de las Nieves, en tanto refiere a los “serafines supremos” que en ocasiones se representan en su pedestal (que sería a los que ella reemplazaría con su presencia), y a la media luna que también se representa habitualmente a sus pies. El Sol, por su parte, no se queda atrás, y en una nueva intervención (vv. 101-112), tras llamarse a sí mismo “príncipe excelso” y “fuente de todas las luces/ que alumbran el universo”, ofrece sus “doradas hebras” para que María las use como ropaje.

La clausura que sigue es algo rápida, pero enteramente convencional: los personajes que hacen de damas realizan alabanzas finales —la Aurora elogia a María por ser “[...] esposa amada/ del espíritu supremo” (vv. 113-116) y también “madre querida del Verbo” (vv. 121-124), mientras que la Luna la llama “silla y asiento” de la Trinidad

(vv. 117-120)— y el Sol, por su parte, pide silencio para que empiece la comedia (vv. 125-128). Los versos finales, también parlamento del Sol, ofrecen dos datos interesantes, pues dicen: “de Promine y Filomena/ los fragmentos y sucesos/ ofrece Bernardo Andino” (vv. 129-131). Lo primero —aquello de “fragmentos” y “sucesos” de “Promine y Filomena”— es, evidentemente, alusión al argumento de la comedia que estaría por presentarse, la cual habría de tratar sobre esos dos personajes clásicos de gran popularidad en la época. Cevallos Perugachi plantea dos opciones en cuanto a las obras a las que podría estar aludiendo este verso: la comedia *Progne y Filomena* de Guillén de Castro, publicada en 1618, o la más conocida, que tiene el mismo título, de Francisco Rojas Zorrilla, publicada en 1640.³³⁵ Sea como fuere, cualquiera de las dos opciones volvería a conectar esta loa con el teatro barroco del siglo anterior, insistiendo sobre lo que ya varias veces hemos dicho sobre la persistencia de gustos, formas y mecanismos de representación del Siglo de Oro en el teatro quiteño del siglo XVIII. En cuanto a Bernardo Andino, se trata a todas luces del prioste de la comedia. Lamentablemente, no hemos podido ubicar ningún dato que identifique a este personaje, por lo que no queda sino asumir que se trató de algún vecino del lugar donde se representaba la comedia, ya fuese Riobamba, Quito o alguna otra localidad.

Hasta ahí, pues, esta loa breve y, en términos generales, simple, que nos permite constatar algunos elementos que hemos marcado como característicos en este tipo de composiciones a lo largo de nuestra lectura. La obra que sigue se registra en los mismos términos. Se trata del texto titulado “Loa a Nuestra Señora del Carmen, en la comedia que se intitula *La fuerza de la ley*”, que lleva el acápite o subtítulo de “Representóse en el pueblo de Chambo, año de 1739”. Ocupa poco más de la mitad del folio 19r. y avanza hasta llenar una cuarta parte del folio 20v., con un total de 95 versos, lo que la ubica entre las loas más pequeñas de la colección (no contamos, claro, los dos pregones que hemos comentado en su momento). A pesar de su brevedad y su simpleza, el título abarca un gran espacio y está escrito con mucha elegancia. Así mismo, hay un pequeño arabesco al

³³⁵ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 39. Otra prueba de la popularidad del mito en el gusto del período al que pertenecen estas comedias es el extenso poema “La Filomena” (1621), de Lope de Vega. Por su parte, según la tradición mitológica griega, Progne y Filomela eran hijas de Pandión, rey de Atenas. La primera de ellas habría sido dada en matrimonio a Tereo, rey de Tracia, por su ayuda en la guerra contra Tebas. No obstante, este último se habría enamorado de su cuñada, al punto de violarla y cortarle la lengua para impedir que ella lo acuse. No obstante, enterada de lo sucedido a través de una tela tejida por su hermana, Procne se habría vengado dando de comer a Tereo la carne de su propio hijo, Itis. El episodio culminaría cuando las hermanas, perseguidas por un Tereo enfurecido, habrían sido transformadas en pájaros: Procne en ruiseñor y Filomena en golondrina. Tereo, por su parte, habría sido transformado en abubilla. El episodio lo relata Ovidio en el libro VI (412-674) de sus *Metamorfosis*. El hecho de que Molina anote “Promine” en lugar de “Procne” se debe seguramente a las exigencias de la métrica.

final de la segunda columna del folio recto y uno grande y muy elaborado al final de la loa, separándola de la composición que sigue en ese mismo folio. La comedia a la que alude el título es de Agustín de Moreto y Cabaña, obra fechada en 1644 y que ha sido catalogado como un “drama de amor conyugal”.³³⁶ Valga señalar que esta loa es una de las pocas que ha tenido difusión moderna, al incluirse en uno de los tomos de la colección *Historia de las literaturas del Ecuador*.³³⁷

Acaso lo más significativo de esta loa sea el lugar de representación que se indica en el título. Chambo era en ese entonces uno de los dieciocho pueblos que componían el corregimiento de Riobamba, siendo por lo demás una zona de vital importancia para la economía de la Audiencia debido a la elevada presencia de población indígena.³³⁸ Tomando en cuenta que en esa época la villa de Riobamba se localizaba en la llanura de Colta, unos 15 kilómetros hacia el suroccidente de su actual ubicación —la movilización se hizo tras el devastador terremoto de 1797—, no estaríamos hablando de un pueblo verdaderamente vecino a la ciudad, como lo es ahora, sino de uno de los muchos asentamientos de su jurisdicción, y por tanto no necesariamente de acceso inmediato. La evidencia de acciones escénicas en un lugar como este, unida al hecho de que el texto mismo de la loa hace mención del corregimiento vecino pero ya no tan cercano de Alausí —a más de 70 km de la llanura de Colta—, amplía el horizonte de significación para las obras de Molina y da muestras de la extensión del mecanismo semiótico de la teatralidad colonial hacia las periferias, o por lo menos no lo restringe de manera estricta a sus centros geográficos.

La obra como tal puede ser considerada como un ejemplo típico de una loa estrictamente introductoria, pues en su breve despliegue, que incluye un arranque musical, no hace sino convocar al auditorio a la representación de la comedia, sin por ello dejar de lado el gesto habitual de elogiar al personaje homenajeado, en este caso la Virgen. En escena aparecen tres personas: la Música, cuya palabra abarca prácticamente

³³⁶ Así la lee M. Teresa Julio, en su “Agustín Moreto y su drama de amor conyugal: *La fuerza de la ley*”, *Bulletin of Spanish Studies*, volumen LXXXV, n.º 7-8 (2008), 125-136. Una copia digital de la comedia puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³³⁷ La loa aparece como anexo al artículo “Origen del teatro en el Ecuador”, de Ernesto Albán Gómez, publicado en el volumen 4 de la *Historia de las literaturas del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional/UASB, 2002), 218-220. Según se refiere, la transcripción en ese caso fue hecha por Elena Noboa Jiménez.

³³⁸ Los otros diecisiete pueblos, según Antonio de Alcedo, eran Calpi, Licán, Yaruquíes, San Luis, Cajabamba, San Andrés, Puní, Quimiá, Pungalá, Licto, Guano, Hilapó, Guanandó, Penipe, Cubijíes, Cebadas y Pallatanga. Alcedo, *Diccionario geográfico-histórico...*, 424. Esta misma fuente da valiosos datos sobre la importancia de la ciudad y su región en el contexto de la organización de la Audiencia (423-425).

todo el texto (vv. 1-17), y dos representaciones de plantas: el Ciprés, “en traje de galán, con una corona o guirnalda de ciprés”, y la Rosa, “en traje de dama, con una guirnalda de rosas”. Convocados por la Música, estos dos personajes entablan un diálogo que se extiende hasta el final del texto y que sirve de elogio al a Virgen del Carmen, anuncio de los priostes, introducción de la comedia y llamado de atención al público. Antes de ello, en su intervención —que asumimos es cantada—, la Música convoca a “árboles, flores y plantas” para que se acerquen “al aplauso de una rosa/ que descuella en ramo tierno”, siendo esto último referencia a María. Aunque no particularmente extenso, su parlamento tiene varias alusiones propias de la retórica culta de la época: primero a Pomona y Amaltea, dos ninfas de la tradición clásica —con lo que pone en escena un entorno natural para la representación—, y luego a los montes del Carmelo —con lo que vincula esa escena con el relato de la tradición católica—.³³⁹ Es interesante el dato de que el personaje menciona también a población de Alausí como el lugar de donde las plantas vendrían para asistir “al aplauso de María”, lo cual, como hemos dicho, aporta con una coordenada geográfica de singular interés.

Al llamado de la Música acude primero la Rosa, que entra a la escena preguntando por la identidad de quien la ha convocado (vv. 12-15). De inmediato entra respondiendo el Ciprés, que dice venir, “amante y rendido”, para unirse al “obsequio generoso” con que el “ilustre congreso” presente pretende aclamar a María. Sigue en este parlamento (vv. 16-39) un conjunto de alabanzas a la Virgen, a la que llama “madre del Verbo”, “preciosa oliva/ en pimpollos floreciendo” y “palma encumbrada”, entre otras gracias. La intervención refiere también al hecho bíblico de que María habría sido el origen de “una fragante azucena” que quitó “su antiguo veneno” a la “manzana”, aludiendo con ello a Cristo y su sacrificio para limpiar la mancha del pecado original.

No hay, como vemos, mayor novedad en este formato, salvo un detalle que nos parece digno de mención. Así como al inicio la Música había mencionado a Alausí como el lugar de origen de las plantas, el Ciprés dice venir “de este el monte de Sion”, con lo cual establece un paralelismo significativo, pues el personaje estaría comparando a los cerros de la región con ese monte simbólicamente importante para el cristianismo,

³³⁹ Pomona era una “ninfa romana que velaba sobre los frutos. Tenía un bosque sagrado, el Pomonal, en el camino de Roma a Ostia”. Amaltea, por su parte, era una ninfa que “amamantó a Zeus cuando niño y lo crió en secreto para sustraerlo a la búsqueda de Crono, que quería devorarlo”. Grimal, *Diccionario...* 445 y 24. El monte Carmelo es una formación montañosa en Tierra Santa donde, según el relato tradicional católico, se formó el culto a la Virgen del Carmen. ACI, “Origen de la devoción a la Virgen del Carmen y el monte Carmelo”, <https://www.aciprensa.com/recursos/origen-de-la-devocion-a-la-virgen-del-carmen-y-el-monte-carmelo-1043>

logrando con ello un gesto no poco importante en términos simbólicos. La frase del Ciprés colocaría el lugar de la representación —espacio circunscrito a una porción de la actual provincia de Chimborazo—, en el centro mismo del universo espiritual de la cristiandad, con lo cual la breve mención procura elevar la escena, y su significancia, al mayor nivel posible dentro del ámbito en el que pretende funcionar. Si bien la mención del personaje es rápida y acaso podría pasar desapercibida, su presencia revela un gesto de figuración local sobre el que vale la pena hacer énfasis.

Lo que sigue a esta entrada del Ciprés es bastante habitual. La Rosa desea saber si la figura a la que el Ciprés está aludiendo con sus alabanzas es María (vv. 40-47), y su interlocutor responde afirmativamente (vv. 48-51), siendo predecible que en ambos casos ninguno de los personajes pierda ocasión para incluir sendos elogios en sus intervenciones. Convencida la Rosa, se declara con respecto a la Virgen “tributaria a su hermosura” y “prendataria de su cetro”, y ofrece sus gracias y virtudes para rendirle homenaje (vv. 52-63). Lo propio hace el Ciprés (vv. 65-80), añadiendo en su parlamento que otras plantas (“el más altivo cedro”, “el penco más humilde”) también han de dar “tributos” al “ingenio” de María. Se trata, sin duda, de la sección propiamente laudatoria —y por tanto central— del texto de la loa.

La última intervención de la Rosa (vv. 81-92) ofrece otro dato de singular interés, pues incluye un nombre propio que parece ser referencia al prioste u oferente de la loa, un tal Francisco Ortiz. Lamentablemente, tampoco en este caso hemos podido referenciar este nombre con alguna personalidad concreta de la época, por lo que, al igual que con el caso de la loa anterior —en la que aparecía un Bernardo Andino— solo es posible conjeturar que se trató posiblemente de algún vecino de Riobamba, Chambo o Alausí. En todo caso, tal parece que la Rosa relaciona el apellido del prioste con su intención al ofrecer la representación, en tanto dice el personaje que Ortiz “en su apellido ha propuesto/ un ablativo de *ortus*”, siendo la traducción de este vocablo latino ‘ascender’, ‘surgir’ o ‘nacer’. De ser así, estos versos estarían haciendo explícito el hecho de que Ortiz, al ofrecer la loa, estaría buscando figuración y relevancia.³⁴⁰

Por último, la propia Rosa hace ver que todos los presentes deben servir “con sentimiento” al deseo manifiesto de Ortiz, estando obligados a ello por “la fuerza de la ley”. Con ello registra el título de la comedia que está por representarse y cumple con la función introductoria de la loa. Tras lo dicho solo resta una intervención última del Ciprés

³⁴⁰ Una vacilación de los versos de esta loa hace difícil una interpretación definitiva con respecto al sentido de este pasaje, por lo que lo que anotamos debe tomarse por conjetural.

que usa la habitual fórmula de falsa modestia para pedir disculpas por anticipado para los posibles errores que se detecten en la representación de la obra. Y con ello concluye el acto escénico.

No obstante los varios rasgos de interés contenidos en esta breve loa, de mucho mayor interés nos parece la pieza que sigue, dieciseisavo texto dramático del manuscrito y tercera (y última) loa de Molina dedicada a una advocación mariana. Se trata de la “Loa a Nuestra Señora del Rosario”, obra de 139 versos ubicados entre los folios 127v. y 129r. y que introduce la comedia de capa y espada *El parecido*, también, como tantas veces hemos visto, del madrileño Agustín de Moreto y Cabaña.³⁴¹ Estamos ante una obra muy distinta a la otra loa de Molina dedicada a esta Virgen, y en cambio cercana a la “Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro” (ver más arriba, en las secciones 2.1 y 2.2.1 de este capítulo), en tanto el mundo que recrea no se limita al imaginario simbólico del catolicismo o la monarquía sino que ofrece una ventana para la consideración del mundo histórico-social de su época. De hecho, esta es una de las pocas piezas del teatro colonial quiteño de las que tengamos noticia en la que aparece en escena un indio como personaje, lo que de por sí resulta de gran significancia.³⁴² Por su ubicación en el manuscrito, nos aventuramos a fecharla hacia 1750, aunque no hay indicio alguno en el texto que permita confirmarlo.

Además del indio al que hemos hecho referencia, aparecen en escena dos personajes más: un español y la Música, que es quien abre la acción tal como sucede en casi todas las loas de Molina. En ese sentido, el esquema general no es novedoso en el contexto del legajo: la Música arranca la acción convocando al resto de personajes para que realicen los festejos y éstos acuden al llamado, y lo hacen aludiendo a diversos elementos caracterizadores del personaje celebrado, en este caso la Virgen del Rosario. Lo novedoso en este caso es la particular relación que se establece entre Español e Indio, la cual, como veremos, otorga a la pieza un carácter bastante distinto al común y, como en el caso de la “Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro”, aleja a este texto de la categoría de loa y lo acerca a la del entremés. Valga anotar de entrada que, aún cuando la presencia del Indio parece pensada para generar un efecto cómico,

³⁴¹ Ignacio Arellano, en su ya citada *Historia...*, 539-542, hace un detenido comentario de esta obra, a la que presenta con el título *El parecido en la corte*. Una edición digital puede hallarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

³⁴² La otra es la “Loa para el carro triunfal de Carlos IV”, texto de 1789 que revisaremos con detalle en el próximo capítulo.

éste no cumple las funciones de un gracioso tal como lo hacía el Chamelote en la loa mencionada, en tanto ni es confidente del español ni muestra un sentido del humor propio.

El arranque musical (vv. 1-8) se hace, como decíamos, sin ninguna sorpresa. La Música pide que la voz, en “sonoras consonancias”, rompa el silencio “para tributar obsequios/ a una reina soberana”, a la vez que solicita que “la tierra se vista/ de floridas galas,/ porque entre las rosas/ María se ensalza”. Estas serán las únicas palabras de la Música, las cuales repetirá por una única ocasión a partir del verso 65.

Su llamado es respondido por el Indio, que entra en escena y sostiene un primer parlamento entre los versos 9 y 20. Dice venir desde las chozas que tiene “en los altos de Chacasa” —seguramente San Antonio de Chacaza, pueblo cercano a Guamote en la actual provincia de Chimborazo—³⁴³ y haber llegado “de muy buena gana” “al aplauso de María”. Aparte de esta interesante localización espacial, que introduce una zona tanto real como simbólicamente periférica al interior de un festejo considerado *central* (en términos de la estructura de la semiósfera), el Indio implanta en la escena un pedazo de realidad concreta, en tanto hace referencias a su propia vida cotidiana. Dice, pues, que ha venido a pesar de tener que segar “el triguillo de [su] chacra”, y que lo ha hecho arrastrado por el “imán” de María que lo compele a la alabanza. Tenemos entonces un personaje que, a pesar de pertenecer a un estamento social subordinado desde el punto de vista del orden jerárquico colonial, se muestra como integrado a él por la injerencia superior del poder divino. El momento es altamente significativo porque permite la inclusión armoniosa de este personaje que de otra forma no tendría cabida en una loa de tema divino. El Indio solamente puede funcionar en la loa con la condición de no poner en riesgo el orden que lo subordina, y por tanto acoplándose y congeniando con él; incluso alabándolo. Ello no elimina, sin embargo, su presencia, que de por sí marca una ruptura en los esquemas de lo que normalmente podía ser motivo de representación.

Esto que hemos dicho en cuanto al carácter subordinado del Indio se pone de manifiesto con mayor énfasis con la interacción que el personaje mantiene con el Español en las estrofas que siguen, sobre todo partir de la intervención que este último hace luego de lo descrito (vv. 21-40). En este parlamento el Español, que al parecer hay llegado

³⁴³ Esta y otras observaciones en la lectura de esta loa las tomamos del trabajo previamente hecho por Cevallos Perugachi y al que varias veces hemos citado en este estudio. Mayor precisión sobre los aportes que hace ese investigador puede verse en las notas que hemos conservado para las transcripciones de las loas presentes en los anexos de nuestro trabajo. Aquí omitimos esa información, para no ser engorrosos, a menos que nos parezca estrictamente necesario evidenciarla. Ha sido dicho, de todas formas, que buena parte de nuestro trabajo con el manuscrito de Molina se fundamenta en ese trabajo previo.

también atraído por los cantos de la Música, increpa directamente al Indio por sus pretensiones de querer ser parte activa de los festejos a la Virgen. Esta primera intervención suya es tan interesante que vale copiarla por entero:

Español

¿Quién os mete a vos en eso
dimi, indisillo cucaña,
 que apenas podréis saber
 lo que el ciego te declara?
 ¿Cómo podéis ser capaz
 a decir las alabanzas
 de un numen tan soberano,
 cuya grandeza es tan alta
 quel entendimiento humano
 justamente se acobarda
 y en elogios desta reina
 cuanto discurriere es nada,
 si hablando de María,
 en las escuelas más sabias,
 los ingenios más agudos
 con grande temor se apartan?
 ¿Cómo presumes ahora
 que baste vuestra ignorancia
 a paniguisar³⁴⁴ sus glorias
 siendo una cosa tan ardua?

Como puede verse, el Español se dirige al Indio en términos altaneros e incluso burlones, usando un lenguaje aquichuado que guarda una intención a todas luces peyorativa (“*dimi, indisillo...*”, v. 22). Si bien no queda claro el sentido de ese “cucaña”, parece evidente que también se usa despectivamente.³⁴⁵ El fundamento último de esta postura del Español, según puede verse, consiste en la supuesta ignorancia y simpleza mental del Indio, que por dicha cusa no sería capaz de emprender una empresa tan elevada como lo es proferir un panegírico mariano —empresa atemorizante, dice, incluso para “los ingenios más agudos” de “las escuelas más sabias”—. Se trata, pues, de un fragmento que insiste en la subordinación del Indio de la que hablamos más arriba, ubicándolo en clara posición inferior al Español, que en cambio se muestra autorizado para ejercer ante él una crítica y recriminación severa. Seguimos ante la inclusión de un personaje ajeno o incluso contrario a la lógica dominante para este tipo de escenificaciones, la cual se

³⁴⁴ Así puede leerse en el original. Quizá sea una metátesis por “panegirizar”, lo cual tendría sentido en el contexto.

³⁴⁵ Cevallos anota que *cucaña* se define como “logro y utilidad que se consigue a costa ajena” según el *Diccionario de Autoridades*, y que vale también como “trampa, ardid, engaño” según el *Diccionario Mega Sopena de Americanismos*. Por último, dice que “puede también hacer referencia al país de Cucaña, o Jauja, que muchos confundieron con América”.

realiza a costa de ser tajantes en la posición con la que éste ha de ser considerado por el auditorio.

Lo dicho se afirma con la propia respuesta del Indio (vv. 41-56), que arranca diciendo que lo expuesto por el Español “es verdad muy asentada”. No obstante, según declara, lo que le permite aventurar alabanzas a la Virgen es el propio Dios, cuya voluntad puede dar capacidad de alabanza aún a los niños de pecho;³⁴⁶ y siendo él un niño por su “rudeza extremada”, cabe que por la gracia divina sea partícipe de la loa. La acción del Indio, por tanto, aparece inicialmente como atrevimiento indebido de parte de una persona de su condición social, pero se legitima al establecerse su lugar dentro del universo simbólico del catolicismo. Lo que podría parecer un acto de irreverencia al orden establecido se convierte, porque así lo permite la misma Providencia, en un engranaje más del sistema en el que opera el texto y su representación.

Conforme con lo expuesto, el Español da paso para el panegírico del Indio, si bien advierte que el auditorio no espera sino “oír [...] disparates/ riéndose a carcajadas” (vv. 57-60). El Indio pide pie a la Música (vv. 61-64), la cual repite su parlamento inicial y entonces se produce el fragmento que viene a constituir el núcleo de la loa, que es la intervención del personaje indígena entre los versos 68 y 107. Se trata de una construcción de índole típicamente conceptista por la intrincada articulación de su contenido argumental y la particular simbología que construye, como es de suponer, en torno al motivo central de la loa: la Virgen del Rosario. Arranca el Indio invocando a las flores como vestidos de “florestas y campanas” para que entre ellas hagan “vistoso artificio” del “santísimo rosario”. El hecho de que sean tres flores las convocadas —la violeta, la azucena y la rosa— corresponde a que cada una se pone en relación con una de las “tres partes sagradas” del rosario, en alusión a los tres grupos en que se dividían los quince misterios de la vida de Jesús que hasta entonces se meditaban en esa oración: gozosos, dolorosos y gloriosos.³⁴⁷ Así, el parlamento del Indio se vale de elementos a la vez cotidianos y simbólicos —las flores— para desarrollar el panegírico mariano haciendo énfasis en la advocación específica de la Virgen celebrada en la fiesta.

³⁴⁶ Aquí el Indio hace referencia al rey David, salmista del antiguo testamento. En Sal 8 2-3 (*Biblia de Jerusalén*), se lee: “¡Oh Yahveh, Señor nuestro,/ qué glorioso tu nombre por toda la tierra!// Tú que exaltaste tu majestad sobre los cielos,/ en boca de los niños, los que aún maman,/ dispones baluarte frente a tus adversarios,/ para acabar con enemigos y rebeldes”. El resaltado es nuestro. La referencia la hemos tomado de Cevallos.

³⁴⁷ Cinco misterios más, bajo el calificativo de luminosos, se agregaron en el año 2002, durante el papado de Juan Pablo II.

El Indio continúa desarrollando simbolismos para cada una de las flores, dando así profundidad —y vistosidad— a las ideas que propone. En síntesis, la violeta aparece como símbolo de la obediencia de María, obediencia gracias a la cual “tuvo ella dichas muy sobradas” (vv. 80-87), mientras que la rosa es símbolo de la paciencia necesaria para sufrir los padecimientos de Cristo (vv. 88-95) y la azucena lo es de la gloria de Jesús “en la más florida Pascua” (vv. 96-99). Estas tres flores, cuyo sentido ha “descifrado” el Indio en su parlamento, completan el sentido de las penas y glorias que son “partes que al rosario cuadran”, y con las que “[...] la madre de Dios/ ha librado tantas almas, de las garras infernales”. Con esto concluye la alabanza del Indio, muy claramente articulada con el sentido escénico de la loa y, como hemos señalado, sin poner en riesgo el orden jerárquico social entre ese personaje y su interlocutor. No obstante, e insistimos en ello, esto no elimina el rasgo peculiar de que sea un indio el que realice aquí las alabanzas a la Virgen. Dicho de otra forma, si bien se insiste en la posición de subordinación en la que debe entenderse al personaje, este tiene aquí acceso a una voz propia, y es una voz no poco importante en el argumento, pues en su parlamento reside el núcleo simbólico de la loa al incluirse en él por entero el panegírico mariano.

Este recurso de *dar la voz* al subalterno revela su potencial amenaza con respecto al orden establecido en la reacción peyorativa y burlona que provoca en el Español, que se muestra empeñado en dejar en claro cuáles son las posiciones que cada quien debe mantener. Así, tras la escucha del parlamento descrito, el Español reacciona haciendo un comentario burlesco: pondera la largueza de la intervención del Indio —a la que compara con un sermón— y declara que acaso ha sido posible solamente porque ha sido hecha de memoria (vv. 108-115). Se queja el Indio, acusando al Español de necio (vv. 116-119), pero el conflicto no sube de tono porque se resuelve de manera cómica cuando este último pide calma al tiempo que declara que sus palabras no son sino una “chanza”. Esta tensión —que acaso revela una suerte de nerviosismo o intranquilidad en el Español— es la marca que revela el peligro latente, desde el punto de vista del orden colonial, en el hecho de que el Indio sea partícipe activo del festejo mariano con una voz que alcanza a ser plenamente articulada y útil a los propósitos del texto. Por eso mismo se evita un enfrentamiento mayor y se resuelve el asunto por medio de recursos cómicos, con lo cual la potencial amenaza se desinfla en el jocosidad y el auditorio puede reír ante lo que en otro trono podría constituir un peligroso disparate.

Avanza, pues, un poco más esta salida risueña a la confrontación entre el Indio y el Español. Este último, inmediatamente después de pedirle calma al Indio, le pregunta si

se ha prevenido “alguna comedia o farsa” para la ocasión (vv. 121-123), a lo que su interlocutor responde afirmativamente, anunciando una obra de Moreto (vv. 124-131). Pero cuando el Español pregunta por el título de la obra a representarse (vv. 132-133), el Indio comete el error de llamarla “El *perecido*” —en lugar de “El parecido”, que es su título real—, revelando así una dicción aquichuada que le sirve al Español para hacer su última burla al imitar esa habla de su interlocutor y declarar, con respecto a la elección de la obra, “*Mi perecido* muy bien” (en lugar del “Me ha parecido muy bien” que sería lo correcto). Esto permite generar una clara diferenciación entre el uso de la palabra que hace el personaje Español, correcto desde el punto de vista de la normativa y los usos de prestigio, y aquella que hace el Indio, proclive a los errores, con lo que la estatura simbólica que había alcanzado el Indio con su discurso panegírico se desinfla para devolverlo a su lugar habitual. Finalmente, y sin hacer ningún comentario adicional con respecto a esta última broma del Español, los dos personajes piden atención “para empezar la tardanza”, y con ello la loa concluye.

En un sentido general, la presencia del personaje proveniente de un estamento subalterno en el orden colonial es fundamentalmente lo que dota a la presente loa de un interés particular entre el conjunto de textos conservados de su tipo, dando pie para una lectura que no solo incluye la alabanza directa del poder —como ocurre en la mayoría de los casos—, sino también la consideración específica de una jerarquización social que está en la base de ese poder mismo. El auditorio de la loa ve en escena a un indígena que se destaca por sus muestras de fidelidad y alabanza, pero sin por ello acceder nunca al estatuto que mantiene frente a él el personaje del español, que lo trata hasta el final con condescendencia y aún sarcasmo. El mensaje es a todas luces claro: el indígena ha de ser partícipe de los mecanismos celebratorios siempre y cuando observe y mantenga, con toda rigidez, su posición en la pirámide social. La posibilidad de prestigio para el subordinado viene a ser, entonces, un prestigio supeditado y servil con respecto al estatuto simbólico preconcebido para el Español.

La novedad, no obstante, es muy interesante, y si bien la loa mantiene, en términos generales, el esquema habitual de los textos revisados —ya que cumple a cabalidad las funciones previstas para la loa dramática de tema divino al interior de la semiósfera en la que se produjo y a la que nos remite—, su arriesgada propuesta pone en evidencia, en el seno mismo de un acto semiótico central, la presencia de una clase subalterna hasta cierto punto también activa y partícipe del entramado discursivo del que forma parte.

2.2.3 Otras loas de temática religiosa

Ninguna de las tres loas restantes dedicadas a algún personaje del universo simbólico católico presenta elementos del interés descollante que hemos visto en la “Loa a Nuestra Señora del Rosario” y la “Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro” —por la presencia de los personajes Indio y Chamelote, respectivamente—. No obstante, las tres suponen buenos ejemplos del género en su momento, permitiéndonos ahondar en la consideración del esquema propuesto y revisado en la mayor parte de textos dramáticos del grupo.

La primera de estas loas —tercero de los textos dramáticos del manuscrito de Molina— es la titulada “Loa a san Juan Bautista, en la comedia de *El letrado del cielo*”, composición de 173 versos ubicados entre los folios 5r. y 6v. del legajo. La obra aludida en el título corresponde a los dramaturgos Juan de Matos Fragoso —a quien ya habíamos mencionado en ocasión de la comedia *Riesgos y alivios de un manto* a la que sirviera de introducción la “Loa al glorioso apóstol san Pedro” (ver sección 2.2.1 de este mismo capítulo)— y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (Tordesillas, 1618-1663), lo cual sigue anclando el gusto de este período del XVIII por la comedia barroca del Siglo de Oro. El texto, que aparece en la habitual doble columna a excepción del fragmento comprendido en la parte central del folio 6r. —un cambio de métrica de octosílabo a endecasílabo entre los versos 134 a 157 obliga al ordenamiento en una sola columna central—, es uno de los textos más “limpios” del manuscrito al no presentar prácticamente ningún tachón o enmienda. La ubicación en el cuaderno permite proponer su datación entre 1732 y 1733. El texto, además, contiene claros indicios de que fue representada en Riobamba.

Aparte de la mediación musical común a las loas de Molina, hablan en esta pieza un galán, que hace de Entendimiento, y dos damas, que representan a la Memoria y la Voluntad. El esquema es típico: la Música convoca a los personajes y entre ellos realizan la celebración del santo, luego de lo cual introducen la comedia a representarse. La Música interviene en diversas ocasiones a lo largo de la loa, pero siempre para repetir el mismo parlamento con el que hace su entrada, lo cual carga a la composición de una marcada insistencia celebratoria. Esta entrada, además, recuerda la que ya hemos visto en la “Loa a Nuestra Señora de la Nieves” —aunque aquella, siendo la quinta composición dramática del manuscrito, aparece después de la que ahora comentamos— y que ya entonces habíamos relacionado con la estética barroca del Siglo de Oro (ver sección 2.2.2 del presente capítulo). Tal es la similitud, de hecho, que en realidad puede decirse que los cuatro versos iniciales de esta loa al Bautista se reciclan luego para la loa a la Virgen de

las Nieves, aunque en esta la convocatoria se haga para “las potencias del alma” en lugar de la “Aurora, Sol y luceros” que son convocados allá:

¡Ah, del lucido escuadrón
de las potencias del alma,
al festejo más debido,
venid, venid sin tardanza!³⁴⁸

En este caso, la Música extiende un poco más su convocatoria (su parlamento va del verso 1 al 12), dejando claro desde el inicio que el llamado se hace para aplaudir, “con lucimientos y galas”, “al gran Bautista/ a quien todo el mundo aclama”. De inmediato elabora una imagen en la que el santo es un “ramillete divino” que, sin salir del “pimpollo”, “fue milagro de fragancias” en “el vergel de la gracia”.

Ante este llamado responden uno a uno los demás personajes de la loa, primero el Entendimiento, luego la Memoria y finalmente la Voluntad. Son, pues, las “potencias del alma” que se congregan en la unidad del ser —según la célebre clasificación que hiciera Agustín de Hipona en su tratado *De Trinitate*—³⁴⁹ para rendir homenaje al Bautista. Entre cada una de las intervenciones que hacen estos personajes habla nuevamente la Música, repitiendo, como ya dijimos, su parlamento inicial. Valga decir que no hay mayor sorpresa en lo que cada uno de los convocados aporta, estando todas las intervenciones encaminadas al elogio y la alabanza. En todo caso, se percibe una estructura en dos partes: primero la presentación de las tres potencias por separado, con su inmediato consenso para celebrar en grupo al santo (vv. 13-87), y segundo la fase propiamente de loa a san Juan Bautista, en la que cada personaje va haciendo sus apreciaciones encomiosas para construir el discurso en su conjunto (vv. 88-157). Lo que viene después de todo ello, lo dijimos ya, corresponde al llamado de atención y presentación de la comedia de Matos Fragoso y Rodríguez de Villaviciosa (vv. 158-173).

El Entendimiento, que es el primero en hablar (vv. 13-28), establece una suerte de jerarquía con respecto a los otros dos personajes. Se declara a sí mismo “la potencia más

³⁴⁸ Cuando comentábamos el inicio de la “Loa a Nuestra Señora de las Nieves” habíamos señalado ya la semejanza de estos versos con otros de una obra de Calderón (*Las órdenes militares*). Entonces habíamos dicho que el gesto revela una actitud de apropiación que es marca típica del barroco americano y a la vez evidencia de su capacidad transgresora. La presencia de estos versos tan parecidos en esta loa a san Juan darían más peso a nuestro razonamiento, en tanto aquí Molina revela más de aquella apropiación y (re)utilización del material para aprovecharlo en sus propios términos.

³⁴⁹ La reflexión se encuentra en las secciones 17 y 18 del capítulo XI del décimo libro de los que componen el tratado. Nosotros hemos seguido la edición española *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*, primera versión española, introducción y notas de Fr. Luis Arias, O.S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, 2ª ed. (Madrid: La Editorial Católica, 1956), 604-607.

noble”; dice que es su “operación” la que “hace que la voluntad/ obre con luz adecuada”; y también afirma que esa misma luz es la que ofrece a la memoria “lo que sus discursos labran”, acción necesaria para que esta pueda hacer “sus demostraciones”. De ahí que declare venir “al aplauso del Bautista/ [...] de muy buena gana”. Tras el sucesivo parlamento de la Música —hemos dicho que este personaje repite sus palabras iniciales después de cada entrada de los demás—, es el turno de la Memoria (vv. 30-49), quien también hace un elogio de sí misma, aunque sin rebatir la actitud dominadora del Entendimiento. El personaje se presenta como la encargada de encarnar “[...] en lo presente/ todas las cosas pasadas”, pues es ella misma “prodigiosa arca” de “todos los hechos heroicos”. Su presencia es importante, entonces, porque permitirá que todos recuerden los “portentos” y “hazañas” del Bautista. Además de ello, sus palabras resultan notables porque revelan un dato contextual interesante al afirmar que el festejo es ofrecido por “los alumnos de Francisco”, lo cual deja ver que es esa congregación la que organizaba el festejo, dando como ubicación posible, para la representación de la loa, el convento franciscano de la antigua Riobamba. La Voluntad, por último, tiene su turno de presentación entre los versos 51 y 66. Ella también adopta una actitud altiva como la del Entendimiento, declarándose “poderosa y bizarra”, superior a las otras. También aluden sus palabras a “la seráfica escuadra” que “sacrifica al precursor” sus aplausos, declarando que viene a “animar [esos] intentos”, que sin ella “no saldrán lucidos”.

Dicho todo esto, y tras una nueva repetición del canto de la Música, el Entendimiento es quien propone que, en respuesta a “la lucida demanda” que ha hecho “el barrio de San Francisco”, las potencias “nobles y altas” brinden su participación. En esta nueva intervención suya (vv. 68-87) hace además una breve pero interesante descripción de la fiesta, al decir que los priostes han procurado sus empeños no solo “con ostentación galana”, sino más precisamente “con festines, con obsequios,/ con cultos [y] con luminarias”, todo lo cual da una idea de las actividades en torno a la representación dramática propiamente dicha. El personaje pide, por último, que vuelva a sonar la música, a lo que todos responden haciendo resaltar tanto su amor (la Voluntad, v. 88), como su agradecimiento (la Memoria, v. 89) y su intelecto (el propio Entendimiento, v. 90), y una vez más interviene la Música con el mismo parlamento ya varias veces proferido.

No obstante, en esta ocasión ocurre una variante, pues los doce versos que componen el parlamento musical van divididos en tres cuartetos, cada uno de los cuales es contestado por los otros tres personajes en escena. Valga detenernos un poco en la descripción para dar cuenta de la grandilocuencia que alcanza este texto. Así, tras la

convocatoria de las primeras palabras (“¡Ah, del lucido escuadrón...”, etc.) habla el Entendimiento (vv. 96-105), convocando a todos para que se congreguen a ofrecer lauros “en galardón” a san Juan, a quien llama además “un gran portento” y merecedor de todo elogio por haber sido “[...] entre todos los nacidos/ el de mayor lucimiento”. Dice la Música la segunda parte de su estrofa (en la que se pide aplausos para el santo aclamado), y responde hiperbólicamente la Memoria (vv. 110-119), llamando a san Juan “un santo sin segundo”, además de profeta “cuyas voces” lograron realzarlo tanto, “que fuera dios este santo/ si se dieran muchos dioses”. Por último, lanza la Música sus cuatro últimos versos (en los que se habla de san Juan como un “milagro de fragancias”, según dejamos anotado más arriba) y responde la Memoria (vv. 124-133) haciendo alusión a “la guirnalda de laureles” que habría coronado al Bautista, por relacionarlo con Apolo.

Como vemos, el esquema celebratorio de esta sección central de la loa presenta toda la acumulación excesiva y redundante común a este tipo de composiciones, característica que hemos visto repetida en no pocas de las loas de Molina —y aún en las de Evia y Bastidas—. Este carácter habrá de adquirir aun mayor gravedad a partir del verso 134, en que la métrica habitual del octosílabo se reemplaza por tres parlamentos escritos en endecasílabos. Se trata, en realidad, de tres octavas reales sucesivas, una para el Entendimiento (vv. 134-141), otra para la Memoria (vv. 143-149) y otra para la Voluntad (vv. 150-157), recurso cuya función es evidentemente solemnizadora.³⁵⁰ La alabanza sube de tono en estas tres estrofas, donde el Bautista aparece, en palabras del Entendimiento, como “heroico santo”, a la vez que un ser que “tiene [mucho] de Dios”, “ángel que [causa admiración] a los hombres” y “padre de pobres”. La Memoria, por su parte, se refiere a él como “antes santo que nacido”, y asegura que jamás cometió “mortal pecado”. También lo llama “predestinado” en “la mente de Dios”, “profeta”, y “virgen mártir preferido a todos”. Por último, copiamos la estrofa entera proferida por la Voluntad, como ejemplo ampliado de la fuerza que adopta la alabanza en esta sección:

No quiero yo quitar a ningún santo,
de los que ven de Dios la hermosa cara,
la santidad que en admirable espanto³⁵¹
hizo su vida peregrina y rara;
mas digo del Bautista sacrosanto
que estando asido [a] aquella lumbre clara,

³⁵⁰ Recordemos que habíamos visto ya esta estructura en uno de los textos del *Ramillete...* de Evia, la loa “Al ilustrísimo señor don Agustín Ugarte Sarabia” (ver sección 2.1.2 del segundo capítulo de este estudio).

³⁵¹ Entiéndase aquí espanto como “admiración y asombro, no causado de miedo, sino de reparo y consideración de alguna novedad y singularidad”, según una de las acepciones que recoge el *Diccionario de Autoridades*.

de la deidad de Dios gozó en el suelo
favores que no gozan los del cielo.

Tras este abultado panegírico, el Entendimiento llama a guardar silencio por no ser posible, según afirma, decir tantas glorias aún a través de las más grandes alabanzas (vv. 158-161). Y así, diríase súbitamente, los otros dos personajes secundan su pedido y dan paso a la conclusión de la loa, la Memoria haciendo notar que el auditorio aguarda atento “la prevenida farsa” (vv. 162-165) y la Voluntad aludiendo de manera específica a la comedia *El letrado del cielo*, en tanto sería éste personaje —don Diego de Tude, en la obra de Matos Fragoso y Villaviciosa— quien “con sus leyes bien fundadas” haría valer en el cielo “las glorias que Juan demanda”.³⁵² Por último, entre todos piden disculpas anticipadas por los posibles errores de la representación que está por comenzar y la loa concluye (vv. 170-173).

Luego del último verso, no obstante, aparece una interesante acotación final que indica la forma en que han de presentarse los personajes en escena. A pesar de que está ubicada al término del texto, parecería tratarse de una indicación válida desde que cada uno de los personajes aparece, según reza:

El Entendimiento sale con una hacha encendida en la mano, la Voluntad con brasero lleno de ascuas, y la Memoria con sus espejos pequeños, el uno al pecho, y los dos cada uno en una mano, que presentan los tres tiempos: presente, pretérito y futuro.

Estos objetos teatrales que se asignan a cada uno de los personajes contribuyen no solo a su reconocimiento y distinción en el escenario, sino que también fortalecen su función alegórica —tan propiamente barroca, en el sentido de que “tornan sensible” o “encarnan” unas ideas—, y por tanto sostienen nuestra aseveración de que se trata de una obra cercana, en estética y significación, a las composiciones del teatro hispano aurisecular. Valga poner de relieve que aquí entra en juego aquella distinción que habíamos planteado en su momento, para definir la semiósfera barroca colonial, entre las nociones de *símbolo* y *ritual*, siendo lo primero una representación exterior, arbitraria, de un contenido, y lo segundo una suerte de encarnación de una idea en un hecho sensible (ver sección 2.1 del primer capítulo). A este segundo polo pertenecería la alegoría, en

³⁵² En la comedia, don Diego es un letrado devoto que, tras serle negado el hábito de fraile franciscano por haberlo juzgado indigno para la congregación, lo recibe por obra del propio san Francisco, quien lo visita con ángeles desde el cielo. Esta anécdota del argumento dramático de la obra de Matos Fragoso y Villaviciosa explicaría la selección de esta obra para la celebración, siendo esta, como hemos visto, auspiciada por el barrio franciscano de Riobamba. Una copia de *El letrado del cielo* (Valencia: Imp. de la viuda de Joseph de Orga, 1764) puede hallarse en el portal Google Libros.

tanto su naturaleza expresiva tiende a dar una imagen concreta a lo abstracto.³⁵³ Entendidas de esa forma, las alegorías descritas en la acotación final de la loa comentada son una muestra palpable del mecanismo que está operando en la representación dramática de la época —que tanta importancia da a la mostración concreta de elementos representativos de las ideas puestas en escena— en tanto ello suponía una suerte de *encarnación* —y *demostración*— de la(s) verdad(es) que se pretendía(n) exhibir.³⁵⁴

El siguiente texto de este grupo es la “Loa a la Santísima Cruz, en sarao representado con la historia de Atila”. Se trata de una composición de 90 versos, que ocupa, a dos columnas, casi la totalidad del folio 127 recto —empieza debajo de tres versos que son los últimos de una glosa que viene del anterior folio—, así como una columna y media del lado vuelto. Es otra loa con muy pocos tachones, como la anterior, y en ella participan dos personajes, la Música y un galán. Según reza el título y se anuncia luego en el propio texto, la pieza sirvió para introducir “un baile cifrado en farsa” “de Atila el presuntuoso”. Este enunciado hace pensar que no se trató de una comedia propiamente dicha, sino más bien una adaptación de la historia de Atila a un formato de representación bailada. En todo caso, podría aventurarse como referencia la comedia *Atila, azote de Dios*, del comediógrafo andaluz Luis Vélez de Guevara (Écija, Sevilla, 1579-Madrid, 1644).³⁵⁵ Por su ubicación en el manuscrito, pensamos que la loa fue escrita hacia 1750, para representarse —esto sí con seguridad— en la ciudad de Riobamba.

En sentido general, se trata de una loa bastante simple. Su acción recuerda aquella de la “Loa al cabildo en las fiestas de san Juan” que revisamos entre las loas menores de esta colección (ver sección 2.1 de este mismo capítulo), pues vemos aquí también la representación de un marino que parece “bogar” frente al público para llamar su atención. No obstante, en esta loa el barrio que ofrece la fiesta no es el de San Francisco, sino el de Santo Domingo, y aquí el parlamento del marino va precedido por una introducción

³⁵³ Walter Benjamin, siguiendo las ideas de Friedrich Creuzer (*Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, especialmente de los griegos*), lo expone así: “La «diferencia entre la representación simbólica y la alegórica» consiste en que «ésta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquella es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución... Aquí este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato”. W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán* (Madrid: Abada, 2012), 165.

³⁵⁴ Debe decirse así mismo que aunque la anotación resulta rara —por cuanto son pocas las descripciones de ese tipo en los textos que se conservan—, todo el amplio contexto que hemos referido en pasadas secciones hace pensar que este tipo de elementos escénicos eran del todo comunes en las representaciones de la época.

³⁵⁵ Una copia de la obra puede hallarse en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Por otro lado, no hemos encontrado en nuestras pesquisas ninguna referencia a una obra dramática, de la época o anterior, que trate ese tema particular, lo que ayudaría a sustentar la conjetura de que se trató de un baile hecho para la ocasión.

musical, mientras aquella otra era una loa enteramente monológica. También, claro, esta loa presenta un desarrollo más complejo en tanto hay interacción con la Música y el personaje se dedica también no solo a saludar al auditorio, sino especialmente a loar a la cruz de Cristo, referenciar a los priostes de la fiesta e introducir el baile posterior sobre el mentado tema de Atila. A lo largo de sus palabras, además, encontramos numerosas referencias contextuales que permiten hacerse una buena idea de la forma en que esta loa fue escenificada en su momento, así como de quiénes fueron sus mentores, todo lo cual, según veremos, aporta con datos significativos para la interpretación del texto.

La acción arranca con la entrada de la Música (vv. 1- 13), quien habla de la navegación que han hecho con “sola la estrella gusmana” como guía. Se alude también al “árbol de la vida” —en metáfora de la cruz— como aquello que guía el camino para llegar de buena manera al puerto. Por último, y en acción de bogar (así lo indica una marca en el costado del texto: “Bog.”), se dan voces para botar el ancla, siendo “el barrio de Domingo” la “vistosa playa” en la que la embarcación encuentra destino. Interviene entonces el galán (vv. 14-29), que da gracias por haber llegado con bonanza y en seguida se declara admirado por lo que ve (vv. 16-27):

¿Pero qué admiraciones
mis sentidos arrebatan?
¿Es por ventura Pomona
o Flora la que esta plaza
ha transformado en jardín
compuesto de flores varias,
o Prometeo otra vez
del cielo a la tierra arrastra
todos los rayos del sol
porque sean luminarias,
deste lucido teatro
de tantos héroes y damas?

Estas palabras del galán parecen remitir, en primer lugar, al engalanamiento de la plaza con decorados o arreglos florales —en tanto Pomona y Flora, en la tradición clásica, son entidades asociadas al florecimiento de los árboles—, y en segundo, a la luz del fuego de las luminarias que adornan el lugar —en tanto Prometeo es un dios bienhechor de la humanidad, que dio el fuego a los hombres—. En su reconocimiento de la escena tenemos, pues, una suerte de descripción del emplazamiento en el que se realiza la función, interesante matiz que poco o nada habíamos visto presente en el resto de loas del manuscrito. Es también interesante la alusión misma a las figuras de la tradición grecolatina, en especial la de Prometeo —por su especial significación en el barroco

hispánico—, lo cual remite a esa característica barroca, ya comentada en anteriores ocasiones, de tomar elementos de la tradición para apropiarse de ellos y transformarlos (diríase, *desfigurarlos*) para generar una interpretación propia. Piénsese para esto que en el texto de Molina Prometeo aparece como portador de los rayos del sol, no propiamente como ladrón del fuego divino, que sería su representación habitual, lo cual abre el parlamento del galán a la posibilidad de una lectura en tanto discurso desfigurador e incluso paródico con respecto a la tradición.³⁵⁶

Esta primera fase de la loa se cierra con la repetición de los dos primeros cuartetos de lo cantado por la Música, solo que en esta ocasión el galán los va repitiendo intercaladamente con ella. Vemos, por tanto, la elevada importancia del acompañamiento musical, cosa que a estas alturas nos resulta plenamente habitual en lo que respecta a las loas de Molina y nos da luces sobre la nueva intencionalidad de fondo que ello podría esconder. Hecho esto, sigue un largo y definitivo parlamento del galán, el cual ocupa todo el resto de la loa (vv. 34-90). Aunque no tiene divisiones, nos parece posible analizarlo en tres fases separadas: una, central en importancia, de alabanza a la Santísima Cruz (vv. 34-57), otra de referencia a personalidades importantes presentes en el festejo (vv. 58-74), y una final de mención a las diversas instancias de la fiesta con su correspondiente convite (vv. 75-90).

El motivo con el que inicia es aquel del “árbol de la vida” que se pronunciara en los cantos de la Música, elemento al que el personaje llama “el árbol mayor/ de la nave capitana/ en que el caudillo Jesús/ pasó la mayor borrasca”. Continúa una relativamente larga sucesión de metáforas para referirse a la cruz, todas en alusión a elementos de la mitología judeocristiana: es primero el “báculo firme” de Jacob, con el que aquel patriarca

³⁵⁶ Con respecto a este carácter de apropiación y transformación, traemos a colación la noción de “parodia” a la que en su momento hacía referencia Severo Sarduy para definir al barroco, particularmente el producido en América. Según este autor, “sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor”. Esta reflexión le servía a Sarduy para definir el barroco como “espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad”, en tanto el barroco se presentaría “como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica”. “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*, 5ª ed., Serie América Latina en su cultura (México: UNESCO/Siglo XXI, 1978), 175. Por otro lado, en cuanto a la importancia de la figura de Prometeo en la tradición barroca hispana, es interesante el artículo de Gaspar Garrote Bernal, “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica barroca del Siglo de Oro”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* n.º 4 (1993): 233-255, en el que se relaciona “los cinco mitemas de la historia prometeica [...] con la continua reinterpretación (cambio de contextos de lectura y escritura) realizada en los siglos XVI y XVII por diversos poetas”. Los cinco mitemas aludidos presentarían a Prometeo en sus cinco facetas tradicionales: 1. Bienhechor y civilizador de la humanidad; 2. Creador-alfarero de la humanidad; 3. Ladrón del fuego divino; 4. El castigo eterno; y 5. Liberación final y relación con la diosa Tetis.

caminara para volver a su patria (vv. 38-41); luego se la llama “la más milagrosa vara” de Moisés, que hiciera salir sangre y agua “del jaspe del desierto” (vv. 42-45); también “es la misteriosa arpa” de siete cuerdas “en que el hijo de David/ cantó endechas con mil gracias” (vv. 46-49); después es “cítara divina”, de “clavijas aceradas”, en donde en lugar de alambres se estiraron “hilos de seda encarnada” —en alusión a la sangre de Cristo— (vv. 50-53); y por último “es la cama de campo,/ o en el campo dulce cama,/ en donde el hijo de Dios/ a su padre entregó el alma” (vv. 54-57).

Concluida la sección, el galán profiere dos exclamaciones exhortativas —de vuelta a la clave metafórica del árbol— sobre la cruz de Cristo: “¡Oh, ciprés, el más frondoso!/, ¡oh, siempre victoriosa palma!” (vv. 58-59), con lo cual culmina el prolongado enaltecimiento y se realiza la transición hacia la siguiente fase de la loa. Según afirma el galán —que ahora se dirige directamente a la cruz, continuando la alocución que arrancara con las exclamaciones citadas—, es a través de ella que se puede llegar “a la tierra deseada”; y se puede conservar sus “obsequios” —los de la cruz, se entiende—, gracias a una familia en particular que aparece mencionada (vv. 60-62). Los versos son una clara referencia a personajes conocidos por el auditorio, acaso presentes en la representación —también posiblemente quienes financiaban el festejo—, a los que el personaje se refiere como “la muy ilustre casa/ de Vallejo y Peñafiel” (vv. 63-64). A continuación hace elogios de la misma —menciona su constancia, su fidelidad, su prodigalidad y su valentía, vv. 65-70—, y hace alusión a una segunda estirpe —“de don Félix la otra rama”, v. 71—, a la que augura “frutos con abundancia” en “sus pingues posesiones” (vv. 72-73).

Las menciones son muy significativas porque confirmarían las reflexiones que habíamos hecho en su momento sobre la mayor y más activa participación de la élite criolla como detentadora del discurso enarbolado a través del aparato festivo ritual. Si bien no son más los datos que el texto ofrece al respecto de los priostes —por lo que nuestra delimitación no entran de lleno en el plano de lo verificable—, parece más que probable que “la muy ilustre casa de Vallejo y Peñafiel” refiera a los descendientes de Pedro de Vallejo Peñafiel (Riobamba, 1623), quien llegó a ocupar el cargo de capitán de milicias en la ciudad, lo mismo que su hijo Miguel de Vallejo Peñafiel y Escobar (Riobamba, c. 1650). Una hija de este último, Clara María Josefa Vallejo Peñafiel y Sarmiento, fue bautizada en Riobamba en 1721 y tuvo una nutrida descendencia en su matrimonio con Félix de Velasco y Pérez de Villamar (Riobamba, 1712), él mismo funcionario público de la ciudad. La familia encabezada por esta pareja sería muy

posiblemente a la que refieren los versos.³⁵⁷ Aquello de “de don Félix la otra rama” sería alusión al otro lado de la familia, es decir, no a los Vallejo Peñafiel sino a los Velasco Pérez de Villamar.

Vemos, pues, con todo esto, nuevamente la presencia de las familias poderosas de la ciudad como organizadoras y/o financiadoras de las festividades públicas, lo cual nos permite ahondar en las consideraciones ya hechas al inicio de este capítulo. Mientras por un lado vemos la continuidad del sistema de ostentación teatral que está en el centro de la organización y el orden simbólico de la semiósfera del período, por otro evidenciamos la presencia relativamente novedosa —en tanto antes no era del todo visible— de una élite local que busca se participe de ese mismo sistema para sostener su legitimidad y poder. Así, las pocas diferencias a nivel estructural entre los festejos que vemos entre líneas a través de estos textos y aquellos otros del esquema que observáramos activo desde por lo menos la centuria pasada tienen que ver no propiamente con una estabilidad de la estructura semiótica, sino más bien con una intensificación de la negociación interna que se realiza en ella: las transformaciones sociales y económicas, al atentar contra el orden establecido, provocan una mayor necesidad de afirmar el discurso ordenador que pretende imponerse a través de la festividad ritual, al tiempo que la clase dominante —que es justamente la que necesita y procura imponer ese discurso— va transformándose desde adentro y al hacerlo (re)potencia su aparato discursivo precisamente para resguardar su propia condición de clase dominante.

En este sentido, la última sección de la loa (vv. 75-90) resulta ya plenamente habitual, al dedicarse propiamente a la convocatoria del festejo y la presentación del baile sobre el tema de Atila ya anunciado desde el título. Hay, no obstante, una nota de interés particular en cuanto el galán menciona también los “toros y cañas” que han de hacerse para la celebración de “la cruz de Jesucristo”, dando con ello un dato contextual que no hemos visto presente de manera constante en las otras loas de la colección. También se hace explícita nuevamente la implicación del “barrio de Domingo” en la representación —la cual se hace “con voluntad muy postrada”— de eso que llama un “baile cifrado en farsa”. Todo esto da cuenta de la amplitud del festejo y de alguna manera eleva las pretensiones de los Vallejo Peñafiel al ámbito mayor de todo el contexto celebratorio. La loa, finalmente, concluye con el pedido de atención y la solicitud de disculpas por posibles

³⁵⁷ Todo esto de los datos disponibles en “Genealogía del Ecuador...”, visita del 2/dic/2018, <https://gw.geneanet.org/>.

errores que puedan cometerse, dos acciones típicas del género que hemos visto ya en varias ocasiones.

Para cerrar el comentario de este grupo, tenemos por último la “Loa al santo Cristo de la Caridad”, texto de 94 versos que ocupa la totalidad del folio 136 (recto y vuelto) y que lleva como aparente subtítulo una locación: San Andrés. Es esta una población vecina a la actual Riobamba —recordemos que la ciudad, en la época de Molina, se ubicaba unos 15 km al suroeste de donde se ubica ahora—, en el también actual cantón Guano de la provincia de Chimborazo. La obra —que es el diecisieteavo y penúltimo texto dramático del manuscrito, lo cual nos permite aventurarnos a fecharla hacia 1750— presenta algunos versos tachados, y su escritura empeora notablemente hacia el final, por lo que la transcripción resulta un tanto interpretativa. Por lo demás, sirve para presentar la comedia *Guardar una mujer no puede ser*, de Agustín de Moreto y Cabaña, la misma que habíamos visto ya en uno de los textos “menores” de Molina, la “Loa a la Virgen del Rosario” (ver sección 2.1 del presente capítulo).

Al igual que ocurría en el texto anterior, en esta loa al Cristo de la Caridad participan solamente dos personajes: la Música y “un galán o dama” (así, con esta indeterminación, aparece consignado en el manuscrito, si bien luego el personaje aparece anotado como “Galan”, “Gal.” y “G.” en las tres entradas de su diálogo presentes en la loa). Ambos mantienen una interacción que nos resulta muy predecible a estas alturas. Así mismo, tal como suele repetirse en estas loas de Molina, tenemos una introducción musical que da paso a los parlamentos laudatorios del personaje. La música se utiliza alternada y repetitivamente en la primera sección (vv. 1-16) hasta que finalmente el galán toma la palabra y se extiende en un largo parlamento que ocupa todo el resto de la loa (vv. 17-94). Este, a su vez, aunque en sí mismo no presenta divisiones, puede considerarse en dos partes: una sección, la más larga, de descripción y alabanza al personaje divino al que la loa se dedica (vv. 17-77), y otra de presentación de la comedia (vv. 78-94).

El canto inicial de la Música (vv. 1-8) es una presentación del Cristo crucificado y un llamado a los fieles para contemplarlo en su martirio:

En la cruz está Jesús
 en donde dormir espera,
 el postrer sueño por nos,
 alma dormida despierta.
 Llegad y miradlo echado,
 enjugadle la cabeza,
 que el rocío de la noche
 le ha dado sangre por perlas.

A estas voces responde el galán, asegurando que ha llegado hasta el lugar “siguiendo la voz sonora” de la música. Esta repite, en dos momentos, las dos cuartetas referidas que componen su canto, y es seguida en ambas ocasiones por el galán, que dice los mismos versos. Con esta breve interlocución se cierra la fase introductoria y, a partir del verso 17, es únicamente el galán el que habla en escena.

Su parlamento es una alocución al Cristo de la Caridad, a quien se dirige como “divino asombro” que, en “horas sangrientas”, “da a entender” al mundo sus “encendidas finezas”, siendo “una lanza la pluma” con que se escribieron esos “caracteres de sangre” (vv. 17-24). Se trata, claro está, de una ideación poética de la imagen del Cristo crucificado a la que se dedica la fiesta: el propio martirio de Jesucristo sería un mensaje de su obra de amor, mensaje que se escribe con la sangre de su sacrificio. Sigue la alocución haciendo referencia a las virtudes teologales, y afirmando que las tres “salieron para la Iglesia” justamente a través de la herida de Cristo (“esa rubicunda brecha”) (vv. 25-32). Hace reflexiones convencionales sobre cada una de ellas —la fe en los versos 34-37, la esperanza en los versos 38-41, la caridad a partir del verso 42—, y se extiende ampliamente en la última, a la que llama “una virtud tan suprema/ que nos une al mismo Dios”. Según el razonamiento que hace el galán, habría sido la caridad la virtud que “obligó [a Dios] que bajara/ de los cielos a la tierra” para encarnarse en la naturaleza humana (vv. 42-49), y sería también ella la causante de que se haya quedado luego como “alimento del alma” en la hostia consagrada (vv. 50-53). El cuerpo humano —al que llama “sayal trofeo” en el v. 48— habría sido el que “le obligó a sufrir/ tantos escarnios y afrentas”, hasta el punto de perder la vida y ser sacrificado entre ladrones, renunciando hasta a su propia honra “por honrar nuestra miseria” (vv. 54-61).

Como puede verse, se trata de una loa típicamente alabanciosa, que toma elementos significativos del personaje reverenciado —en este caso la virtud contenida en el propio nombre— para elaborar su discurso. Toda esa enunciación permite construir el sentido de la loa, el cual se hace explícito a partir del verso 62:

Y por esto el santo Cristo
de la Caridad, que venera
este pueblo de san Andrés,
es la más segura prenda
que nos asegura el cielo,
porque la caridad es vena
que le desangra en favores
que nos dan la gloria eterna.

Dicho esto —la explicación sobre la importancia del culto en San Andrés se extiende un poco más, hasta el verso 77— la loa entra en su fase final, que se centra en la presentación de la comedia de Moreto a la que ya habíamos hecho referencia. Dicha obra se introduce como una “[...] idea/ que la devoción previno/ para aplaudir a [la] fiesta”; y aunque se dice que su asunto “es profano”, se establece un mensaje moral con la idea de “guardar” que está explícita en el título de la comedia a representarse: dice el galán que el que no es “guardado” por Dios, tendrá difícil no perderse (vv. 78-85).³⁵⁸ Finalmente, el personaje pide atención tanto a los “ilustres [señ]ores” como a las “damas bellas y discretas”, e invita a los que no se sientan a gusto a retirarse para dar inicio a la función (vv. 86-94).

En conjunto, y como hemos dicho ya en varias ocasiones, estas tres últimas loas de tema divino se nos muestran bastante convencionales con respecto a su género en el período, según lo habíamos explorado desde los textos del *Ramillete*... A pesar de ello, los rasgos de novedad que hemos destacado en ellas las ubican en un universo más amplio, conflictivo y complejo que aquel que percibiéramos para las loas de Bastidas y Evia. Hemos visto en ellas características de apropiación y transformación de material específico de la tradición cultural —en los términos de la “codigofagia” de Echeverría o la “parodia” de Sarduy—, así como la presencia explícita de un estamento social que insiste en reforzar los mecanismos de mostración imperantes, y aún explícitas referencias geográficas que trasladan el mecanismo de significación a espacios periféricos dentro del ordenamiento político de la Audiencia. Todos estos rasgos representan una evolución que no deja de ser interesante para explorar las formas concretas de operación de la semiósfera en la que estas obras se produjeron. Así, mientras por un lado el interés que se desprende de estos textos radica en su capacidad de mostrarnos la vigencia de unos gustos y unos mecanismos discursivos específicos en gran medida ilustrativos de un universo cultural concreto; por otro sus desvíos o alteraciones, por pequeños que sean, nos dejan ver la forma en que ese mismo universo cultural enfrentó las transformaciones que le planteara la evolución de los tiempos.

2.2.4 La loa al marqués de Maenza

A pesar de la brevedad y simpleza de esta loa —texto incompleto del que apenas se han registrado 48 versos en el manuscrito de Molina—, le dedicamos un acápite

³⁵⁸ Se entiende aquí “guardar” como lo define el *Diccionario de Autoridades*: “cuidar, poner en cobro y custodio alguna cosa”.

exclusivo por ser la única de las loas de la colección que no está dedicada a un personaje o símbolo religioso, siendo por tanto el único ejemplo que tenemos de una loa de tema humano. El texto se presenta con un título muy generosamente extendido, al punto que éste y el detalle de papeles y personas ocupan la mitad de todo el folio 22v., dando la idea de una pieza de importante consideración para el copista. No obstante, se trata de una loa inacabada, que se corta al final de la columna izquierda del folio 22r. sin dejar indicios de que haya servido para introducir alguna comedia (aunque esto es enteramente probable). Tampoco tenemos datos concretos para fecharla, pero por su ubicación en el manuscrito —es el décimo de los textos dramáticos— y los personajes a los que alude podemos ubicarla en algún momento a partir de 1739 y antes de 1750. Se trata de uno de los pocos textos modernamente conocidos de Molina, pues fue publicado por Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944), al igual que el “Baile o sainete del mercachifle”.³⁵⁹

El título de la composición resulta acaso lo más significativo, según reza: “Loa que representó el secretario Sosa a la venida del marqués de Maenza, con su esposa doña Mariana y su hija doña Rosa. Festejólos en una quinta al pie del monte nevado llamado Chimborazo”. Tenemos aquí explicitados numerosos elementos contextuales que dan importancia significativa al texto, a saber: el nombre de quien ofrecía el festejo (el secretario Sosa), los personajes loados (el marqués de Maenza y su familia), y la ubicación donde se llevó a cabo la representación (una quinta al pie del Chimborazo). El personaje aludido en el título no puede ser otro que Gregorio Matheu y Escalera (Latacunga, 1709-Quito, 1784), marqués consorte de Mariana de Aranda Enríquez de Guzmán y Ayesa (Lima, 1717-Quito, 1794), VII marquesa de Maenza por derecho propio. El matrimonio de la pareja se realizó en Lima en 1730, y la pareja se trasladó a la Audiencia de Quito en 1734. Una de sus hijas fue María Rosa Matheu de Aranda, nacida ya en territorio quiteño, aunque no se sabe la fecha exacta. Estos serían, pues, el marqués, la doña Mariana y la doña Rosa que aparecen en el título.³⁶⁰

Se trata, como vemos, de un texto —y una celebración— de homenaje a una familia de la nobleza local, y como tal calza perfectamente al interior del universo de festividades cívico-rituales tan propias de la semiósfera del período. A tono con esta idea

³⁵⁹ El otro texto conocido, como sabemos ya, es la “Loa a Nuestra Señora del Carmen” que revisamos en la sección 2.2.2 de este mismo capítulo.

³⁶⁰ Todos estos datos los hemos obtenido de la información disponible en “Genealogía del Ecuador. El origen de los ecuatorianos”, plataforma del portal GeneaNet, <https://gw.geneanet.org/> y la obra de César Alarcón Costta, *Diccionario biográfico ecuatoriano* (Quito: FED/Editorial Raíces, 2000).

aparece la mención al “secretario Sosa”, personaje del que no hemos podido encontrar información concreta pero del que parece evidente, por la mención a su ocupación, que se trataba de algún funcionario público (¿acaso un escribano del cabildo de Riobamba?). La representación, por tanto, funciona de manera similar a las que se dejan entrever para las loas de tema divino, solo que en lugar de un personaje u objeto simbólico de la tradición católica, la muestra de respeto y ceremonia de honor se ofrece aquí a una o varias personalidades destacadas por su posición en el ordenamiento social. El acto se realiza por iniciativa y deseo de un miembro de la burocracia local que con ello busca congraciarse con los homenajeados y hacer ver su propia prestancia en el seno de ese mismo orden jerárquico. Esto es relevante porque pone sobre la mesa, una vez más, la presencia de la élite criolla como productora y destinataria del aparato discursivo que se despliega a través de las representaciones, dando cuenta de la importancia que tendría en este momento histórico, para esta clase particular, la participación activa en la ejecución —y fortalecimiento— de los mecanismos de afirmación de valores hegemónicos que operan en el núcleo de la semiósfera.

La pieza anuncia la participación de tres personajes: Diana, “diosa cazadora”, que aparece “en traje de dama, con arco y flechas”; el Chimborazo, “monte nevado”, que se presenta “en traje de galán, vestido de blanco”; y, de manera predecible, la Música, representada alegóricamente en un personaje en escena. Lamentablemente, en el fragmento copiado en el manuscrito apenas alcanzamos a escuchar una intervención de cada uno de los personajes mencionados, lo cual reduce el notable valor que acaso hubiese podido alcanzar este texto por su singularidad temática. Piénsese con respecto a esto que, además de ser la única loa de tema humano del manuscrito, es también la única que pone como personaje a un elemento representativo de la naturaleza de la región —el Chimborazo—, lo cual podría ser la vía para valoraciones simbólicamente significativas, como vimos en el caso de los cerros de Alausí en el caso de la “Loa a Nuestra Señora del Carmen”.³⁶¹ No obstante esto, las breves intervenciones existentes resultan suficientes para vislumbrar al carácter general que pudo haber tenido el escrito en su continuación. El esquema es el ya descrito para las otras loas comentadas: la Música convoca a los personajes a la escena y éstos acuden para, a través de sus diálogos, desarrollar la alabanza.

³⁶¹ Ver sección 2.2.2 de este mismo capítulo.

El parlamento musical con el que arranca la loa ocupa los primeros ocho versos y supone una convocatoria que hace el personaje a “árboles, flores y plantas” —a los que llama a la vez “lisonjas de favonio” y “guirnaldas destos cerros”— para que acudan, con sus “aromas y fragancias”, “al aplauso generoso/ de tres divinos sujetos”. Estos tres sujetos son, evidentemente, el marqués, su esposa y su hija, a quienes se dedica la loa. Quien responde al llamado no es un árbol o elemento de la flora, sino el propio monte Chimborazo sobre el que esas plantas crecen. Este personaje, cuyo parlamento va del verso 9 al 34, pregunta la razón de las “armonías” que, “con acordes acentos”, han llamado su atención. El cerro aparece algo molesto porque los cantos desentonan con los “bélicos estruendos” y los “rayos horrendos” que resuenan en su copa nevada y en sus entrañas por obra de los poderosos Marte y Júpiter, sonidos habituales que, según dice, “[...] asombra[n] aquestos valles/ en pavoroso ardimiento”, haciendo esconderse a los animales, desde el “tímido conejuelo” y el también “tímido ciervo”, hasta el “león” y el “tigre bravo”. Se trata, pues, de una exaltación que hace el monte de su propio poderío, dando énfasis hiperbólico a su potencial furia volcánica.³⁶² Su reclamo termina con dos preguntas retóricas que insisten en su postura y hacen gala de erudición tanto por su léxico como su imaginación clásica (vv. 27-34):

¿Cómo se ven mis horrores
transformados en gorjeos
con que Anfión mueve mis peñas
y mis peñascos Orfeo?
¿Por ventura en mis cumbres
han hecho su alojamiento
las musas, que en el Parnaso
trinan numerosos plectros?³⁶³

Los reclamos del Chimborazo son respondidos por Diana, que aparece al término del parlamento de este y toma la palabra en todo lo que resta del texto (vv. 35-48). Su breve intervención, cortada porque hasta ahí llega lo que se ha llegado a copiar en el

³⁶² Si bien el Chimborazo está clasificado como un volcán potencialmente activo por el Instituto Geofísico de la Escuela Politécnica Nacional del Ecuador (IG-EPN), no existe ningún registro histórico de una erupción suya, calculándose la última como sucedida entre los siglos V y VII. Estos ademanes que hace el personaje sobre los “bélicos estruendos” que hace Marte en su “nevada copa” deben tomarse no tanto como demostración de su real fuerza eruptiva, sino como un ejercicio meramente retórico de demostración de su magnificencia. Ver “Chimborazo”, artículo informativo del portal web del IG-EPN, visita del 9 de febrero de 2019, <https://www.igepn.edu.ec/chimborazo>.

³⁶³ Las alusiones tienen que ver con que, según la tradición griega clásica, tanto Anfión como Orfeo eran personajes capaces de mover piedras con su música, mientras que las musas —una de cuyas moradas tradicionales se atribuía en el monte Parnaso— se emparentaban comúnmente con la música y las artes. Grimal, *Diccionario...* 29, 367-368 y 391-393.

manuscrito, apenas sirve para pedir calma al monte molesto y empezar una justificación a los cantos que han abierto la representación. Así, aunque su parlamento está evidentemente incompleto —la sintaxis de su última oración está trunca, presentando dos complementos antepuestos a un verbo que nunca llega a aparecer—, es suficiente para dejar ver sus intenciones y mostrar una alusión directa a los personajes homenajeados. Diana pide al Chimborazo que no se inmute porque en sus “agrestes senos” “todo el coro de las musas” haga sonar sus cantos al punto de dejar suspensos a los animales, y de inmediato advierte que ella misma es diosa que emplea su tiempo “en cazar brutos y fieras/ en los montes más excelsos”. Ella mismo, pues, ha visto que “otra mejor diosa” ocupa los “pavimentos” del monte, y que esa otra diosa —evidente referencia a la marquesa— ha venido acompañando a “un hermoso Adonis” —el marqués—, con quien “en lazos de Himeneo” “ha cultivado una rosa” de “celestial gracejo” —la hija de ambos—. Es, pues, como puede verse, una típica alabanza de retórica ampulosa que busca poner en alto a la familia ensalzada. Aunque no podemos saberlo, es predecible que el Chimborazo, ante las palabras de Diana, haya optado por aceptar la honrosa presencia de los marqueses y unirse a la alabanza que ya empezara su interlocutora.

Queremos insistir en el carácter trunco de la loa porque, tal como ha sido incluida en la tradición ecuatoriana a través de la transcripción que hiciera Barrera —y que luego comentara Hernán Rodríguez Castelo—, hasta hace poco había sido considerada una loa completa pero de breve extensión y estructura en demasía simple.³⁶⁴ Ha sucedido así porque Barrera altera el verso 39 y anota una versión algo distinta, con lo cual al parecer intenta hacer calzar la oración que ahí empieza como parte del bloque sintáctico anterior —en lugar de inicio del bloque subsiguiente, como lo es en realidad— y así lograr un sentido de conjunto en toda la intervención del personaje.³⁶⁵ No obstante, la revisión del manuscrito deja ver claramente que esa entrada implica el comienzo de una nueva oración, lo cual nos permite concluir que la intervención del personaje está inacabada y que por lo tanto no se trata necesariamente de una loa corta, sino de una loa incompleta que ha dejado de copiarse en el verso 48. Es evidente que tanto sintaxis como contenido

³⁶⁴ Barrera, *Historia de la literatura...*, 554-556; Rodríguez Castelo en su *Literatura... Siglo XVIII...*, 1.534-1.535. Este último dice que esta loa, como teatro, es “elementalísimo”. Cevallos Perugachi, en su “Diego Molina...”, 92-94, sí reconoce a esta loa como inacabada, pero, como hemos dicho en otros lugares, lamentablemente su trabajo no ha llegado a publicarse ni está disponible en ningún repositorio digital (nosotros hemos tenido acceso a él gracias a la generosidad y apertura del propio autor).

³⁶⁵ Barrera pone “también a mí que soy Diana” donde claramente dice “Porque yo, que soy Diana”. Para más detalles, ver la transcripción completa de la loa que se incluye en los anexos que acompañan este trabajo.

exigen que el texto continúe. Añadimos a esta reflexión lo ya dicho con respecto a la disposición del título, muy elegante y dispuesto en por lo menos la tercera parte del folio, realce que parece anunciar un texto de singular importancia aunque extrañamente roto poco después.

Hasta ahí, en suma, esta cortada loa “profana” cuyo interés radica tanto en su tema atípico —en el contexto de las loas de Molina— como en que nos permite ver tan claros elementos del contexto local. Tenemos aquí, de nuevo, un aspecto que resulta constante —si bien latente— para los textos de este manuscrito: la presencia de la clase criolla, ostentadora en buena medida del poder económico y productivo de la Audiencia, que utiliza los mecanismos de ostentación teatral para dar marca de su propia importancia. Así, el poder se celebra en tanto al mismo tiempo se disputa: la nobleza local se hace presente para, a través del elogio, hacerse dueña de los símbolos y mecanismos del poder y utilizarlos en su propio beneficio. No nos parece casual que en esta obra el Chimborazo aparezca como personaje activo, con voz, postura y movimiento propios. Además de ser una evidente referencia al lugar de representación de la loa —una finca a los pies del monte—, es también un gesto de ensalzamiento de lo local para ubicarlo en el seno simbólico del orden social. Son los criollos y sus tierras los que aquí se ponen —o son puestos— en escena para (auto)celebrarse y desplegar su poderío.³⁶⁶

Todo esto convierte a esta loa en un texto especialmente curioso en el marco del corpus dramático colonial que ha podido conservarse. Quizá eso explique que Barrera la haya escogido por encima de todas las demás que hemos comentado para publicarla en su *Historia...* Así pues, aún en su estado trunco, esta loa al marqués de Maenza resulta un buen e interesante ejemplo de su género con respecto a la dramaturgia de la época.

2.3 El baile o sainete del mercachifle

Con la posible salvedad de la loa al marqués de Maenza que acabamos de revisar, estamos aquí ante la única pieza dramática quiteña del período colonial verdaderamente conocida en nuestros días. Lo es por la misma razón que la loa mentada: la publicó Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944). Luego, con la misma transcripción, la incluyó también Hernán Rodríguez Castelo en su famosa colección de

³⁶⁶ Acaso pueda verse en esto un antecedente del paisajismo criollo que florecería alrededor de un siglo después, en tanto la exaltación del paisaje local constituiría, entre otras cosas, un mecanismo de afirmación de los discursos identitarios que girarían en torno a lo local o lo nacional, de la misma forma en que en esta loa sirve para que la clase criolla se posicione —geográfica y paisajísticamente hablando— en el universo de representación simbólica de su tiempo.

Clásicos Ariel (c. 1972), cuya circulación fue mucho mayor.³⁶⁷ Se trata, en síntesis, de una pieza cómica que presenta como personaje central a un mercachifle. Este, luego de haber empobrecido y desaparecido por dársele de galán, hace nueva fortuna y, escarmentado, aparece de nuevo en la ciudad (¿Quito?, ¿Riobamba?), donde evade ingeniosamente a tres damas que pretenden sacar provecho de él. Aparte del mercachifle y las tres damas, hablan también en la pieza tres hombres, que son los que median entre los otros personajes para evitar que se suscite una pendencia.

Esta pieza es el texto dramático más largo de todo el legajo de Molina, con 349 versos ubicados entre el lado recto del folio 63 y el vuelto del 65. Está escrita, al igual que la mayor parte de las loas, en romance octosílabo, aunque aquí el ritmo del diálogo es mucho más acelerado y el lenguaje tiende a alejarse del estilo pomposo y adornado que predomina en aquellas. En esa línea, a menudo los versos se rompen en voces diferentes (esto es, siendo necesarias dos líneas versales, dichas por dos personajes distintos, para completar el octosílabo). Es, además, un texto bastante ordenado y claro, escrito siempre a dos columnas, y que no presenta ningún verso o palabra tachados, lo que hace pensar en que se trata de la copia de una versión final. Aspecto notable, que no ha hecho notar ninguno de los autores que han comentado la pieza, es que la caligrafía en que está escrito el texto es distinta a la habitual del manuscrito. Este hecho, especialmente visible en los trazos de las letras *p*, *q* y *f*, entre otras, nos hace poner en cuestión la autoría de Molina para este texto. En todo caso, es evidente que no lo copió la misma mano. Hemos de tomarla como loa de Molina dejando anotada esta salvedad que nos parece significativa. Por otra parte, su ubicación en el manuscrito —es el treceavo texto dramático de la colección— nos permite aventurar una fecha cercana a 1750 para datarla, aunque no hay ninguna marca que permita confirmar esa suposición.

La transcripción que hiciera Barrera en su momento no es precisa, pues el crítico realizó alteraciones en varios lugares del texto, sin justificarlas, seguramente con la intención de hacerlo más inteligible para un público moderno. No ha existido hasta ahora, por tanto, una edición que pueda tomarse por enteramente fiel al original, a pesar de que existe el manuscrito inédito de una edición crítica del texto preparada por Javier Cevallos Perugachi. De ella nos hemos valido como base para realizar la nuestra. No obstante, ha sido necesario revisar de cerca el manuscrito y acoger las correcciones que hace Cevallos de las diversas alteraciones y omisiones del texto de Barrera, además de proponer nuestra

³⁶⁷ Nos referimos *Teatro ecuatoriano*, n.º 17 de la colección, volumen que hemos citado en algunas ocasiones. El “Baile o sainete del mercachifle” ocupa las pp. 61-70.

propia lectura en algunos casos donde encontramos oscuridad. El resultado, esperamos, es la actualización de esta interesante pieza que bien puede tomarse como una de las más importantes del teatro quiteño del siglo XVIII.

Antes de caer de lleno en el comentario del texto, lo primero que cabe revisar es el género de la obra, pues ya no estamos ante la tradicional loa dramática, cuyas características y funciones hemos comentado ampliamente en otros momentos de nuestro estudio. El *Diccionario de Autoridades*, contemporáneo a los escritos de Molina —sus seis tomos se publicaron entre 1726 y 1739—, define *sainete* como “una obra o representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia”. También define *baile* como “el intermedio que se hace en las comedias españolas entre la segunda y la tercera jornada, cantando y bailando, y por eso [es] llamado así, que por otro nombre se llama sainete”. Los dos términos, como vemos, aparecen muy cercanos entre sí en términos semánticos —acaso la única diferencia sea aquello de obra “menos seria” que se atribuye al *sainete*, término que de todas formas aparece como sinónimo de *baile* en la propia definición de esa palabra— lo cual explica la ambivalencia que utiliza el autor o copista en el título de la obra. Estamos, en cualquier caso, en la categoría de los géneros menores del arte dramático, cuya profusión en el teatro áureo español ha sido bastante estudiado por la bibliografía especializada en el tema.³⁶⁸

La categoría general que se ha establecido para este tipo de textos —ideados para representarse entre actos o jornadas de una comedia mayor en la dramaturgia del Siglo de Oro— es la de *entremés*, término que el propio *Diccionario de Autoridades* define como “representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio”. También se ha dicho que “personajes de los bajos oficios (sastres, venteros, pasteleros, criados, pajes) y representantes degradados de los hidalgos miserables y chanflones, rufianes y hampones, prostitutas y alcahuetas, pululan en el mundo del entremés”.³⁶⁹ El presente texto de Molina, como veremos, cumple a cabalidad con todas esas características, por lo que, siguiendo estos conceptos de la propia época, es a todas luces justificable ubicar a esta pieza del manuscrito en la dicha categoría general de entremés,

³⁶⁸ Anotamos como referencia el texto ya usado varias veces de Arellano, *Historia...*, que trata el tema en las pp. 660-678. También puede verse, entre muchos otros, Jesús Maire Bobes, ed., *Teatro breve de la Edad Media y el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 2003), y Antonio del Rey Briones, ed., *Teatro breve español. De Lope de Rueda a Buero Vallejo* (Madrid: Akal, 2014).

³⁶⁹ Arellano, *Historia...*, 662.

matizándola con aquello de su contenido musical y bailado que la define también como un baile y/o sainete. Piénsese, además, que el mismo Molina utiliza ese término clasificatorio para otra de sus piezas dramáticas, el “Entremés del confitero” (ver sección 2.4 de este capítulo), obra que guarda evidentes cercanías, a nivel de estructura, contenido, lenguaje y tono, con la que aquí comentamos.

Alargando un poco más nuestra reflexión sobre este punto, parecería que la designación de “baile o sainete” responde a una cierta ambigüedad semántica por parte del propio autor, toda vez que la terminología no resulta claramente definida para la dramaturgia de un período en que, con evidente persistencia de las formas barrocas tardías —lo hemos visto con insistencia al revisar las loas del manuscrito—, parece moverse hacia nuevas consideraciones estéticas que vienen de la mano del influjo ilustrado. Así, según parte de la historiografía sobre el tema, *sainete* es un término que empezó a ganar popularidad ya en el siglo XVIII, como evolución precisamente del entremés más propiamente barroco. Al respecto, dice Cevallos Perugachi:

El sainete, como género teatral menor, se ubica en el proceso de cambio que sufre la literatura en español, desde el llamado Siglo de Oro, hasta las nuevas formas que participan de las innovaciones de la Ilustración francesa. Sin embargo, dada su condición de “género menor” y de momento bufo para aligerar el tiempo de representación de las comedias mayores, nunca perderá su objetivo aleccionador, su lenguaje sencillo y cercano al pueblo.³⁷⁰

Más adelante, afirma también:

En un momento de transición entre la estética barroca y la nueva sensibilidad ilustrada, el antiguo entremés se irá decantando en el sainete: un “género nuevo”, más acorde con las necesidades de la nueva estética. De allí que muchos teóricos destaquen su condición de tribuna, donde el vicio será ridiculizado.

A la luz de estas ideas, bien podemos afirmar que la pieza de Molina guarda una raigambre propiamente barroca con respecto al género entremesil que fuera tan popular en la literatura del Siglo de Oro —esto es, principalmente, por su estructura, su temática y su contexto de representación—, pero a la vez evidencia un carácter más novedoso, en tanto se aleja del moralismo de raigambre religiosa y se aproxima al examen de las costumbres y prácticas sociales de su momento, aportando con un carácter aleccionador desde una vertiente humorística. En esto último podría verse incluso una intencionalidad instructiva o edificante más propia de la crítica ilustrada —racionalista y lógica— que de

³⁷⁰ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 28.

la representación propiamente barroca —simbólica e intrincada—. ³⁷¹ De cualquier forma, el “Baile o sainete del mercachifle” destaca en el manuscrito precisamente porque, además de ser una de las pocas muestras de su tipo en el universo de la dramaturgia conservada de la Real Audiencia de Quito —en la que predominan las loas de tema religioso o de fiesta real—, es también una entrada que el autor utiliza para observar, representar y criticar algunos rasgos que considera negativos de la realidad social en su conjunto. En la historia graciosa del mercachifle está sostenida, a momentos de manera muy explícita, una lección moral sobre ciertos comportamientos sociales que se juzgan reprobables no ya desde el dogmatismo religioso, siempre apegado a lo simbólico, sino desde la experiencia empírica que mira la realidad de frente y procura asimilarla y evaluarla.

La pieza, por esto mismo, es un interesante documento para la comprensión del universo social y económico de su momento. Pensemos, por ejemplo, que uno de sus temas implícitos es el comercio informal existente en las ciudades de la Audiencia, visto que todo el conflicto tiene que ver con la actividad particular del mercachifle y la forma en que la ejecuta en relación a sus potenciales consumidores (las tres damas de la obra). Este tema del comercio, por lo demás, tiene un alto interés si tomamos en cuenta que el mercader de la obra es fundamentalmente un vendedor de paños extranjeros, siendo esto —la introducción al mercado local de telas de proveedores internacionales, especialmente Inglaterra y Holanda— la principal causa del paulatino descalabro del mercado obrajero quiteño, y por tanto el corazón de la aguda crisis económica que agobió la zona central de la Audiencia de Quito a lo largo del siglo XVIII, según se ha descrito en la bibliografía existente al respecto. ³⁷² Detrás de ello aparecen también otros elementos significativos para darnos una idea de la sociedad representada en la pieza, como pueden serlo, según

³⁷¹ Este rasgo resulta especialmente importante si tomamos en cuenta la idea formulada por José Lezama Lima de que el barroco latinoamericano, “que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración”, tanto que “en ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano, lo antecede” (*La expresión americana...*, 84). Desde esta lógica —que para Lezama explica el “afán de conocimiento universal, científico,” que está presente en el barroquismo de ciertos autores como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora— no existiría una transición brusca entre una esfera y otra, en tanto los ‘aportes’ de la Ilustración estarían anticipados por un espíritu universalista y crítico ya contenido en el barroco americano. Dicho de otra manera, la Ilustración latinoamericana sería en buena medida una prolongación del barroco, idea de la cual esta pieza de Molina podría servir de comprobación.

³⁷² Anotamos algunas referencias que exploran el fenómeno de manera general: Hugo Arias, “La economía de la Real Audiencia de Quito y la crisis del siglo XVIII”, en Enrique Ayala Mora, ed., *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 4, Época Colonial II* (Quito: Corporación Editora Nacional/ Grijalbo, 1989), 202 ss.; Águeda Rivera Garrido, “La situación económica de la Audiencia de Quito durante la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Aldaba. Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla* n.º 28 (1996), 235-268. La descripción acaso más tradicional de la situación económica de la Audiencia en el período es la que hiciera Federico González Suárez en su *Historia general...* Tomo V..., 45 ss.

veremos un poco más adelante, la visión particular que tiene el personaje sobre la mujer o los juicios socio-raciales que salpican la obra. Con todo este marco, el mercachifle resulta un personaje de repercusiones mayores a las de la simple anécdota humorística del entremés.

La acción de la obra arranca con la aparición de los tres hombres en el escenario, quienes conversan entre ellos sobre lo acaecido hace no mucho con don Joan, un mercachifle afuereño llegado a la ciudad y empobrecido tan rápido como antes había logrado enriquecer. Según relata el Hombre 1º, que es quien lleva el hilo de la narración, el problema había sido que el mercachifle “se dio a galantear/ tan a rienda suelta que/ se vino a precipitar,/ dejándole la[s] bellezas/ sin camisa y sin un real” (vv. 22-26). Para colmo de males —esto lo dice el Hombre 2º—, “ha días que no [a]parece”, y se piensa ya que acaso “se haya echado a un foso” (vv. 28-33). Ante tan terrible posibilidad, los tres se proponen salir a buscarlo, acción que se frustra por la entrada del propio don Joan, que empieza a hablar a partir del verso 35.

Hasta aquí lo que podríamos considerar una fase introductoria del texto, en la que se prepara al espectador para la entrada del personaje principal, dando a conocer sus caracteres fundamentales y el contexto de su historia. La acción dialogada es acelerada, compuesta por frases rápidas y eficaces, las cuales, sin perder su condición de romance (asonancia para los versos pares), reproducen los decires de una conversación que pasa por real y así genera un ritmo muy lejano a la pesada formalidad que habíamos visto en casi todas las loas del manuscrito. Conforme a lo previsto para su género —pensado fundamentalmente para entretener a través de la anécdota graciosa, la construcción burlesca y la reproducción de tipos cotidianos—, no se encuentra aquí tampoco ninguna sofisticación retórica que pretenda mostrar la erudición del autor o generar simbologías complicadas. Es, por tanto, una escena fresca, jovial, rápida y carente de una excesiva formalidad, la cual se propone articular un cuadro realista y abierto a la cotidianidad con el fin no solamente de entretener al público, sino también de reflexionar sobre la misma realidad que representa. Todo ello, además de dar cuenta de lo que será el tono general de la pieza entera, denota una diferencia fundamental con respecto a la retórica ya explorada en el resto de piezas dramáticas del manuscrito, casi siempre ancladas en lo alegórico y retórico, amén de alejadas o no interesadas en la realidad concreta de su momento. El lenguaje de este “Baile o sainete del mercachifle” presenta así un carácter de novedad que no solamente tendría que ver con la diferencia planteada por el género de la pieza, sino también con la emergencia de una nueva forma de sensibilidad, más realista

y crítica que simbólica y celebratoria. Así mismo, y retomando ideas esbozadas un poco más arriba, la convivencia en el legajo de estos dos tipos de expresión daría cuenta de la prolongación del gusto barroco —dentro de una transición *amigable*, según planteara Lezama Lima— hacia la esfera de la Ilustración.³⁷³

Tras esta fase inicial, y llegado don Joan a la escena, lo que sigue será una mostración de su situación actual y una reconstrucción de lo sucedido con anterioridad. Los hombres le consultan sobre lo que se encuentra haciendo, y él les responde aludiendo a su ocupación: “Amigos, mercachiflear” (vv. 39). Ante la sorpresa de sus interlocutores, don Joan asegura que no hay de qué extrañarse, pues el mundo sigue y así como se sube se baja (vv. 41-44), lo cual explica que haya vuelto a su oficio de mercachifle. Aún habiendo distintas opiniones sobre la utilidad del oficio, para él está claro “que en las Indias es caudal/ para cualquier pretensión/ saber medir [y a]barcar” (vv. 47-50). Los hombres le preguntan entonces qué es lo que lo ha llevado a ese pensar, y el mercachifle responde con el que sería su más largo parlamento (vv. 56-104).

Dicho fragmento es especialmente interesante porque, además de ilustrativo en el marco de la acción dramática, es un texto cantado. El mercachifle canta la historia de su decadencia, la cual arrancara, como ya lo había dicho el Hombre 1º, por su inclinación al galanteo, para el que ponía en uso sus recursos (vv. 57-60):

Solía en otro tiempo,
que daba en galantear,
a costa de mi plata
rendir toda beldad.

Planteadas la situación, sigue otra cuarteta que arranca con un nexo adversativo y deja ver el fracaso de sus intenciones (vv. 61-64):

Pero ya
después, que no hay qué darlas,
si llego a conquistarlas

³⁷³ Debe anotarse que la presencia de un texto como este en un legajo del siglo XVIII no implica que en tiempos anteriores no se hayan montado obras de este tipo en el marco de las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito. De hecho, la evidencia muestra que el teatro quiteño del siglo XVII incluía una gran variedad de piezas del repertorio clásico español, entre las que se cuentan no pocas obras de estética realista y aún popularizante. La novedad sería que se trata de la pieza del género más antigua de las que se conserva que se haya producido en la propia Audiencia, lo que muestra una ampliación de intereses de los autores de teatro locales con respecto a lo que sabemos del siglo anterior. Esta apertura hacia géneros que al parecer no eran inicialmente del interés del dramaturgo colonial es lo que daría cuenta de la novedad a la que hacemos referencia. Dicho de otra forma, no es que el entremés no haya existido en el teatro americano anterior al siglo XVIII, sino que fue en ese siglo cuando el entremés empezó a formar parte habitual de ese teatro: es otro ejemplo del proceso de apropiación de discursos “oficiales” en el que los criollos americanos avanzaron a lo largo del período.

me envían a pasear.

Toda la larga estrofa que sigue a esta entrada está construida de la misma manera: a cada explicación que da el mercachifle de sus acciones en la cuartetas impares, sigue un resultado desfavorable que se introduce con el mismo verso quebrado que se repite insistentemente al inicio de las cuartetas pares (“Pero ya”). Este esquema, seguramente obligado por el ritmo de la canción, genera un avance rápido y diríase gracioso, muy propicio para generar el tono de informalidad que habíamos descrito como sostenido para todo el sainete.

A partir de lo citado, el canto don Joan va repitiendo distintas variaciones de la misma idea: todo lo que conseguía galanteando con el favor de sus riquezas lo perdía luego cuando ya no tenía más regalos que hacer a las mujeres, mostrándose ellas entonces altivas y soberbias. Así va haciendo alusiones particulares a cada una de las distintas damas que lo frecuentaban, siendo su recorrido un paneo tanto de la composición social de la Audiencia como de los productos con que conquistaba a sus pretendidas. El recurso es interesante porque pone en igualdad de condiciones a todas las mujeres nombradas, sin importar su jerarquía social, y las hace ver en conjunto como interesadas y afectuosas sólo a causa del dinero, lo cual parecería proyectar el juicio crítico de la obra a la generalidad del género femenino.

La primera mujer a la que nombra el mercachifle es “la negra más bozal”, quien lo habría rechazado cuando él ya no le daba “gala” alguna (vv. 69-72). Luego se refiere a “la blanca más preciada/ de dama principal”, que por él “bajaba hasta el zaguán” cuando tenía algo que ofrecerle, solamente para luego rechazarlo con violencia cuando ya no tenía “polleras” que darle (vv. 73-80). La tercera en ser nombrada es “la más libre mulata/ que vio nuestro arrabal”, la cual “dejaba a su galán” por “un par de medias”, pero solo para dejar de tratarlo cuando don Joan se quedaba “sin plata” (vv. 81-88). La cuarta y última es “la zamba más tirana”, a la que “hacía zapatear” “al son del patacón”, solo para luego verla comportarse como si fuese una diosa cuando no le mostraba un “cordobán” (vv. 89-96).

Negra, blanca, mulata y zamba: se condensa en ese cuarteto buena parte de la composición socio-racial de la sociedad colonial, si bien aquí estaríamos ante la representación de un estamento social de clase más bien baja, puesto que se entiende que ninguna de las mujeres mentadas tiene los recursos para adquirir los productos que

necesita y por eso actúa de la forma descrita por el mercader.³⁷⁴ Llama la atención la ausencia de una mujer india en el parlamento, lo cual acaso se explica con el último fragmento de este pintoresco primer canto del mercachifle, en el cual el personaje hace referencia, como grupo general al que dedicaba sus galanteos, a “las criollas”, definición dentro de la cual podía haber una persona blanca, negra o mestiza, pero no una considerada india³⁷⁵ (vv. 97-104):

Y en fin, de las criollas
la afable humanidad
para mis ruegos siempre
les vi de par en par.
Pero ya
las blancas son ingratas,
y negras y mulatas
profesan castidad.

Parafraseando sus palabras, don Joan afirma que llegó a ver la bondad de las mujeres criollas mientras tuvo dinero, luego de lo cual las unas se le mostraban ingratas y las otras se declaraban castas ante sus intenciones. Así, la crítica que trasluce la obra no se dirige tanto a las mujeres en general, como habíamos intuido inicialmente, sino al grupo de las mujeres consideradas criollas, las cuales constituían buena parte de las potenciales clientes del mercader. Pensemos, para esto, que todos los elementos que menciona don Joan (galas, polleras, medias, plata y cordobanes) tienen que ver o con prendas de vestir o con bienes materiales que permiten la ostentación, cifrando la crítica en la vanidad de las mujeres que buscan aparentar posición y ser “bien vistas” por sobre cualquier otra cosa. Estamos, pues, ante la representación de una clase criolla considerada

³⁷⁴ Nótese que la mujer blanca de la que se habla, si bien podría pertenecer a un estamento alto según las consideraciones raciales de la sociedad colonial, no parece corresponder a una persona de posición elevada, pues el mercachifle afirma que “bajaba” al nivel de negociar directamente con él en lugar de enviar a un subalterno. Así mismo, es notable aquello de llamarla “la *más preciada*/ de dama principal”, lo cual podría traducirse como “la que más se jacta o hace vanidad de ser dama (pero justamente porque no lo es)”. Que la posición de esta mujer es solamente jactancia o pretensión lo probaría, por lo demás, justamente el hecho de no disponer de sirvientes que intercedan por ella ante el mercachifle.

³⁷⁵ El concepto de criollo nació como denominación para la persona nacida en América pero con ascendentes no americanos, sin importar en principio su color de piel o condición social. De hecho, el propio Inca Garcilaso de la Vega sostiene que *criollo* “es nombre que lo inventaron los negros. [...] Quiere decir entre ellos negro nacido en Indias; inventáronlo para diferenciar los que van de acá, nacidos en Guinea, de los que nacen allá, porque se tienen por más honrados y de más calidad por haber nacido en la patria, que no sus hijos porque nacieron en la ajena, y los padres se ofenden si les llaman criollos. Los españoles, por la semejanza, han introducido este nombre en su lenguaje para nombrar a los nacidos allá”. Capítulo XXXI del libro nono de los *Comentarios reales de los Incas*, tomo 2 (Caracas: Ayacucho, 1985), 265-266. A este dato hemos llegado a través del texto de Tato Quiñónez, “Negro, negro criollo, afrocubano, afrodescendiente”, artículo del portal Negra cubana tenía que ser, dirigido por Sandra Abd’Allah-Álvarez Ramírez, 9 de septiembre de 2014, <https://negracubanateniaqueser.com/2014/09/09/negro-negro-criollo-afrocubano-afrodescendiente/>.

“baja” (negras, mulatas, zambas, mestizas y blancas pobres), que como tal pugna por pretender mostrarse en mejor posición de la que verdaderamente tiene. Este rasgo le permite a la obra aprovechar el potencial que ofrece el hacer gracia de las imperfecciones y defectos de un grupo específico, lo cual no solamente abre la puerta para conseguir un efecto humorístico, sino también para sostener un discurso de delimitación estamental.³⁷⁶

Las criollas de clase baja, insistimos, serían el verdadero objeto de burla de la obra, rasgo significativo porque, según podemos asumirlo por las condiciones en que hemos visto se realizaban estas representaciones, el público mayoritario de la obra habría sido precisamente el criollo-mestizo, con lo cual la crítica burlesca que plantean las palabras del mercachifle adopta un tono casi recriminatorio. También es representativo para este punto el hecho de que don Joan sea identificado como un personaje de origen ultramarino, no americano —“un ñopo recién venido/ en la escuadra de Ducais” lo llama el Hombre 1º al inicio de la obra—, con lo que estaríamos, por tanto, o bien ante un discurso de recriminación forjado desde una cierta élite dominante —la clase blanca propiamente peninsular—, o bien ante un discurso de auto referencia en el que un criollo hace chanza los vicios de su propia clase. Así mismo —y siguiendo la línea de reflexión varias veces planteada a lo largo de este capítulo respecto a la emergencia de una élite criolla que se apropia de los discursos para con ello refrendar su pertenencia a la clase detentadora del poder—, este gesto recriminatorio podría verse también como una fórmula creada para generar un discurso de diferenciación entre lo considerado “bajo” o reprensible —en este caso la vanidad, el falso interés de las mujeres— y lo considerado “elevado” o ejemplar —por contraste la modestia, el desprendimiento—. La obra estaría haciendo un juicio, pues, sobre una clase criolla que se divide a sí misma en estamentos jerárquicos a partir del principio ordenador de lo moral, estando por un lado una clase alta que menosprecia la condición del subalterno, y por otro una clase baja invitada a reírse de sus propias penurias.

Finalizado el canto del mercachifle que hemos comentado, los hombres conversan con él acerca de las intenciones de su oficio y sobre lo que piensa hacer ahora que ha vuelto a él (vv. 105-129). Le preguntan si él se ha hecho mercachifle justamente para

³⁷⁶ La ausencia de una mujer india entre las mujeres cortejadas por el mercachifle no responde tanto, entonces, al hecho de que la clase social a la que pertenecían los indígenas no disponía de las condiciones necesarias para ser cliente de un mercader de paños relativamente finos, como lo sería el personaje, sino al hecho referido de que la obra plantea una crítica contra la vanidad femenina de una clase concreta (la criolla-mestiza), clase que, según la burla planteada, se preocuparía especialmente por hacer gala de ostentación y guardar las apariencias.

enamorar, a lo que él responde afirmativamente, pues tiene por seguro que ninguna mujer puede negársele a un mercader. Uno de los hombres apoya las palabras de don Joan, afirmando a la vez que eso solo sucede mientras existan bienes que ofrecerles, pues “[...] no quieren las personas/ sino bretañas y holán”.³⁷⁷ El diálogo con los personajes masculinos es, como vemos, una prolongación de la crítica a las mujeres ya vista en el canto del personaje que hemos comentado, pues muestra la aquiescencia de los hombres en el asunto. No obstante, don Joan dice haber hallado el remedio para el mal: no dar a las mujeres lo que piden. Los hombres se muestran escépticos de que sea capaz de hacerlo, pero el mercachifle insiste en que ha escarmentado y que no le interesa ceder ya ante las pretensiones femeninas. Se acercan entonces tres mujeres “de mantilla y pañico”, y el mercachifle anuncia que “frescas se volverán” si no vienen con riquezas. Los hombres se retiran para mirar lo que sucede desde cierta distancia y don Joan permanece esperando a las mujeres, que finalmente entran en escena.

A partir de aquí (v. 130 ss.) arranca lo que podríamos considerar como porción central del entremés, la cual consiste en los sucesivos diálogos que mantiene el mercachifle con cada una de las tres mujeres que lo han visto y se han acercado a ver lo que posee. La entrada de los tres nuevos personajes marca desde el inicio el carácter de interesadas que se ha venido construyendo en torno a las mujeres, pues en seguida que reconocen a don Joan, una de ellas anuncia que “si lleva cosa de gusto,/ en pelota ha de quedar” (vv. 132-133).³⁷⁸ Lo mismo cuando éste les comenta sobre sus mercancías, en las que ellas fijan su interés al tiempo que comentan la forma en que ven al mercachifle como un “pobrete” que “caerá” ante sus pretensiones (vv. 135-146):

Mercachifle

¿Quién me llama?

Oh, mis reinas,

¿tanto bueno por acá?

Mujer 1ª

¿Qué vende?

Mercachifle

Cintas, pañuelos,

rayadillo, tafetán,

peines, rosarios, corales,

primavera, gorgorán,

medias, encajes, agujas,

rengues, bretañas y holán,

y más de veinte mil cosas.

³⁷⁷ Ambos son tipos de telas.

³⁷⁸ “Dejar en pelota”, según el *Diccionario de autoridades*, equivale a “quitarle o robarle a alguno todo lo que tiene”.

Mujer 2^a*Aparte*

Este pobrete caerá.

Esta actitud de las mujeres, y la concomitante crítica que se hace de ellas, nos parece interesante en tanto deja ver entre líneas una suerte de debate moral cuyo centro se ubicaría precisamente en el rol de la mujer en el seno de la organización social. Sabido es, pues, que “la sociedad colonial fue una sociedad esencialmente masculina, en la que los cargos públicos, el patrimonio familiar y el prestigio social eran del resorte exclusivo de los hombres”.³⁷⁹ Y si bien la mirada condenatoria contra las mujeres que se construye en esta pieza de Molina en principio provendría de esa estratificación propia de una sociedad patriarcal, es de advertir también que, mientras en la alta sociedad tradicional “los ‘roles de género’ [...] se encontraban claramente delimitados: a los hombres les correspondía el espacio público, la política y los negocios, y a las mujeres el espacio privado, [...] las mujeres de los rangos inferiores de la sociedad estaban menos atadas a la administración casera de sus patrimonios y más volcadas a la búsqueda de condiciones de subsistencia, lo que las hacía más visibles en el comercio callejero, en la actividad de plazas, portales y recovas y, por tanto, como exponentes de una moral o actitud social más abierta y relajada”. Tomando esto en cuenta, el comportamiento reprobable que se pone en escena estaría asociado solamente con un estamento social bajo, no con la clase dominante. Así, lo que estaría en juego en la crítica moral que establece Molina sería, de nuevo, una mirada estratificadora que plantea un límite entre lo “alto” y lo “bajo”, lo “noble” y lo “vil”, siendo eso parte del trasfondo aleccionador que está en la base del argumento del entremés. La crítica se realiza, pues, a fuer de no dirigirse directamente contra la clase regentadora del poder, sino únicamente ante una porción de la sociedad considerada subalterna.

Además de esto, el pasaje comentado es también interesante porque hace un despliegue de los productos con los que comercia el mercachifle, siendo en su mayoría telas de diverso tipo, lo cual nos remite a lo ya dicho sobre el comercio de paños extranjeros, hecho que supuso, como hemos señalado anteriormente, un problema ingente

³⁷⁹ Todo esto y lo que sigue de María Stella Toro, *La mujer en la sociedad colonial. Guerra, patrimonio, familia, identidad (1540-1800)* (Santiago: Servicio Nacional de la Mujer, 2010), 12. Si bien la autora está haciendo referencia a Chile, sus afirmaciones nos parecen aplicables a todo el universo social de las colonias hispanas en América. La cita que introducimos a continuación proviene de la misma fuente (14-15). Para una reflexión más completa y compleja sobre la situación de la mujer en la colonia puede verse Mabel Moraña, ed., *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996).

para la economía quiteña durante prácticamente todo el siglo XVIII. En ese sentido, el sainete del mercachifle estaría poniendo en escena, un tanto entre líneas y en sentido cómico, un tema de enorme interés y actualidad para el auditorio al que se dirigía: la presencia de don Joan resulta así a la vez un divertimento y una alerta, puesto que pone en evidencia no solo una moralidad cuestionable y digna de burla, sino también una situación alarmante para la situación económica y productiva que atravesaba la región.

La estructura a partir de este punto consiste en la sucesión de secciones relativamente equivalentes en extensión en las que el mercachifle entabla un diálogo personal con cada una de las mujeres (con la primera entre los versos 147 y 194, con la segunda entre los versos 195 y 242 y con la tercera entre los versos 243 y 302); con cada una, así mismo, utiliza una estrategia distinta para burlarla (con la primera se finge sordo, con la segunda mudo y con la tercera enfermo); y, a la vez, cada una de las interacciones finaliza con un breve canto del mercachifle en el que explica por qué se ha comportado de la forma en que lo ha hecho y anuncia una moraleja cuya intención es hacer ver a la mujer su mal comportamiento —con base en los caracteres morales ya comentados más arriba—, consiguiendo con ello su vergüenza, su indignación y finalmente su ira. Este esquema se lleva adelante, como todo hasta ahora, con diálogos rápidos, ágiles, claros en su mensaje y a menudo cargados de humor.

La Mujer 1ª pide un par de medias, y da especificaciones sobre su tejido y su color conforme el mercachifle le hace preguntas. Al escuchar la cantidad que demanda don Joan por ellas (diez patacones), no duda ni un segundo para regatear el precio, pero su pretensión da de bruces con la firmeza del mercader, que no reduce el precio “ni un cuartillo”. Promete entonces ir a traer el dinero a casa, excusa con la que cree que acabará de convencer al hombre, pues llega a insistir, socarronamente, en aquello de que el mercachifle “caerá”. Es entonces cuando empieza el primer juego de don Joan, que finge no entender lo que la mujer dice y confunde todas las palabras que ella profiere. Así, cuando la mujer dice “mulatilla”, él entiende “mantilla”; cuando ella dice “le digo”, él entiende “postigo”; cuando ella dice “es un ruin”, él entiende “revellín”; etc. El conjunto es un diálogo de elevada comicidad construido gracias a esta cadena de malas interpretaciones que terminan por desesperar a la mujer. Es finalmente el propio mercachifle quien corta en seco el hilo de este diálogo de sordos, cuando de pronto vuelve a referirse a las medias: “Pues si no las quiere, andar,/ que, aunque se vuelvan conmigo,/ a mí no me comen pan” (vv. 178-180).

Al ser preguntado por el motivo de su sordera fingida, viene la primera de las tres lecciones que canta el personaje (con el consecuente quiebre de la métrica octosílaba) (vv. 185-193):

Mercachifle

Escúcheme, y lo sabrá.

Canta

El que mercachifle anda
con las criollas
no ha de atender a sus voces
sino a sus bolsas;
pues el que llega a darlas
cuando las oye
paga lo que de balde
otro se come.

Vemos de nuevo aludidas las criollas como grupo específico, y de nuevo lo vemos representado con el interés y el aprovechamiento como rasgos distintivos a la vez que reprochables. El mercachifle afirma que es imposible creer en las mujeres en tanto lo que dicen (esto es, “sus voces”) está vinculado a lo que quieren (esto es, “sus bolsas”), por lo que sus afirmaciones y peticiones disfrazarían siempre intenciones diferentes a las que declaran. La mujer a la que se enfrenta el personaje —y, por extensión, la mujer criolla en general— aparece entonces como elemento destabilizador y aún malicioso, en tanto pretende socavar el fundamento moral del mercachifle a través de segundas intenciones que yacen ocultas tras lo aparente. Dicho fundamento moral, por lo demás, se presupone como necesario para mantener el orden y el bienestar, en tanto el mercachifle, con todo esto, está procurando demostrar a los otros hombres la firmeza de la convicción que lo ha sacado de la ruina. Ahí, pues, el tema central de la obra, en el que se insiste. En el canto citado, aunque no se abandona el tono gracioso, queda de lado el juego humorístico que se generaba con la fingida sordera del mercachifle, y se da paso para que este le saque en cara a su rival lo que en ella ve de reprehensible, mostrando así lo que el sainete busca reproducir en términos de su discurso amplio: no se ha de galantear con las criollas pobres, pues son todas interesadas y falsas.

No obstante esta premisa de fondo, el conflicto escénico aún está lejos de resolverse. De inmediato la Mujer 2ª toma el puesto que había ocupado la primera, ofreciendo vengar la burla que le acaban de hacer. Uno de los hombres —recordemos que ellos se han retirado pero no han salido de escena, sino que ven lo que sucede desde una prudente distancia— anuncia: “Ya hay otro moro en campaña,/ que burlado volverá” (vv. 196-197). Y arranca entonces el segundo duelo del mercachifle. Habría, pues, en esto,

dos factores que comentar: primero, el recurso sirve escénicamente para insistir una y otra vez en el tema central, haciendo énfasis en él; segundo, el juego se repite para aumentar el efecto cómico de la pieza. En conjunto, humor y sentencia aleccionadora se juntan para articularse en una acción discursiva capaz de entretener al mismo tiempo que hacer una crítica de índole moral.

En esta segunda ocasión, las cosas suceden de manera parecida. La mujer pide una tela y va dando especificaciones mientras el mercachifle le muestra lo que tiene. Cuando pide el costo del producto, el mercachifle se muestra más firme y burlón que en el primer caso: dice haber vendido el paño en cuatro pesos “a todos en el lugar”, pero que a ella le cobrará “cuatro pesos y un real”. Ella protesta, pero el mercachifle responde con un sofisma que a la vez es una galantería con que busca desarmar a su oponente: “¿Pues, no es cosa natural,/ si la más bonita siempre/ es la que nos lleva más,/ que pague la más bonita/ más, cuando llega a comprar?” (vv. 213-217). La mujer parece aceptar el galanteo y empieza a responder a él, pero entonces comienza el mercachifle a hacerse el mudo, profiriendo meros balbuceos (“Ba, ba, ba”) cada vez que la mujer le dice algo (vv. 221-227). La cómica situación se resuelve cuando la mujer se harta y le pregunta a don Joan si acaso le ha dado algún mal aire, y luego, cuando este reacciona, le pregunta la razón de su comportamiento. Viene entonces la segunda de las lecciones cantadas, que repite en buena medida las características de la anterior (vv. 231-240):

Mercachifle

Escuche,
que la quiero ahora cantar.
Canta
Pues el que no enmudece
con las bonitas
gasta con sus razones,
medias y ligas;
pues todas las que hablan
con mercachifles
abren la boca solo
para pedirles.

Estamos aquí ante una variante de la lección anterior, en la que el personaje afirma que es mejor guardar silencio ante las mujeres, pues hablar con ellas implica necesariamente escuchar sus peticiones (que se presuponen malintencionadas). La diferencia es que aquí no habla de mujeres “criollas”, en general, sino propiamente de mujeres “bonitas”, lo cual ubica ese rasgo femenino como herramienta de su supuesta malignidad inherente. De nuevo, pues, la consideración negativa y perniciosa de la mujer

como sujeto portador de una amenaza a la estabilidad, y una nueva identificación del mercachifle con un discurso ordenador que se opone a ese peligro.

Tras esta acusación de interés a “las bonitas”, con lo que la mujer segunda queda quejándose por el “desaire” que le han hecho, es el turno del duelo con la Mujer 3ª. Esta se aproxima a don Joan haciéndoles a las otras la promesa de que ella sí le hará “caer”. Uno de los hombres advierte al mercachifle que viene por él otra de las mujeres, pero él sigue mostrándose confiado: “Será como las demás” (v. 246). El diálogo guarda el mismo esquema que los anteriores, aunque cada vez don Joan es más directo y desenfadado, haciendo alusiones directas a la falsedad de las intenciones de la mujer y respondiéndole con sarcasmo (vv. 247-270). El tono es de mayor tensión porque la mujer también se muestra resuelta y directa. Le pregunta al mercachifle por su mercadería y él deja claro que solo vende lo que le compran. Le muestra unos encajes cuando ella se los pide, pero cuando quiere que se los entregue, él le replica pidiéndole dinero. También se burla cuando ella saca a relucir, orgullosa, su supuesta fiabilidad. Ante todo esto, la mujer va perdiendo la cabeza (“¡Pues tú me la pagarás!”), pero él sigue mostrándose burlón (“Eso en comprándole algo”).

En seguida la mujer hace gala de su aspecto, insistiéndole a don Joan que contemple su “garbo”, su “donaire” y su “cara”, pero a todo esto responde el mercachifle con interjecciones que simulan alguna dolencia (“¡Ayayay!”, “¡Jesús!”, “¡Fuerte mal!”), con lo cual la mujer no puede sino verse desorientada. Finalmente, tras extenderse algo más esta interlocución cómica entre los personajes, la mujer, aturdida, saca dinero y paga por los encajes, con lo que el mercachifle reacciona de manera inmediata: “¡Venga!/
Ya se me ha quitado el mal” (vv. 284-285). Reconoce, entonces, que su malestar ha sido fingido, y ante la demanda de explicaciones por parte de la mujer viene el tercer y último de sus cantos aleccionadores (vv. 289-302):

Mercachifle

Aquí va.

Canta

El que, entre las mulatas,
comprare y vende
ha de ver solo aquello
que le conviene;
porque a los mercachifles
nos tiene cuenta
ser ciegos, cuando todos
van a la tienda.

Este tercer canto, el mercachifle sostiene que quien negocia con mujeres ha de resguardar su propio provecho, por cuanto cada una hará lo propio y no le corresponde a quien comercia el velar por los intereses de los demás. Son rasgos de distinción que en esta ocasión se refiere en específico a “las mulatas” —dándole un componente racial considerado “bajo” a ese carácter negativo que ha construido en torno a la mujer—, y que luego hace referencia a “todos” quienes “van a la tienda” —aludiendo a una repercusión general de ese mismo carácter—. Con esto estaría extendiendo la reflexión a un ámbito más amplio: corresponde al mercachifle, como hombre que ha “escarmentado”, hacerse sordo, tonto y mudo ante la falsedad e hipocresía de las gentes ruines, pues eso es lo que pone en riesgo bienestar y economía. Así, la posición del personaje como de rival de las tres mujeres que quieren aprovecharse de él lo ubica como una suerte de defensor de lo correcto en el dicotómico universo moral que la obra ha construido.

Con esta última lección termina la acción central del sainete: el mercachifle ha triunfado en sus tres duelos —ninguna mujer ha logrado obtener sus productos gratis (una incluso ha llegado a pagar)— y el fondo de la crítica que la obra plantea ha sido desplegado ya con insistencia. Habría una suerte de doble lección en todo el asunto: en cuanto a los hombres, se hace ver la imprudencia de darse a un galanteo dispendioso y exagerado, sin tomar en cuenta la ruina inevitable que aquello acarrea; en cuanto a las mujeres, ha quedado claro que el interés falso y el aprovechamiento son aspectos morales reprobables.

Lo que falta es ya el cierre de la acción, el cual se da en el mismo tono rápido y gracioso con que se ha construido toda la pieza. Apenas don Joan hace su tercer canto de respuesta final al diálogo con la última de las mujeres, sus tres rivales declaran en conjunto su cólera y deciden vengarse embistiendo contra él (vv. 303-306). Don Joan pide ayuda a los hombres, quienes acuden tratando de calmar a las mujeres y justificando su comportamiento: “Haya paz, señoras mías,/ que esto no es más que probar/ el arte que ha de tener/ el que ha de mercachiflear,/ que don Joan es muy galante” (vv. 309-313). El mercader no abandona su tono humorístico y las mujeres aceptan la paz de inmediato, proponiendo ellas mismas —la Mujer 1^a— que se termine la idea con un baile (vv. 314-318). Don Joan dice renunciar a “la petaquilla”, que le “estorba para bailar” (vv. 319-321) y así entramos a la fase final de la obra, en la que los personajes realizan un baile cantado con el que termina la función (vv. 322-349).

Este último fragmento consiste en una alternancia de cantos entre las tres mujeres y el mercachifle. En él, cada una de ellas le hace a don Joan una pregunta, y él responde

haciendo observaciones graciosas que insisten en las ideas ya manifestadas. La sección entera abandona la composición métrica del octosílabo romanceado y pasa a un formato más libre, compuesto básicamente por heptasílabos y pentasílabos —con algunas irregularidades—, lo cual a todas luces responde al carácter musical de la sección. Así, la Mujer 1ª pregunta: “¿Por qué de mercachifle/ tomó el oficio?”, y responde don Joan haciendo ver sarcásticamente los posibles beneficios de su profesión (vv. 324-329):

Porque en las Indias
acto es positivo;
porque, viéndome todos
que compro y vendo,
me fiarán sus hijas
y su dinero.

Ante la pregunta de la Mujer 2ª (“¿Por qué a las blancas vende/ de mala gana?”), responde también con humor y socarronería (vv. 332-337):

Porque a las blancas nunca
les saco blanca³⁸⁰
y tienen tales mañas,
las hermosuras,
que me piden encajes
y vuelven puntas.³⁸¹

Por último, tras la pregunta de la Mujer 3ª (“¿En qué genero tiene/ más beneficio?”), canta el mercachifle un parlamento que, además de contener un humor mordaz, deja a la vista sus consideraciones raciales (vv. 340-345):

En el negro, que siempre
es más socorrido,
pues sobre ser lo negro
barato y dócil,
aunque en él caiga mancha,
no se conoce.

Dicho esto, pide la Mujer 1ª que el baile finalice y el mercachifle la segunda para dar por concluida la obra.

Como puede verse, lo sostenido por el personaje en estas intervenciones finales son comentarios y reflexiones humorísticas que abordan diversos elementos asociados con el argumento de la obra, siempre mostrando un cariz desvergonzado y hasta

³⁸⁰ En alusión a la moneda de vellón que se llamaba así, “blanca” (DA).

³⁸¹ Parece referirse a que no responden de buena manera (una de las acepciones que recoge el DA para “puntas” es “astas del toro”). También podría referirse a que no retribuyen por lo que se les da (les “dan vuelta a las puntas de sus encajes”, es decir, se retiran).

escandaloso. Su función, por tanto, sería la de potenciar el tono humorístico del entremés, llevándolo a una suerte de clímax final. En el primer caso, el mercachifle hace alusión al poder del dinero en la sociedad, en tanto afirma que su posición de mercader —y por ende de persona con recursos— habría de abrirle las puertas a fortunas y corazones. En el segundo, retoma la idea de hermosura asociada a las mujeres, a la vez que continúa su condena al tratarlas de tacañas y falsas, redundando así en la crítica moral desplegada a lo largo de la pieza. Por último, en el tercer canto el mercachifle relaciona el color de la tela con la piel de una persona esclava —que no podía ser sino de tez negra—, asociación que le permite asegurar que un paño de ese color, al igual que un esclavo, vendría a ser “barato y dócil”, además de más resistente por ocultar posibles manchas en su superficie. Todo esto confiere a las aseveraciones del personaje un tono de humor punzante, que a momentos parecería exagerado y aún cruel, pero que muy posiblemente habría podido arrancar risas entre el auditorio.

En conjunto, con su agilidad y su humor, este sainete sobre el mercachifle presenta una situación que podría denominarse como típica de la cotidianidad de la época, y elabora en torno a ella una reflexión lúdica cuya finalidad es, como hemos visto, de tono moralizador. Se trata, por tanto, de un teatro que hace burla de las costumbres de su tiempo para hacerlas visibles y a la vez criticarlas. Lo hace sin salir de los límites planteados por su humor ligero y divertido, pero no por ello dejando de portar cierta agudeza y una buena dosis de realidad. Aunque de mucha de la dramaturgia hispana del XVII puede decirse algo parecido, este es el primer caso de un texto dramático quiteño en el que encontramos estas características, constituyéndose por ello en una pieza de elevada importancia en el corpus escrito del teatro de la Real Audiencia de Quito.

Debe notarse que la crítica planteada por la obra, según hemos dicho, se cuida de dirigir sus dardos a la clase dominante, encaminándose más bien, de manera estratégica, a una clase social subalternizada. Esto implica no solamente una cierta cercanía (o subordinación) del autor a la esfera del poder —cosa por lo demás previsible, tratándose de un sacerdote letrado—, sino también un mecanismo con el que Molina evita que su discurso sea considerado peligroso pero a la vez permite que mantenga una postura crítica. Esto último es posible debido a dos elementos fundamentales: primero, el uso abierto del humor, con lo que el discurso de fondo parecería *suavizarse* y/o *diluirse* en la risa; y segundo, la puesta en escena de situaciones y personajes en sí mismo subordinados pero que exhiben, con sus palabras y acciones, una valoración de la propia realidad. Dicho de otra forma, sin propiamente constituirse como una crítica al orden instituido, esta pieza

pone en escena un pedazo de vida cotidiana plenamente identificable por el auditorio de la época —con todas las implicaciones que hemos visto en términos de sus referencias al contexto económico y social— y a partir de ella elabora una reflexión que cuestiona los fundamentos de la realidad al burlarse de ellos. Hay, pues, una suerte de astucia —por lo demás no fuera de lo común para textos entremesiles de este tipo— de esconder un desencanto o crítica en el disfraz del humor y el desenfado, dejando que a través de ellos hablen y actúen personajes lejanos a la simbología dominante y en cierto sentido opuestos a ella de manera *natural y ordinaria*, pero no *amenazante*.

Todo esto abre un filón interpretativo del que habíamos tenido poca evidencia en los textos revisados hasta ahora. No hay en esta pieza una celebración o exaltación del poder, ni hay tampoco una muestra de homenaje a alguna personalidad concreta o simbólica importante en el contexto. Hay, sí, la exposición implícita de unos principios morales concretos —ya los hemos descrito más arriba—, pero sin la pompa o la ceremonia grave que acompañaba a buena parte de la festividad ritual característica de la semiósfera de la época. Así, una pieza como esta que hemos revisado propone una dimensión muy distinta a la de la dramaturgia más tradicional que hasta este punto hemos podido revisar. Estamos aquí ante un teatro de intencionalidad evidentemente más realista que alegórica, y por tanto ante la evidencia de una mirada más abierta al mundo concreto de la cotidianidad que al mundo de la organización simbólica que pretende imponer límites y normas a esa misma cotidianidad. De ahí que la habitual exaltación y defensa del poder se reemplace aquí por la anécdota graciosa y humorística cuyas repercusiones tienen que ver con la moral cotidiana —y aún popular— más que con los grandes ideales que organizan la sociabilidad en su dimensión “oficial”.

Valga decir, de todas formas, que el “Baile o sainete del mercachifle” no supone por ello un contradiscurso. Siendo una pieza de *género menor*, la manera en que el sainete de Molina se articula en el universo festivo de la época podría definirse como periférica a la vez que central: es parte oficial del festejo —al que aporta con entretenimiento y jovialidad dentro de un entorno más ceremonial y hierático—, inoculando en él una mirada crítica pero no propiamente desestabilizante. Al contrario, al hacer un reproche de cierta modalidad considerada “baja” o “ruin” (asociada esta a las clases subalternas de la sociedad), estaría procurando sostener su principio contrario: aquella moral considerada “noble” o “decente” (asociada a las clases dominantes, por contraste con los personajes desplegados en escena). En otras palabras, sin contradecir los principios por los que dicho festejo se construye —los de exaltación del poder y el orden instituido—, el “Baile o

sainete del mercachifle” no insiste en ellos, sino que se limita a funcionar como un divertimento que contribuye, con gracia y vivacidad, pero también con crítica y burla, a la evaluación de costumbres sociales y a un correspondiente aleccionamiento moral al respeto de ellas.

Para finalizar nuestro comentario de esta interesante pieza, hacemos referencia a un texto relativamente contemporáneo al “baile o sainete” de Molina que bien puede relacionarse con su argumento. Nos referimos a la canción burlesca titulada “El travieso ingenio quitense a una dama del travieso ingenio”, texto recuperado por Alejandro Carrión del II tomo de la colección conocida como *El ocioso en Faenza* de Juan de Velasco.³⁸² Este texto, que Carrión fecha hacia 1760, presenta también una escena cotidiana de la época. Quien habla es un hombre que es víctima de los desdenes de su amada, pero que en lugar de sufrir, se ríe, se alegra, se va a pasear y a comer, y todo para que ella enmiende su comportamiento. Todas sus declaraciones dan muestra, como dice Carrión, del “chulla quiteño, jacarandoso y cínico, [...] aquí lindamente pintado”, que demanda de su querida condiciones para, según dice, “querer con comodidad” (esto es, sin mayores seriedades ni compromisos). Una de las advertencias que le hace este personaje a la mujer a la que se dirige es que él no ha de darle ni “medio real” si ella se lo pide, “porque aquesto de pedir/ se roza con estafar,/ y es droga y es maula querer estrechar/ a un hombre que ganas no tiene de dar”. Un poco más adelante, en relación a ese “querer con comodidad” que es su exigencia, anuncia que “tampoco he de ver/ mercachifle a tu casa entrar,/ ni al que dice que el alquiler/ del cuarto viene a cobrar.// Porque semejante gente/ me suele causar un mal/ que sudo, trasudo y no acierto a hablar/ y apenas y a pausas puedo respirar”.

El texto, como vemos, repite el tono humorístico y burlón que es dominante en el sainete de Molina, y lo hace nuevamente para pintar unos caracteres morales que resultan graciosos justamente por su extravagancia o irregularidad: el hombre como un vividor desvergonzado y celoso, y la mujer como pedigüeña y desamorada. Vemos, además, nuevamente una referencia al interés económico que tiene la mujer en el marco de una

³⁸² El texto lo comenta Carrión en su *Los poetas quiteños...*, 228-230, y lo copia por entero en su *Antología general...*, 329-332. Aunque no tiene relación directa, valga anotar que en el mismo tomo del *Ocioso* de Velasco, a esta pieza que estamos por comentar le sigue una composición atribuida a “la musa quitense incógnita”. Se trata de un grupo de cuartetos organizadas en un relativamente largo sermón “a las siete palabras del redentor en la cruz”. Si bien no se trata de un texto dialogado ni tiene marca explícita alguna por la que pueda considerárselo como pensado para ser declamado ante un público, sus continuas alocuciones a un posible grupo de oyentes (“Venid, venid, pecadores,/ a observar con atención/ cómo ponen vuestras culpas/ en la cruz al hombre Dios”, etc.) hacen pensar a Carrión —y nos parece acertado— que es “probable que se trate de una de esas ‘loas’ cantadas en las procesiones quiteñas de Viernes Santo”.

posible relación amorosa, y también la presencia de un mercader que la visita. Este texto anónimo podría confirmar, pues, la pertinencia del “Baile o sainete del mercachifle” como documento significativo para conocer y comprender la realidad de su momento, en tanto pone sobre la mesa temas que parecen haber sido preocupaciones habituales para la sociedad quiteña de mediados del siglo XVIII. El humor de ambos textos aparece entonces como un mecanismo que permite generar fisuras en la superficie grave y ceremoniosa de la producción literaria de la época, encaminada, según los principios ordenadores de la semiósfera, al aplauso y exaltación del orden instituido. En este sentido, textos como el recogido por Velasco o el propio sainete de Molina dan cuenta no solo de aquello que los quiteños de la época pensaban, creían y sentían con respecto a temas como el comercio, el interés, el dinero y el amor, sino también de una estrategia discursiva que busca ampliar el universo de lo decible en el seno de una teatralidad por lo general cerrada y constreñida al acto celebratorio.

2.4 El entremés del confitero

Mucho de lo que hemos dicho en el apartado anterior sobre el “Baile o sainete del mercachifle” puede aplicarse bien para este “Entremés del confitero”, sin duda uno de los textos dramáticos más interesantes del legajo de Molina, y por tanto también uno de los más significativos que se conservan del período. Se trata de un texto de 231 versos que arrancan en la parte inferior de la columna derecha del folio 137v., ya cerca del final del manuscrito, y se extiende hasta la primera mitad del 139v. La obra pone en escena a cinco personajes: un galán (el confitero), dos damas, un negro y la música. La acción dramática representa una situación graciosa en la que el hombre, que es vendedor de confites, se rehúsa a atender a las mujeres por soberbia y tacañería, y es en revancha aleccionado por ellas, que le roban sus pertenencias para hacerlo desesperar, aunque luego se las devuelven. La acción, según refiere el propio confitero al inicio de la obra, sucede en la localidad de Guano, uno de los pueblos ubicados al interior del corregimiento de Riobamba, a unos 25 km de la llanura de Colta, donde en ese entonces se situaba dicha ciudad.³⁸³ Tampoco esta pieza tiene ninguna marca que nos pueda indicar una fecha de

³⁸³ Vale aquí lo mismo que señalamos al comentar la “Loa a Nuestra Señora del Carmen” (ver sección 2.2.2 de este mismo capítulo), cuya acción se ubica en la localidad de Chambo: la mención explícita a lugares como este amplía la posible significación de los textos de Molina, pues da muestras de la presencia de lo que hemos dado en llamar la teatralidad de la semiósfera colonial quiteña en regiones relativamente periféricas.

representación, pero por su ubicación en el cuaderno de Molina nos aventuramos a datarla hacia 1750.

Aunque el texto es inicialmente ordenado y limpio, conforme avanza aumentan en él los tachones y aparecen numerosas acotaciones o añadiduras en los costados. Esto, sumado a las varias correcciones y aún variantes, así como a la notable irregularidad métrica que presentan los versos —no obstante que el esquema de base sigue siendo el romance—, hace pensar en un texto en proceso. Cevallos Perugachi, que también trabajó una edición crítica con este texto, llama la atención sobre el carácter “inacabado” de la pieza. Ante ello, anuncia también que ha recogido todos los versos sueltos “para proponer una posibilidad de texto final, respetando la estructura dramática original”.³⁸⁴ Como en los otros casos en que nos hemos basado en su trabajo, respetamos casi siempre su criterio, más incluso en este caso, pues el resultado viene a ser una versión parcialmente reconstruida. Por ello, en la transcripción incluida en los anexos mantenemos también casi todas las notas en que Cevallos advierte las variantes propuestas y su ubicación en el manuscrito. Hay que notar que es su trabajo el que nos ha devuelto esta interesante pieza del período.³⁸⁵

En cuanto a la delimitación genérica de la pieza, reiteramos lo ya dicho con respecto al “Baile o sainete del mercachifle”. De hecho, esta obra breve sobre el confitero es más clara en asumir directamente su categoría de entremés, según anota el propio título; no obstante, la asidua presencia de canto y baile —que es mayor incluso que en la obra aquella sobre el mercachifle—, da para considerarlo también un baile o sainete. En cuanto a la música, vemos aquí repetido el esquema usualmente presente en las loas de Molina: un arranque musical sirve como entrada para la aparición de los personajes que luego llevan la rienda de la acción escénica, aunque claro está que en este caso la dicha acción no consiste en la construcción de un discurso de alabanza, sino —y en esto repite de nuevo al sainete anterior— para presentar una situación de la vida cotidiana de la época y en torno a ella generar una reflexión humorística que incluye una lección moral.

El *dramatis personae* de la obra, que aparece inmediatamente por debajo del título, señala solamente “una dama, un galán y música”. La introducción de la segunda dama, que aparece a partir del verso 98 según la reconstrucción de Cevallos, parece haber

³⁸⁴ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 70.

³⁸⁵ Fuera de algunas puntualizaciones que haremos en su momento, tomamos la versión final propuesta por Cevallos para el desarrollo de nuestro comentario. Para revisar los detalles específicos de los versos que han sido tomados de las anotaciones marginales para completar el texto, remitimos al lector a las notas al pie de la edición del entremés presente en los anexos que acompañan este estudio.

sido una decisión posterior, pues a partir de ese punto aparecen en el manuscrito los números 1 y 2, en una tipografía distinta y superpuesta, junto a la indicación de diálogo de la dama. Por su parte, tampoco el personaje del negro aparece listado, si bien su presencia es necesaria en toda versión posible de la obra. Ahora bien, su participación activa es relativamente tardía —su primera intervención hablada aparece recién en el verso 142—, por lo que puede pensarse que también en este caso el autor decidió incluir tan interesante personaje de manera posterior a la escritura de la lista de personas interlocutoras en la cabecera de la obra.

La presencia del negro, como veremos, es uno de los factores más importantes para hacer de este entremés la pieza más arriesgada de la colección de Molina. Con apenas cuatro intervenciones —de las cuales una se reduce a una sola palabra—, su presencia logra poner en escena un registro lingüístico enteramente novedoso, en tanto la voz del personaje imita el lenguaje informal de los esclavos africanos en América, llegando por momentos a una jergonza casi ininteligible que por lo mismo resulta de enorme interés. El negro aparece aquí como un personaje secundario, sin duda, pero que contribuye a la dinamización y el entretenimiento ofrecido por el conjunto de la escena. No estamos, por tanto, únicamente ante la tematización de la relación jerárquica entre las clases —como sucedía, por ejemplo, con el personaje del indio en la “Loa a Nuestra Señora del Rosario” (ver sección 2.2.2 de este mismo capítulo)—, sino también ante una representación que captura en alguna medida la realidad del sujeto subalterno y hace de él un elemento importante para el espectáculo. Aunque el negro está sin duda presentado como parte de un cuerpo social plenamente subordinado con relación al blanco —el confitero es, de hecho, su amo—, no parecería ese el motivo por el que se lo incluye en la obra, sino por su capacidad de generar gracia e interés en el auditorio con sus palabras.

Antes de que aparezca el negro, sin embargo, hay todavía bastante tela que cortar. La obra arranca —y esto tiene en común con la mayoría de las loas del manuscrito, según advertimos ya— con una entrada musical, la cual tiene por característica principal una serie de juegos de palabras que buscan establecer un contexto alegre y aún jocosos (vv. 1-4):

Música

Yo me llamo Pocapena,
pariente de Malagana,
y por apellido tengo
a mi Morena de nada.

Esta presentación que hace la Música introduce de lleno el tono burlón de la pieza. Los nombres que inventa y utiliza (“Pocapena”, “Malagana” y “Morena de nada”) dan cuenta de una cierta desvergüenza cómica que al parecer la Música estaría denotando para caracterizarse a sí misma. No obstante, según puede verse muy poco después, este rasgo constituye la marca primordial del carácter del confitero, por lo que —si bien se trata del único caso en el manuscrito de Molina en que la Música habla de sí misma— su intervención implica, como es habitual, más un acompañamiento de la acción dramática que la presencia un personaje propiamente dicho. Dicho de otra forma, a pesar de que parecería anunciar un carácter particular, el canto de la Música sirve para generar un ambiente y a la vez anunciar unos rasgos que no le pertenecen, si no que más bien se refieren al protagonista del entremés. La importancia de la entrada, por tanto, radica en su intencionalidad —la de generar un tono para la obra— y su anuncio —el de los rasgos notables del personaje que entrará inmediatamente después de ella—, ambos hechos en un léxico y un tono que marcan la pauta del humorismo con que está escrito el entremés.

Es, por supuesto, el galán el que da respuesta a las palabras de la Música. Lo hace ofreciendo unos datos muy interesantes para contextualizar la acción dramática: “A ver las fiestas de Guano/ he llegado esta mañana/ y juntamente a vender,/ cosas de gran importancia” (vv. 5-8). Vemos aquí la ya mentada ubicación geográfica de la historia y su contexto específico: el confitero ha acudido al pueblo a causa de la celebración de las fiestas locales, y lo ha hecho con la intención de hacer negocio vendiendo sus productos. Estamos, pues, ante una representación que pone sobre la mesa un tema ya tratado por Molina en su “Baile o sainete del mercachifle”: el del comercio informal como actividad cotidiana; solo que aquí se añade un dato más, pues se trata de un comercio itinerante en tanto el confitero “ha llegado” al lugar específicamente para realizar sus ventas, dando a entender que se mueve de pueblo en pueblo con ese fin. En ese sentido, este entremés bien puede leerse casi como una variación o complementación del anterior, en tanto ambos ofrecen una mirada humorística dirigida hacia un elemento significativo de la cotidianidad. Por lo demás, es a todas luces razonable pensar que la pieza haya sido presentada justamente en Guano durante unas fiestas locales, aunque eso no puede sino tomarse como solo una conjetura.

Tras lo dicho, el confitero pide oír de nuevo la voz que ha cantado antes de que él aparezca. Al hacerlo, ofrece otro dato importante, pues señala que ésta viene acompañada por una guitarra, siendo la única vez en el manuscrito que se menciona un instrumento musical verdaderamente presente en la acción escénica (vv. 9-12). Tras dos repeticiones

de la cuarteta inicial antes copiada —una vez en boca de la Música y otra en boca del propio confitero—, se produce el parlamento más extenso de toda la obra (vv. 15-38). En él, el confitero se declara satisfecho por lo que escucha, al punto de que, según dice, podría volverse sin pena a la villa de Riobamba, “haya fiestas o no las haiga”.³⁸⁶ Entonces empieza a relucir su carácter soberbio y envanecido, pues se declara “mozo [...] / gallardo y de buena casa”, por lo que presume que “las viejas y las muchachas” han de rogarle:

Almuerzos me han de sobrar
de perdices y de pavas,
y yo diré que no quiero
porque ninguna me agrada.
Las viejas porque son viejas;
las que no, por afeitadas;
las feas, porque el diablo
solo puede festejarlas.
Finalmente, lindas mías,
no hay dinero ni gala,
pero no sé qué me tengo
que las vuelvo Juara cara.³⁸⁷

Como vemos, el confitero es un personaje que se vanagloria de su altivez, rechazando a todas las mujeres por el simple hecho de que ellas se muestran interesadas en él. Ni viejas ni jóvenes ni feas son suficiente cosa para él, que sin “dinero ni gala”, es capaz de atraerlas. Se entiende entre líneas —luego la acción lo confirmaría— que lo que llama la atención de las mujeres son los productos que ofrece el confitero, con lo que de nuevo tenemos, como sucedía en el caso del “Baile o sainete del mercachifle”, la representación de la mujer como interesada por causas materiales. La diferencia radica en que, a diferencia de don Joan, aquí el confitero no está dado a los galanteos y desde su aparición se muestra contrario a hacer caso a las que lo buscan. El error del confitero no sería, como en el caso de don Joan, el de la dispendiosa galantería, sino más bien el de la soberbia y —lo veremos pronto— la tacañería. De nuevo, en todo caso, damos evidencia de aspectos que ponen en directa relación a ambas obras, con lo que se sostiene con más firmeza nuestra afirmación con respecto a su semejanza en tono y contenido.

³⁸⁶ Este vulgarismo que utiliza el confitero era ya de uso corriente tanto en España como en América. El *Diccionario de Autoridades* lo anota como una variante del subjuntivo haya, “que algunos bárbaramente dicen *haiga*”.

³⁸⁷ No encontramos explicación para este término, que se lee con bastante claridad en el manuscrito: “quelas buelbo Juara cara” (v. 34). En todo caso, por el contexto se entiende que el confitero, en su propia opinión, tiene algo que atrae a las mujeres a pesar de no tener dinero ni gala. El fragmento citado corresponde a los versos 23-34.

Para finalizar su parlamento, el personaje vuelve a pedir que se cante la estrofa inicial —según dice “[...] es cosa que me agrada/ que me llame Pocapena,/ pariente de Malagana” (vv. 35-38)—, y la Música obedece, cantando por tercera vez la misma cuarteta. En ese punto aparece la dama, quejándose de lo que llama “cantar mal y porfiar”, y afirmando que esas voces repetidas son capaces de provocar náuseas (“[...] al estómago más rústico/ le hará lanzar las entrañas”, vv. 40-43). Su molestia es tal, que demanda silencio con enfado: “¡Hay tal, tal moler!/ ¡Calle con esa maltraca,³⁸⁸ y no nos quiebre los huesos/ con esa jácara rancia!” (vv. 44-47).

Esta aparición de la dama es importante porque provoca la reacción del personaje principal, lo cual poco después desencadena la acción central del conflicto de la obra (el robo de sus pertenencias). Así, tras las palabras de la mujer, el confitero habla como para sí, haciendo entender metafóricamente que ya no tiene nada que ofrecerle a ella porque le ha ofendido su brusca y hasta grosera entrada (vv. 48-50). A partir de ahí, aparentemente lastimado en su orgullo, el confitero se muestra renuente a atender a la mujer, por lo que le hace señalamientos irónicos y se niega a fiarle productos cuando ella se los pide. Todo esto sucede en un diálogo rápido que arranca a partir del v. 51, momento en que la mujer pregunta por lo que el confitero trae consigo. Recuerda esta sección a los enfrentamientos —también de ritmo rápido y cargados de humor— entre don Joan y las mujeres del “Baile o sainete del mercachifle”.

Como decimos, la mujer inquiera por las mercancías del confitero, haciendo referencia despectiva a su mucho hablar (vv. 51-52). Este le responde con inquina, comentando el enfado con el que ella ha entrado (vv. 53-54). La mujer, sin exaltarse, pregunta de nuevo por lo que él trae, refiriéndose a ello con la palabra “camarada” (en alusión a lo que el confitero trae por “compañía” o “acompañamiento”) (vv. 55-56). La utilización del dicho término da pie para un chiste fuera de tono del confitero, el cual consiste en quitarle a la palabra su terminación *rada* y dejarla en *cama*, con lo que sugiere que la mujer se le está insinuando sexualmente, y aprovecha para rechazarla (vv. 57-63). La mujer se ofende, pero a la vez muestra creciente interés por las cosas que el confitero ofrece, por lo que vuelve a insistir en que el confitero le muestre lo que trae (vv. 64-65).

Se produce en este punto un momento importante de la obra: el confitero lanza una exclamación en quichua (“¡Caipi churai, opa!”, v. 66)³⁸⁹ y de inmediato entra en

³⁸⁸ Seguramente por “matraca”. El término lo recoge ya el *Diccionario de Autoridades*.

³⁸⁹ En la ortografía quichua actual, se escribiría “¡Kaypi churay, upa!”, que se traduce como “¡Ponlo aquí, bobo!”.

escena su sirviente negro. Este nuevo personaje no dice nada, pero se entiende lo que hace por las palabras que el confitero le dirige de inmediato a la dama: “Ha visto que esta petaca/ la ha de traer un mudo/ que no oye ni tampoco habla./ Por cargador de petacas/ solo un mudo puede basta[r]/ que fastidia a los que hablan” (vv. 67-72).³⁹⁰ Esta curiosa aparición nos muestra un par de elementos que vale la pena comentar. Primero, la aparente contradicción que implicaría el hecho de que el confitero se dirija al negro en quichua, lengua habitual del estamento indígena colonial en la Audiencia quiteña, pero no de la población negra. Cevallos hace una interpretación —que también acogemos— a partir de la rígida jerarquización social de la época: la utilización del quichua sería una muestra tanto del desprecio como de la ignorancia de una clase dominante en relación a una clase dominada.³⁹¹ Segundo, es notable que el negro no pronuncie una palabra, y que el propio confitero, aparte de la orden tajante con la que lo llama, no vuelva a dirigirse a él en este fragmento de la obra. Esto sería otra muestra de la mentada jerarquización, en tanto el amo no considera necesario darle al criado más explicaciones, además de que, como hemos visto, lo trata despectivamente de idiota, mudo y sordo.

También hay una segunda explicación para este asunto del mutismo del negro, la cual resulta necesaria porque el personaje sí llega a hacer uso de la palabra más adelante en la obra (v. 142, 144-145, 204-205 y 222-229). Este silencio inicial puede explicarse por la exigencia que habría planteado al autor la intromisión del personaje dentro de un fragmento que ya estaba escrito con sus respectivos diálogos —recordemos que los versos referidos aparecen como anotaciones al margen en el manuscrito—. Así, pues, es muy posible que Molina, cuando decidió incluir al personaje en un momento posterior, consideró necesario presentarlo un poco antes, y por tanto optó incluirlo en este punto sin que tuviese una voz directa, pues eso hubiese implicado modificaciones mayores en el fragmento ya escrito. En cualquier caso, haya sido cual haya sido la razón por la que al negro se le niega un parlamento en su primera entrada, está claro que el hecho refleja su consideración inferior con respecto a los otros personajes en escena, lo cual se desprende, en última instancia, de su posición subordinada en el universo socio-racial de la época.

³⁹⁰ Todos estos versos (66-72) aparecen en el cuaderno de Molina escritos en sentido vertical en el folio 138r., como añadiduras entre las dos columnas en que se organiza el texto habitualmente, por lo que su ubicación exacta no estaría del todo determinada. El contexto permite ofrecer esta ubicación, que es lo que ha hecho Cevallos y nosotros hemos acogido porque nos parece acertado. Este hecho contribuye a la tesis antes mencionada de que la figura del negro fue introducida posteriormente al primer diseño de la obra. De ahí también la aparición súbita de la segunda mujer un poco más adelante (v. 97), y la añadidura de versos, también entre las columnas del folio 139r.

³⁹¹ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 68.

Sucede, pues, como el indio que interviene en la “Loa a Nuestra Señora del Rosario” (ver sección 2.2.2 de este mismo capítulo): su presencia solo es posible si no se opone a los principios del orden social en el que la pieza se articula.

Una reflexión más nos merece esta aparición particular del personaje negro: su posición literalmente *marginal* en la escritura misma de la obra. Hemos anotado que Molina incorpora estos versos en los que aparece el sirviente como líneas añadidas, en sentido vertical, entre las columnas del folio donde inicialmente no habría existido tal intervención. Este hecho, además de permitir una explicación a lo ya señalado en el párrafo anterior —el mutismo con el que hace su entrada el personaje, extraño si se piensa que más adelante este sí llega a hablar—, es una interesante marca de composición que a nuestro parecer dice algo del universo social y simbólico en el que la pieza fuera ideada y representada.

Todo indicaría que Molina no consideró pertinente la introducción del sirviente en un inicio, siendo suficiente, para su plan original, la intervención de la dama, el galán y la música, personajes por lo demás comunes en la época para este tipo de escenas. El hecho de que la escritura de la pieza lo halla llevado a complejizarla, y que en ese proceso hayan aparecido tanto una segunda dama como un sirviente —siendo este, además, la representación escénica de un sujeto subalterno—, no pasa desapercibido como hecho notable en la consideración que el propio autor podría haber tenido de un personaje de esta naturaleza. Es posible imaginar, pues, que Molina no haya considerado la escenificación original del negro justamente porque se trataba de un personaje atípico y hasta impropio en el contexto de la dramaturgia de la época, toda vez que su mera presencia podría ser capaz de desestabilizar un cierto orden oficial que excluía de la escena a ese tipo de sujetos.

El negro irrumpe aquí casi como un intruso no esperado por la propia acción dramática, y esta intromisión, según veremos, es acaso lo que le permite aportar con una nota distintiva original y propia, llegando a constituirse como una voz verdaderamente auténtica que da cabida en el universo de la representación a un estamento que habitualmente no habría podido acceder a él. Es, pues, desde el *margen* —tanto del texto mismo como del universo social al que pertenece— por donde el negro entra a formar parte de este entremés colonial. Y ese *margen*, por tanto, viene a significar una suerte de grieta en el ordenamiento de la semiósfera por donde elementos no habituales pueden pasar a figurar en ella.

Esta primera aparición del negro es, de todas formas, bastante breve, y sirve en términos de acción dramática para introducir a escena la petaca en la que el confitero lleva sus productos. Ya con dicha petaca en escena, el confitero la abre y muestra su contenido (vv. 73-78):

Este es el punto, señores,
válgame el ángel de guarda:
confites de todo gusto,
turrone de todas layas,
panelas de todas modas,
y treinta mil zarandajas.

Esta enumeración es otro de los puntos de conexión de este entremés con el “Baile o sainete del mercachifle”, en tanto recuerda a la lista similar que hiciera don Joan en los versos 139-146 de aquella obra. Así mismo, como sucede en ese texto, esta enumeración de productos —por lo demás ilustrativa para mirar lo que un mercader de confites de la época ofrecía entre sus haberes— da pie para que el creciente interés de la mujer ante la tenaz resistencia del confitero, lo cual eleva la tensión y provoca más adelante el ya mencionado hurto de sus cosas.

Lo que sigue desde este punto es un diálogo trepidante con diversos puntos de tensión y continuas situaciones humorísticas. Expuestos los productos, la mujer pide algo para probar, pero el hombre le ofrece apenas un confite y eso hace que ella entre en cólera (vv. 79-83). “¿Así se trata a una dama?”, inquiera furiosa (v. 84), a lo que él replica con un comentario burlón que revela a todas luces su avaricia: “No hay más dama que un real/ encerradito en el arca” (vv. 85-86). La mujer insiste, acusándolo de “cochino” y pidiendo en seguida tres libras de dulces fiados, pero el confitero continúa mostrándose implacable: le hace saber que antes pasaría tres años en el infierno que aceptar darle lo que pide (vv. 87-90). La tensión se aprieta más cuando ella demanda si acaso no es mujer de fiar y él le responde que podría confiar en ella “si deja en prenda la saya”, esto es, si le deja su falda como garantía (vv. 91-92). Esta insinuación de connotaciones sexuales termina finalmente con la paciencia de la mujer, la cual, tras reclamarle al confitero por mujeriego, se dirige de súbito a una segunda dama —de la que hasta entonces no había aparecido ninguna mención en el texto—,³⁹² a quien le pide apoyo para castigar “al bellaco” (vv. 93-96). La nueva mujer secunda de inmediato el plan de su compañera, y juntas conspiran

³⁹² Se trata, como anunciamos más arriba, de un segundo fragmento añadido con posterioridad a la escritura original del entremés, pues los versos se encuentran escritos en sentido vertical entre las dos columnas del folio 139r., siendo claras añadiduras cuya precisa posición en la obra depende en buena medida de la interpretación que se haga. En cuanto a eso, aceptamos nuevamente la propuesta de Cevallos.

para quitarle al confitero, “con gran valor y arrogancia”, una el bolso y otra la petaca (vv. 97-103).

Vemos, pues, cómo la acción se va construyendo en un ritmo rápido, sustentado en una suerte de contrapunteo humorístico o medición de fuerzas entre el confitero y las mujeres. Estamos de nuevo ante la dinámica ya utilizada para el primero de los entremeses del manuscrito, donde también la marcha de la acción dependía de la confrontación prolongada, en clave de humor, entre el personaje central y las mujeres que fungían como sus rivales, bandos que representaban cada uno una posición moral distinta. La variación que se detecta en este caso radica en que, al contrario de lo que sucedía con el mercachifle, en el caso del confitero es él quien representa una actitud reprensible, pues no parece haber una razón significativa —fuera de una soberbia lastimada y una avaricia excesiva— que justifique su comportamiento, lo cual augura para él una lección moral.

El plan declarado por las mujeres nos deja prever ya la acción por la que se resolverá esa progresiva tensión entre el protagonista y sus interlocutoras. No obstante, para llegar a ello resta todavía la prolongación de un enredo cuya finalidad parecería tanto sacar risas del auditorio como perfilar aún más el carácter envanecido, ruin y tacaño del personaje principal. La dama segunda, como retomando el hilo del comentario pícaro que le había hecho el hombre a la otra mujer con respecto de su saya, se le insinúa al confitero en un verso que a todas luces es provocador: “Mire que no soy casada” (v. 104). El protagonista, no obstante, no pica el anzuelo, pues detiene a la mujer en seco (vv. 105-108):

¡Para, Diablo!
Pues sépase usted, mi ama,
que yo ha mucho que estoy casado
y con una muy *muinailla*.

Anotamos la intervención por entero por el muy curioso uso lingüístico al final de la cuarteta. El “muinailla” del confitero es un quichuismo por *munaylla* o *munay munaylla*, adjetivo que expresa “excelencia en bondad, hermosura y cualquiera buena cualidad para admirar [...] con admiración o exageración”, por lo que el personaje estaría haciendo referencia a la magnificencia de su esposa.³⁹³ Esta, según dice apenas una de las

³⁹³ La definición la tomamos de Diego González Holguín, *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua o lengua del Inca* (Lima: Francisco del Canto impresor, 1607), 101v. Cevallos también ha encontrado la expresión *munay munaylla* (“cosa linda, perfecta a gusto”) en el *Diccionario quechua-español, runa simi-español* de Abdón Yaranga Valderrama (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2003).

damas se lo pregunta, es “una damita de piche,/ a quien llaman doña Blanca” (vv. 111-112). Lo que está haciendo el personaje es una gracia que pone en relación el nombre femenino Blanca con el sustantivo homónimo que se refiere a la moneda de vellón tradicional —utilizada en el ámbito castellano desde la Edad Media—, cosa que nos enteramos cuando las mujeres piden un retrato de la supuesta esposa y el confitero saca una bolsa con monedas, a la cual una de las mujeres llama, con enojo, “la bolsa de Judas” (vv. 113-119). El curioso hecho de la utilización del quichua en este caso parece tener fines exclusivamente humorísticos, pues no se refiere a un individuo del estamento indígena u otra clase social subalterna sino que se utiliza para hacer un chiste destinado a burlar y despistar a las mujeres. El humor deriva no de la utilización del término en sí mismo, sino de su empleo burlón para designar a una esposa imaginaria, que resulta ser no una mujer, sino el dinero, querido y admirado “con exageración” por este confitero que así se nos pinta como bribón y desfachatado.

El enojo de las damas no amedrenta al confitero, que hace un relativamente largo y divertido encomio a su esposa-moneda en los versos 120-132:

Pues la vi dama dorada,
 mi querida consorte
 y mi esposa siempre amada;
 por esta me muero yo,
 ¡ay, que se va toda el alma!
 Con esta estoy tan casado,
 con unión tan extremada,
 que no hay impedimento alguno
 que nos separe, ni parta;
 ni hay quien pueda apartarnos,
 aunque sea rey o papa,
 porque es insoluble el vínculo
 que nos conjunta y amarra.

Este gracioso parlamento que humaniza humorísticamente al dinero es el culmen de la bribonería del confitero y la última afrenta que soportan las dos mujeres. El efecto cómico resulta evidente en la contraposición que sucede entre esta extendida declaración de amor que acabamos de ver, en la que el personaje se envanece por la solidez del lazo que lo une con la amada moneda, y la facilidad con que las mujeres rompen ese mismo lazo y lo despojan de sus pertenencias. Apenas terminada su perorata burlesca, la acción avanza en un rápido cruce de palabras: una de las damas anuncia que “desatará” ese vínculo “insoluble” del que ha hablado el confitero y, ante la sorpresa y falta de reacción de este, le arrancha la bolsa para salir corriendo, al tiempo que lo llama “majadero” (vv.

133-136). El confitero se queda dando gritos de alarma, mientras califica a la ladrona de “engullidora de alhajas” y “tarasca” (vv. 137-140).

Este es el punto en el que habla por primera vez el negro sirviente del confitero.³⁹⁴ Lo primero que dice es tan solo una respuesta al llamado que le hace su amo en medio de sus quejidos, pero enseguida hace una intervención un poco más interesante (vv. 141-145).

Galán

¡Negro del diablo!

Negro

¿Señor?

Galán

¿Y la petaca?

Negro

Vialo corrido con eia
una metisa bellaca.

Estas palabras del personaje —que parecen decir: “La vi corriendo con ella/ a una mestiza bellaca”, en referencia a la petaca por la que le pregunta el confitero— son el primer ejemplo de lo que habíamos aludido más arriba acerca del registro lingüístico novedoso con el que aportan sus intervenciones, siendo, como se ve, un intento de imitación de la jerga coloquial de su respectivo estamento social. Este uso del lenguaje contribuye con una caracterización particular del personaje en tanto sujeto, lo cual permite diferenciarlo y a la vez generar un impacto cómico en la audiencia debido al uso incorrecto que hace del idioma si visto desde el registro culto dominante. Pensemos, para esto, que no existe evidencia alguna de que una persona negra haya podido participar como actor en una representación de este tipo, por lo que bien podría pensarse que quien pudo hacer de negro en el escenario habría sido un mestizo disfrazado, lo cual aumentaría el carácter del parlamento en tanto imitación grotesca y a todas luces burlona.

Aquello del “[...] mudo/ que no oye ni tampoco habla” que antes había dicho el confitero en relación a su sirviente (vv. 68-69) se transforma con esto —ahora que lo vemos no solo escuchar y responder llamados sino también proferir palabras— en una alusión a su ignorancia y simpleza. Todo el asunto redunda en lo que habíamos dicho en su momento: el personaje subalterno solo puede aparecer a condición de no alterar los

³⁹⁴ Se trata de un tercer y último fragmento de texto restituído, en tanto los versos 141-145 aparecen escritos confusamente, si bien en sentido horizontal, entre las dos columnas de la parte superior del folio 139r., junto a cinco versos tachados e ilegibles. No queda claro en qué punto específico de la obra quiso añadirlos el autor. Nosotros proponemos esta ubicación —que difiere ligeramente de la propuesta por Cevallos— porque nos parece lo más lógico con respecto al desarrollo de la acción.

principios de organización jerárquica que definen y ubican a su estamento específico en el orden social imperante. No obstante, y esto es para nosotros lo más significativo, el registro de habla con el que interviene le da un carácter muy definido y por tanto lo construye con sus particulares diferencias. No se trata de un sujeto subalterno que procura hablar como español para unirse a los festejos oficiales —como sucedía en la “Loa a Nuestra Señora del Rosario”— sino de un sujeto con su propia forma de hablar que participa en la acción dramática desde su condición y sin renegar de sus características.³⁹⁵

La noticia que le da el negro hace que el confitero caiga al piso y se extienda en lamentos por la pérdida de sus pertenencias, junto con las cuales, según dice, se le escapan también sus ilusiones: “¡Ay, petaca de mis ojos!/ ¡Ay, mi bolsa idolatrada!/ ¡Ay castillos que busqué/ con mil fatigas y ansias!” (vv. 152-155). Agobiado y deseoso de acabar con su vida, se sienta en una banca para encontrar alivio (vv. 156-159), momento en que arranca una nueva e interesante sección del entremés. El fragmento que sigue, el cual aparece como recurso lúdico, consiste en un diálogo entre el confitero y la Música, que aparece de nuevo para ir alternando parlamentos cantados con observaciones que hace el personaje protagonista, en un esquema que se extiende del verso 160 al 193. La sección sirve, además, para enunciar el mensaje moral de la obra, el cual indicaría que ha sido la actitud errónea del confitero lo que le ha acarreado todas sus penas.

Este diálogo semimusical arranca con una repetición que hace la Música de la cuarteta con la que había abierto la obra (“Yo me llamo Pocapena...”, etc.). Al escuchar la copla, el confitero pide que no se cante más esa letra, que le resulta enfadosa, pues no puede llamarse “Pocapena” alguien que llora sus desgracias (vv. 161-164). Pide, a cambio “[...] algo que divierta/ esta vida acongojada”, y vuelve a proferir lamentos por lo sucedido: “¡Ay, mi dinero perdido!/ ¡Ay, colación malograda!” (vv. 165-168). La Música responde con una famosa letrilla de Luis de Góngora (vv. 169-172):

Aprended flores de mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,

³⁹⁵ Nótese que esto último que hemos dicho no contradice lo primero. La caracterización particular y hasta cierto punto auténtica que llega a tener el sirviente negro a través de su habla no se contrapone a la valoración inicial que Molina tendría con respecto a su representación, siendo la condición primera para que este aparezca en la obra su clara y tajante posición subordinada. Estaríamos, pues, de nuevo ante la “fisura” por donde el personaje del negro ingresa a la obra con un potencial desestabilizador: Molina lo incluye sin romper la lógica dominante de representarlo como alguien de categoría inferior, pero esa misma inclusión —esto es, la mera presencia del sujeto— da paso a una suerte de ruptura de esa misma lógica, en tanto el negro, con su particular registro de habla, amplía los registros habitualmente posibles y se yergue como un sujeto plenamente reconocible en su singularidad.

y hoy sombra mía no soy.³⁹⁶

Esta cuartilla —una marca más, entre las muchas que hemos visto en el manuscrito de Molina, que ubica estas composiciones muy cerca del gusto barroco cuyo esplendor sucediera por lo menos un siglo antes de la escritura del entremés, y que por ende nos remite a la continuidad armónica entre Barroco e Ilustración que hemos anotado, siguiendo a Lezama Lima, como marca de la evolución cultural latinoamericana— sirve para que el confitero desarrolle una glosa a lo largo de todo lo que resta de la sección (vv. 174-193).³⁹⁷ Así, mientras la Música va repitiendo uno a uno los versos de la letrilla citada, el confitero va respondiendo con cuartetas que desarrollan su contenido y lo ponen en relación con su situación particular. Cuando pronuncia la última, además, se levanta del piso en donde ha permanecido desde que el negro le informó de la pérdida de la petaca. Las cuatro intervenciones del confitero configuran una suerte de resumen del argumento del entremés y a la vez una preparación para el anuncio de su enseñanza moral (vv. 175-178, 180-183, 185-188 y 190-193):

De colación presumido
ayer boyante me vi
mas, en lo que me han oído,
aprended flores de mí.
[...]
Aprendan todos temprano
mirándome cómo estoy,
como en claro desengaño
lo que va de ayer a hoy.
[...]
Sin colación ni un real,
con tan lastimoso fin,
solo me puedo acordar
que ayer maravilla fui.
[...]
Y así, a lamentarme voy
diciendo en tristes endechas
que mis venturas deshechas
en sombra mía no soy.

³⁹⁶ El texto original, fechado en 1621, varía ligeramente con respecto a lo que aparece en el entremés de Molina: “Aprended, flores, en mí/ lo que va de ayer a hoy,/ que ayer maravilla fui,/ y hoy sombra mía aún no soy”. Luis de Góngora, *Letrillas*, edición de Robert Jammes (París: Ediciones Hispano-americanas, 1963), 18.

³⁹⁷ Una glosa, recordemos, es un “poema que consta de una estrofa inicial corta —no más de cuatro versos— y de otra serie de estrofas que glosan el contenido de la inicial o cabeza. Es frecuente que cada estrofa de la glosa comente uno o varios de los versos de la cabeza, y los repita normalmente al final”. Domínguez Caparrós, *Diccionario...*, 189.

Cevallos Perugachi ha hecho notar la vacilación del texto de Molina con respecto al último verso gongorino, del que hace tres versiones distintas: la primera cuando lo pronuncia la Música inicialmente (“y hoy sombra mía no soy”, v. 172), la segunda cuando la misma Música vuelve a recitarlo (“ni aún sombra no soy”, v. 189) y la última cuando se cierra la glosa del confitero (“en sombra mía no soy”, v. 193); ninguna de las cuales coincide plenamente con la del poema original: “y hoy sombra mía aún no soy”. Este aspecto nos lleva de vuelta a las nociones de parodia e intertextualidad que en su momento habíamos señalado como elementos constitutivos del barroco americano,³⁹⁸ dando al fragmento entero una significación particularmente importante al ser en sí mismo la resignificación de un conocido texto de la tradición metropolitana. Esta citación alterada que hace Molina de los versos de Góngora ha de verse, más que como un error, como una serie de modificaciones arbitrarias que parecerían estar encaminadas a potenciar el dinamismo y la gracia de la escena. Estamos, pues, ante una nueva evidencia de la apropiación y utilización local que se hace de un repertorio popular para adaptarlo a fines interpretativos, escénicos o discursivos particulares. Así, lo que en Góngora es una grave reflexión sobre la fragilidad y brevedad de la vida, en el entremés de Molina es una lamentación graciosa cuya finalidad dramática estaría buscando a la vez entretener — recordemos que los versos los canta el confitero mientras berrea en el piso, lamentando su suerte— y generar el marco para una conclusión (con tintes aleccionadores) de la historia representada. No es poco significativa esta parodización que hace el autor quiteño del clásico español en términos de alteración del sentido original y rearticulación de su significado.

En conjunto, estas lamentaciones del confitero parecen cumplir una doble o triple funcionalidad en la obra. Por una parte, sirven para ahondar en el estado emocional del personaje, y por tanto son significativas en el desarrollo de la historia dramática, alcanzando una suerte de clímax de la acción antes de que todo se resuelva. Por otra, ofrecen un divertimento lúdico que el auditorio puede disfrutar (de ahí que tome por motivo una copla de gran popularidad, y la desarrolle en una sección que incluye acompañamiento musical). Finalmente, incluyen en su mensaje un tono aleccionador (“Aprendan todos temprano...”, etc.) que marca la intención moral de la obra y permite, tras su enunciación, que el asunto llegue a su término.

³⁹⁸ Sarduy, “El barroco y el neobarroco”..., 175.

Sucede, pues, como decimos. Con el confitero de nuevo en pie pero todavía lamentándose, aparecen las dos mujeres de vuelta, y ambas propician la resolución del conflicto con un tono de ligereza e incluso de alegría. La primera le entrega al confitero “[...] su bolsón/ sin que le falte un cuartillo”, y la segunda hace lo propio con su “colación” (esto es, su petaca llena de productos) (vv. 194-197). Esta última anuncia, además, los motivos del hurto (vv. 198-201):

No llore, que solo es vaneza³⁹⁹
 por hacer observación
 de que es hombre cicatero
 y acreditado bribón.

El confitero reacciona con alegría (vv. 202-203), y en seguida el negro, sin que nadie le haya dirigido la palabra, irrumpe para pedir música con “arpihuela” y “bordón” (vv. 204-205), acción tras la que todos empiezan a bailar. La otra dama completa, con cierta socarronería, la idea que da justificación a las acciones cometidas contra el confitero (vv. 206-209):

A otra vez entendido,
 señor alférez,
 no desprecie, presumido,
 a las mujeres.

Esta quarteta vendría a concentrar la lección moral pretendida por la obra: que recapaciten quienes obren con presunción o altanería, pues han de recibir su justa paga. El hecho de que la mujer llame “alférez” al confitero, más que a la simple necesidad de cumplir con la rima, respondería al tono de chanza que pretende el personaje. Así, al llamarlo con un título militar, la dama continúa burlándose de su soberbia. Se compendia de esa manera la lección moral del entremés, que juzga negativamente el apego desmedido al dinero y la obstinada arrogancia del confitero. Tal lección, no obstante, se presenta en una envoltura jocosa, en medio del baile y los comentarios divertidos que rompen con el tono algo más grave que habían adoptado las lamentaciones en que hacía poco estaba sumido el protagonista. Esto último lo demuestra con especial énfasis la respuesta del confitero a las mujeres, en la que anuncia que ya no despreciará a nadie y atenderá a todas las que se aproximen, pero a la vez se atreve a bromear afirmando que a

³⁹⁹ Escrito “vanesa” en el manuscrito. El sustantivo deriva seguramente de “vano”, en el sentido de “insubsistente, poco durable o estable” (DA). La mujer estaría diciendo que el hurto ha sido acción de poca importancia o seriedad, pues su fin era solamente probar un punto.

las bonitas atenderá de gratis, a las feas por su paga y a las “viejas retobadas” ni aunque le paguen “doblones” (vv. 210-217). En suma, y al contrario de lo que ocurría en el “Baile o sainete del mercachifle” —donde era el galán el que triunfaba sobre las pretensiones femeninas—, son aquí las mujeres las que triunfan y llevan al orden al galán, siendo de todas formas el resultado de ambas piezas una algarabía grupal aunada en el baile y la música.

No obstante que se repiten estos términos, la clausura de este entremés del confitero es otro de sus elementos únicos, en tanto incluye una última intervención inesperada y muy interesante del sirviente negro. Tras el anuncio del “fin alegre” de la “farsa” que hace la dama (vv. 218-221), el negro interviene, de nuevo sin haber sido llamado, con una monserga casi ininteligible que a continuación copiamos procurando mantener fidelidad con respecto al manuscrito (vv. 222-229):

Ai colasion periro
tanto buca trabaja
para que ra satiarora
baia acome en casa
paraq' hase fratico
conesta diabro garana
fataba una mariquia
quesa son buena cristiana.

Esta jerigonza repite y expande lo ya sucedido en los versos 144-145, es decir, se trata de una imitación del hablado popular de los negros esclavos en la sociedad de la época. Una posible interpretación de lo que dice el personaje sería: “¡Ay, colación perdida,/ tanto buscar trabajar/ para que la salteadora/ vaya a comer en casa!/ ¿Para qué hacer fastidio/ con esta *diablo jarana*?/ Faltaba una mariquilla,/ que esas son buenas cristianas”. El negro estaría procurando una conclusión humorística para todo el asunto expuesto, primero haciendo referencia al robo de los confites (y el esfuerzo que habría costado conseguirlos), y luego aludiendo al baile alborotado —potencialmente censurable— que se ha entablado para celebrar su recuperación (la “diablo jarana” o “jarana del diablo”). Lo de “mariquia” (o “mariquilla”, como interpretamos) no queda claro, pero por el contexto parecería referir o algo que hace falta para paliar el alboroto implícito en el baile desatado (podría ser un ritmo musical particular, o incluso un hipocorístico del nombre “María”).

En todo caso, ya que no es posible mayor claridad en este parlamento, lo destacable es nuevamente el uso aventurado del lenguaje, lo que hace de esta obra una excepción notable en el manuscrito de Molina y el texto de todo el conjunto más cercano

a la representación de un universo popular. En términos del funcionamiento de la semiósfera, el uso de un registro lingüístico lejano a los considerados más aceptables por la estructura central implicaría una suerte de desplazamiento de la mirada hacia espacios de la periferia, que encuentran así un lugar en el universo representado. Dicho de otra forma, el habla particular del negro introduce en la representación un decir lejano al permisible o bien deseable en el ámbito central de la semiósfera, y de esa manera supone una suerte de ruptura —o por lo menos un ensanchamiento— en su ordenamiento habitual. Si bien hemos dicho que el personaje del negro no implica necesariamente una desestabilización del orden social y simbólico imperante —en tanto su posición subordinada no solo no se cuestiona, sino que se acepta y se disfruta—, es significativo que el personaje dé rienda suelta a su particular modo de hablar e irrumpa en los diálogos sin ser requerido ni convocado por el resto de personajes. Esto le dota de una singularidad característica y le labra un puesto de importancia merecida en el desarrollo de la acción, articulando en su torno un potencial quiebre de la lógica dominante, aún a pesar de las posibles intenciones del autor.

La presencia del negro, así, dinamiza la obra en tanto el personaje, desde su propia condición, termina siendo capaz de generar una cierta identificación en los espectadores. Es de suponer que el parlamento desarticulado del negro habría de causar algazara en el auditorio, que vería en escena un personaje del vulgo causando confusión por su simpleza e incorrección. De ahí las palabras finales del confitero, que exigen silencio al negro y ponen fin a la obra: “¡Calla negro, no deis/ tanta maltraca!” (vv. 230-231). No obstante, con su breve participación, el personaje ha permitido que el universo de representación del entremés incluya un componente social subordinado como parte de una situación que habría podido actuar como espejo humorístico para quienes presenciaban la obra. Tanto la soberbia del confitero como sus graciosas lamentaciones habrían sido causa de risa para los espectadores de la pieza, y lo habrían sido de la misma manera que la aparición del negro y sus intromisiones: ambos caracteres señalaban, con humor y de manera directa, la cotidianidad de la vida social de su momento, siendo así ambos una posible fuente de reconocimiento y auto contemplación para el auditorio en su conjunto.

En una visión general, el “Entremés del confitero” supone una muy interesante muestra de la dramaturgia colonial quiteña porque su intención humorística llega al punto de introducir un sujeto subalterno al que se le permite, aunque sea por un lapso muy breve y de manera meramente graciosa, dar rienda suelta a su propia y verdadera individualidad, lo cual supone una fisura en el rígido ordenamiento estamental —al menos el pretendido

desde el poder instituido—, que en principio excluye la libre expresión de este tipo de sujetos en la esfera de lo público-letrado. Dicho de otra forma, la sola presencia del negro —y en especial de su habla cercana a lo ininteligible— desarticula en cierta medida la centralidad del acto semiótico que lo contiene y lo lleva hacia un lugar más cercano a los sujetos de la periferia. Así, lejos de concentrarse en la alabanza al poder o en la severa constatación de una moral dogmática, este teatro juega con caracteres y situaciones de la cotidianidad y a través de ello se permite una risa burlona ante la realidad de su momento, risa que no excluye una consideración sobre la composición social y sus complejas relaciones de poder.

Con esto cerramos nuestra revisión y comentario del “Entremés del confitero” y, con él, de toda la colección dramática del manuscrito de Molina. Es una lástima que el legajo contenga solamente dos entremeses —uno de ellos, como hemos visto, no del todo terminado—, pues las novedades con que aportan estas piezas amplían grandemente nuestro conocimiento sobre el carácter y el contenido de las representaciones dramáticas en la Audiencia de Quito y sus provincias. A través de su humor ligero y de la mirada crítico-burlesca que ofrecen acerca de ciertos elementos de la realidad de su tiempo, tanto el “Baile o sainete del mercachifle” como el “Entremés del confitero” dan cuenta de no pocos elementos que, vinculados al universo festivo y ceremonial que hemos determinado como ámbito general del comportamiento semiótico del período, constituyen la medida del entretenimiento y el espectáculo presentes en la vida pública de las ciudades de la región. Tal es la importancia de estas dos piezas, las más interesantes de la que a su vez es la colección más importante que nos queda de la dramaturgia colonial.

3. El “manuscrito Gangotena”

Lo que designamos bajo el nombre de “manuscrito Gangotena” es, en realidad, como anunciamos al inicio de este capítulo, la noticia que dio Isaac Barrera sobre un códice cuya ubicación no se conoce en la actualidad pero que en su momento fue propiedad del bibliófilo y genealogista Cristóbal Gangotena y Jijón (Quito, 1884-1954). La noticia se encuentra en la ya varias veces referida *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944), y afortunadamente incluye la transcripción de algunos de los textos contenidos en el manuscrito. En concreto, lo que queda gracias a la intervención de Barrera son dos fragmentos de una obra titulada “Entremés gracioso de Juanillo y Antonio desaciertos”, y el texto completo de otra cuyo título es “Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero”. Fuera de ello, no queda sino la referencia a que el documento contenía

una colección de loas “a lo divino y humano, para varios asuntos” y otro coloquio además del mencionado, cuyo tema era la Nochebuena.⁴⁰⁰

Hay pocos datos más en lo que dice Barrera, pero ninguno de ellos nos da noticias de interés. En cuanto a las loas del manuscrito, cuyo número no determina, dice que eran “simples tiradas de versos en alabanza de Jesús o de algún santo”, y menciona que algunas tenían “la particularidad de comenzar con estrofas que eran cantadas y seguidas de la declamación hecha por un galán”. En seguida hace alusión a una de ellas en específico, loa escrita por ocasión de la Navidad de la que dice que estaba “puesta en boca de un indígena borracho, en estilo chabacano y burlón”. En cuanto a los coloquios —el de doña Elena que se conserva y el de Nochebuena que no— las señala como piezas “anecdóticas”, en las que se combina “la música y la danza”. Por último, en cuanto a la datación del códice, afirma que “según todas las referencias que contiene pertenece al siglo XVIII”. No nos queda sino aceptar su criterio para todo esto, siendo el único que se registra al respecto de este particular documento.

Vistas en conjunto, todas las referencias que hace Barrera sobre el perdido códice de Gangotena parecen asemejarlo mucho al manuscrito de Molina, en tanto todos los breves apuntes sobre contenidos y estructuras que hemos anotado nos recuerdan en buena medida a las características visibles en los textos de aquel legajo (ver sección II de este mismo capítulo). Hemos de suponer que el códice Gangotena, de sobrevivir, arrojaría una idea similar a la que hemos podido formarnos a través del manuscrito de Molina sobre las representaciones dramáticas de la época y su correspondiente contexto festivo ritual, no obstante que lo publicado por Barrera, como veremos, muestra ejemplos solo relacionables con los dos entremeses de Molina. Así, pues, tanto el entremés de Juanillo como el coloquio de doña Elena son textos muy lejanos a las tradicionales loas dramáticas que tanto proliferaran en el teatro hispano colonial, y en cambio son obras que guardan relaciones de tono, contenido, registro y estructura con los ya comentados “Baile o sainete del mercachifle” y “Entremés del confitero”.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Todo lo referente al manuscrito de Gangotena que se encuentra en Barrera está en las pp. 518-533 y 556-561 de su *Historia de la literatura...* A ellas remitimos al lector para todas las referencias y citas que hagamos de este texto en las siguientes páginas.

⁴⁰¹ Esto nos habla de una clara diferenciación genérica entre unos y otros textos, siendo los primeros —las loas— muy claramente relacionables con la intencionalidad central de celebración y alabanza en términos simbólicos, mientras que los segundos —los entremeses— mucho más abiertos al divertimento, el humor y la representación realista, según lo definimos en su momento. Es muy posible que Barrera haya preferido copiar los entremeses en lugar de las loas debido justamente al carácter más rígido, tradicional y previsible que estas presentan.

Hemos de anotar, para cerrar esta breve introducción, que Barrera no hace ninguna mención a los criterios que siguió para realizar sus transcripciones. A juzgar por las enmiendas arbitrarias que se registran en las versiones que él mismo publicara de los textos del manuscrito de Molina, es altamente probable que aquí también el autor haya optado por alterar detalles de los textos para volverlos más comprensibles ante la vista de lectores modernos, o bien que haya tenido que realizar interpretaciones cuya justificación desconocemos. Todo esto nos obliga a tomar el material —por lo demás el único disponible para aproximarnos al manuscrito— como una interpretación algo libre y potencialmente inexacta de los textos. Si bien esto no impide que realicemos nuestra labor panorámica —que busca otorgar una idea general de los tonos, temas y estructuras de estas producciones concretas—, sí significaría un límite a otras posibles aproximaciones más profundas que otros investigadores podrían pretender con intereses más propiamente lingüísticos o de genética textual.

Con esto como marco, en la presente sección comentaremos estas dos piezas dramáticas anónimas del siglo XVIII que bien merecen una nueva y mayor visibilidad en el corpus de la literatura quiteña del período.⁴⁰²

3.1 El “Entremés gracioso de Juanillo y de Antonio desaciertos”

Es una pena que Barrera haya decidido copiar solamente un fragmento de esta obra, a la que llama “la pieza más extensa que hemos podido consultar como ensayo dramático de este tiempo”.⁴⁰³ Dice además que la obra era “una comedia en dos actos, y de extensión suficiente para llenar el tiempo acostumbrado en una representación teatral”, con lo que deja más pistas sobre su dimensión y sus posibles significaciones. En todo caso, al parecer ni siquiera él pudo leerlo completo, pues en algún momento de su comentario Barrera dice que al entremés le faltaban algunas hojas. Fue eso o acaso justamente la abultada extensión lo que impidió que incluya el texto completo en su libro, por lo que lamentablemente no podemos sino contentarnos con los fragmentos que sí

⁴⁰² Debe anotarse que Rodríguez Castelo sí resume y comenta ambas piezas, tomándolas de la misma fuente que nosotros, en el segundo tomo de su *Literatura... Siglo XVIII*, 1.541-1.547.

⁴⁰³ La obra más extensa que hoy por hoy se conozca del teatro colonial quiteño es la *Loa a Juan Nieto Polo del Águila*, que alcanza un total de 1.050 versos. Barrera sí la conocía, pues la comenta brevemente en su *Historia...* (524-525), lo cual hace pensar que el “Entremés de Juanillo y Antonio desaciertos” debió superar al menos ese tamaño. Existe otra obra, de tamaño poco mayor (1.194 versos), hallada en un manuscrito quiteño colonial, la cual lleva el título *Los celos del señor san José*. No obstante, esa obra corresponde a una reelaboración hecha a partir de textos conocidos de Lope de Vega y Antonio Mira de Amescua, por lo que no puede considerarse propiamente un texto local. Sobre las dos obras mencionadas, ver las secciones 4 y 5 del presente capítulo.

llegó a copiar: un total de 103 versos pertenecientes a dos momentos distintos de la jornada o acto segundo (71 versos del primer fragmento y 32 del segundo).

A pesar de la existencia de estas limitaciones, por suerte Barrera sí hace una reseña del argumento completo de la obra, por lo que podemos acceder, por lo menos de manera indirecta, a un conocimiento general de su contenido y estructura. Y si bien esto último implica evidentes límites que impiden un verdadero ejercicio análisis, a partir de la descripción de Barrera podemos saber que se trata de una pieza que pone en escena a personas comunes y corrientes de la sociedad de su tiempo, haciéndolas interactuar en una situación cotidiana llena de embrollos y complicaciones humorísticas. Todo esto, como sabemos, es característica propia del entremés, género breve, de tono jocosos y burlesco, que por lo general acometía justamente la labor de pintar la sociedad de su época y hacer crítica de sus costumbres.⁴⁰⁴ Siete eran, según Barrera, los personajes que llegaban a interactuar en escena en este particular entremés: Juanillo, Antonio, el Prefecto, fray Colino (belermo), fray Cilandro (belermo), Martina (mestiza) y Pitucha (china). Entre ellos se articula un enredo que tiene como centro las picardías amorosas de Juanillo, suerte de don Juan popular que hace de las suyas con Martina y Pitucha, engañándolas y obteniendo de ellas regalos y buenas prendas que empeña para conseguir dinero. Construida con un tono jocosos y cargado de humor, a la obra hemos de ubicarla en el marco ya visto para el “Baile o sainete del mercachifle” y el “Entremés del confitero”.

La primera parte del entremés habría consistido en la presentación del conflicto: Juanillo, un don Juan popular, embelesa y engaña a las mujeres. Antonio, “enamorado bobo” a decir de Barrera, cae en el juego de Juanillo y resulta también ofendido. No obstante, descubiertas eventualmente las fechorías del protagonista, este debe escapar de la ciudad para evitar venganzas, y con eso cierra la jornada primera. Nada más sabemos de este primer acto, pero lo anotado basta para intuir, sin que esto sea nada más que una conjetura, la evolución de su trama y el posible aliento moral con el que está escrita, tomando en cuenta su inclinación hacia el popular tema de don Juan y las mujeres burladas, uno de los más universales del teatro áureo español.⁴⁰⁵ Este asunto sin duda pudo haber dado para una pieza del tamaño que le atribuye Barrera, y deja vislumbrar el

⁴⁰⁴ Sobre el género dimos explicaciones mayores cuando comentamos los dos entremeses de Molina (ver secciones 2.3 y 2.4 de este mismo capítulo). Aquí, como entonces, remitimos al texto de Arellano, *Historia...*, 660 ss.

⁴⁰⁵ Recordemos que el tema lo puso en órbita la pieza *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina hacia 1619. Un comentario detenido de esta obra lo hace Arellano en su *Historia...*, 344-350.

contenido de su mensaje: no hay que confiar en mozuelos que se pretenden enamorados, pues son embusteros.

Barrera avanza en su descripción hasta bien entrado el acto segundo, en el cual dice que aparecen los frailes belermos, quienes mantienen un diálogo “lleno de malicia y de chispa”. Los belermos o betlemitas, que habían llegado a la Quito desde Lima, pasaban por personajes destacados de la cotidianidad quiteña, siendo como eran los encargados del hospital desde su llegada en enero de 1706, cuando era presidente de la Audiencia Francisco López de Castillo.⁴⁰⁶ La inclusión de estos personajes no solo tendría que ver con su cotidianidad en el Quito de la época, sino muy posiblemente con su reputación, pues al ser lo más parecido a un médico que habría en la ciudad de entonces, su presencia implicaría una posibilidad de arreglo o mediación para resolver posibles embrollos. No podemos saber en qué consistió ese diálogo malicioso y picante del que habla Barrera, pero sí podemos, por lo que queda del texto copiado, constatar que su función es justamente la de intervenir, junto con la autoridad, para resolver una situación complicada, según veremos más adelante. Valga comentar también la peculiaridad de sus nombres, los cuales parecen tener relación con plantas comestibles: fray Cilandro (acaso por cilantro o culantro) y fray Colino (seguramente por col). Estas denominaciones bien podrían ser referencias humorísticas a la labor de los frailes como curanderos.

Además de este diálogo entre los belermos, lo que dice Barrera sobre este segundo acto tiene que ver con la reaparición de Juanillo. Tal parece que, sin ser capaz de soportar mucho tiempo lejos de su tierra, el personaje vuelve a la ciudad, pero lo hace “disfrazado con grandes barbas, capote viejo y un bordón” para no ser descubierto por sus enemigos. Es en este punto que arranca el primer fragmento transcrito por Barrera. En un total de 71 versos que siguen por lo general el esquema del romance (aunque con irregularidades), vemos la aparición de Juanillo frente a Pítusa y Martina, con quienes mantiene un diálogo de carácter cómico hasta que aparece Antonio y descubre al impostor. El fragmento es suficiente para evaluar la factura y el tono de la pieza, los cuales se acercan a lo esperado para un entremés de su tipo: el personaje muestra socarronería, hay una sostenida tensión en la escena (cuyo ritmo no obstante es rápido), y la interacción tiene rasgos cómicos. Si bien no deja de ser general, esta valoración insiste en la ubicación de la pieza en las intenciones de su respectivo género.

⁴⁰⁶ Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana...*, 423. Anota este autor que, además de enfermeros, fueron los constructores de la monumental capilla del hospital, que quedó concluida en 1779.

Al arrancar el fragmento, Juanillo se muestra confiado por su disfraz y pide limosna a las mujeres haciéndose pasar por “un pobre caballero” (fr. 1, vv. 1-8). Pitusa le responde haciéndole ver lo absurdo que es pretender abolengo en su condición (fr. 1, vv. 9-14):

Señor, pida su limosna,
que aquí saber no queremos
si es caballero o no es.
Aquí de pobre lo vemos,
y como a tal, la limosna,
si hubiere de qué, daremos.

Según anota el propio Barrera, la escena parece esconder la intención de “ridiculizar al español que presume de hidalgo”, pues esta actitud pretensiosa por parte de Juanillo se mantiene a lo largo de todo el fragmento. Así, ante la pregunta de Martina por su lugar de origen, Juanillo inventa una historia por la cual él es natural de Toledo y ha pretendido ir a Alemania para visitar a sus parientes, un conde y un marqués. Además, dice que quien le encargó hacer tal visita habría sido su propio padre, a quien llama “el duque viejo” (fr. 1, vv. 17-23). Con esto vemos que Juanillo, aún en la circunstancia peculiar en la que se encuentra, se envanece de una fingida prosapia y procura confundir a las mujeres, engañándolas con su falsa palabrería. Esto nos da el cariz del personaje y nos deja entrever el tono de los embustes con que antes las habría conquistado, al tiempo que nos deja vislumbrar el carácter general de la pieza.

La excusa que da Juanillo para hallarse como se halla es que en el trayecto le “sopló el viento” y antes de que pudiera hacer nada se hallaba ya en Panamá y Portobelo, en la costa centroamericana del Caribe. De ahí ha venido a Quito, supuestamente a ver a un pariente suyo, que es caballero del hábito de Calatrava y además “virrey de aquestos reinos” (fr. 1; vv. 24-30). Las mujeres, por supuesto, sospechan de todo el estafalario testimonio, y eso es lo que le hace saber la misma Pitusa (fr. 1., vv. 31-35):

Señor, usted me parece
que es un gentil embustero:
¿a dónde hay virrey en Quito?
Y ahora, ¿cómo creemos
que usted es hijo de un duque?

Sigue el diálogo en esa lid, Juanillo insistiendo en sus ardides, las mujeres expresando sus dudas. Se trata de un desarrollo dinámico que toma por base el contraste, a la manera en que habíamos visto este tipo de duelos entre el mercachifle o el confitero y las mujeres en los entremeses de Molina. Aquí también el diálogo está salpicado de

notas humorísticas que van desde las evidentes exageraciones del personaje hasta los desplantes que le hacen sus interlocutoras. Así, Juanillo de pronto dice venir de Zaragoza, lo cual despierta la suspicacia de Martina. Esta le pregunta a dónde va, y cuando Juanillo intenta acrecentar su farsa, es replicado con una burla (fr. 1, vv. 40-47):

Martina

Y ahora, ¿para dónde va?

Juan

Para Lima, a ver a un deudo
que tengo, gran oficial.

Martina

¿Qué es, barbero o zapatero?

Juan

¿Que barbero o zapatero?
¡De las armas!

Martina

Hablara más claro, pues,
que será maestro armero.

Pitusa pregunta al hombre si en sus viajes ha visto a “un tal llamado Juanillo”, y él responde haberlo visto en Santa Fe hace dos años y medio, dueño de “una gran mercancía”. Afirma también que ahora Juanillo se halla “en el puerto de Callao” (fr. 1, vv. 51-60). Ya sobre la pista del engaño, las mujeres sospechan —lo comentan entre ellas— que se hallan frente al propio Juanillo, pero entonces entra Antonio enfurecido y, con un palo en mano, se declara conocedor del engaño y se muestra dispuesto a vengarse (fr 1., vv. 66-71):

Aquí me dicen que entró
aquel pícaro embustero,
que disfrazado de pobre
anda limosna pidiendo.
Allí lo miro parado;
pues, amigo, estamos buenos.

Hasta aquí llega el primero de los dos fragmentos copiados, el cual nos ha permitido ver en buena medida la dinámica de la acción. Barrera en este punto añade otro resumen en el que explica que, en el preciso momento en que Juanillo va a ser apaleado, aparece el Prefecto en compañía de los belermos. Ellos se ponen al tanto del motivo de la disputa y encuentran gracioso todo el enredo, por lo que hacen esfuerzos por calmar los ánimos y ponen a todos a bailar. Las coplas finales —estas sí transcritas— dan la lección moral de la historia. Si bien podríamos decir que el tono en esta sección final se mantiene con respecto a lo visto en el fragmento comentado, en lo formal vemos notables diferencias, pues ahora se incluyen cantos y por tanto se abandona el esquema de romance

para adoptar una métrica particular, con base en versos pentasílabos y heptasílabos, además de una rima irregular. Se trata de la clausura semimusical de la obra, a la manera en que la hemos visto presente en los entremeses de Molina.

Además de Juanillo, Antonio, Pitusa y Martina, a quienes ya habíamos escuchado en el primer fragmento, en este último apartado tenemos como novedad las voces del Prefecto y los dos sacerdotes, fray Cilandro y fray Colino. Son los siete personajes los que hablan y/o cantan las conclusiones del entremés, en lo que viene a ser una suerte de colección de moralejas o sentencias aleccionadoras. El primero es el Prefecto, que entona una lección dedicada a las mujeres (fr. 2, vv. 1-4):

Tengan con esto
gran escarmiento
las mujeres que saben
pagar mozuelos.

Le sigue fray Colino, con una sentencia dedicada a los hombres (fr. 2, vv. 5-8):

Al que enamorado
y no fuera viejo,
echarle medicinas
es buen remedio.

El mismo esquema se repite de inmediato, con una copla de Martina de advertencia para ellas, seguida por Pitusa que hace otra para ellos (fr. 2, vv. 9-16):

Martina

No se crean, mujeres,
de lisonjeros;
al que es más cariñoso,
creerle menos.

Pitusa

Al que es enamorado
y sin dinero,
palo y agua caliente
es el remedio.

Como vemos, las coplas dejan ver, en un tono rápido y algo ligero, sendas sentencias para ambos sexos: a los hombres por enamoradizos y aprovechados, a las mujeres por crédulas y permisivas. El conjunto, en medio del canto y el baile que sin duda habrán avivado la escena, sostiene el carácter alegre y dinámico del entremés.

De manera predecible, quien rompe el hilo de esta lógica aleccionadora es Juanillo, cuyas palabras, en lugar de secundar las afirmaciones del resto, aconsejan de

manera irónica seguir el ejemplo dado por él para conseguir provecho propio (fr. 2, vv. 17-20):

Los que quieren del mundo
todo contento,
pues han visto lo que hago,
hagan lo mismo.

El personaje, así, contribuye a mantener el tono burlesco de la pieza sin que por ello pierda peso su carácter crítico-aleccionador, intencionalidad primordial que se retoma con la copla de Antonio, inmediatamente posterior a la de Juanillo (fr. 2, vv. 21-24):

No larguen real ninguno
a estos mozuelos;
pues ven en la moneda
que pagan ellos.

Fray Cilandro, por su parte, interviene con una cuarteta que parecería salirse del tema para aportar con un remedio popular (fr. 2, vv. 25-28):

Al que tuviere sarnas
en todo el cuerpo
con limón y barbasco,
que es lo primero.

No obstante, el sentido de sus palabras puede interpretarse como apegado al tono burlón e irónico de Juanillo, en tanto las “sarnas” a las que se refiere acaso implican un doble significado de afección de la piel e intención moralmente maliciosa, siendo por tanto el remedio ofrecido una cura para las pretensiones indebidas del protagonista de la obra.⁴⁰⁷ Por último, la cuarteta que pone punto final a la acción es del propio Juanillo. En ella, sin decir más, declara terminado el entremés y pide discreción tanto para sus propios “ardides” como para los “desaciertos” de Antonio (fr. 2; vv. 29-32). Con ello concluye el baile y los cantos del grupo de personajes.

Como vemos, la acción dramática puesta en escena por esta obra pretende, de manera similar a la que habíamos constatado en los anteriores entremeses comentados, retratar de manera graciosa aspectos de la cotidianidad y enarbolar a partir de ellos una significación moral. Lo hace al interior del engranaje festivo en tanto entremés —esto es,

⁴⁰⁷ Según el *Diccionario de Autoridades*, “sarna”, además de una enfermedad que “arroja al cutis una multitud de granos”, puede significar también “el deseo de conseguir alguna cosa que da complacencia o deléite”, como en la expresión “sarna de la avaricia”.

en tanto pieza a representarse *entre* escenas—, por lo que se articula al esquema de la teatralidad colonial de la misma forma en que habíamos dicho que lo hacían las piezas similares de Molina. El carácter de esta obra, en la que no se distingue ninguna intención barroquizante o juego conceptual y más bien se deja ver una hilarante representación de la sociedad de la época, responde plenamente a una literatura dramática pensada para aleccionar a través de la hilaridad y el humor. La existencia de este entremés que nos llega de forma indirecta de alguna manera evidenciaría la profusión de este tipo de textos escénicos en el siglo XVIII, marcando así una diferencia importante con respecto a la dramaturgia quiteña de la centuria anterior, por lo demás exigua y sumamente esquemática. Así pues, y tal como hemos insistido a lo largo de nuestro comentario, estos fragmentos que nos quedan del “Entremés de Juanillo y Antonio desaciertos”, si bien relativamente breves e incompletos, resultan bastante ilustrativos para dar a conocer las características de un texto que destacaría por su intencionalidad y su carácter en el marco restringido de nuestros textos dramáticos coloniales.

3.2 El “Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero”

Nos corresponde ahora analizar el texto más interesante —e importante— de los dos que nos quedan del manuscrito de Gangotena. A diferencia del anterior, este sí ha llegado completo hasta nosotros, pues afortunadamente Barrera se ocupó de copiar por entero los 231 versos que lo componen, lo cual nos permite una aproximación más completa y significativa que en el caso del entremés de Juanillo. Si bien el título utiliza la categoría genérica de “coloquio” —que es más una referencia al carácter dialogado de la pieza que a su específico género dramático— hemos de tomarlo también bajo la categoría general del entremés, según hemos reflexionado al respecto en su momento.⁴⁰⁸

Para presentar la obra, Barrera se refería a ella como “una graciosa pieza en la que una mujer desdeñosa de los hombres, que tiene la chifladura de exigir una comparación a todo razonamiento, es vencida por un ingenioso galán que utiliza de las comparaciones para rendir a la esquivo”.⁴⁰⁹ Se trata, precisamente, de una breve y muy divertida obra

⁴⁰⁸ En cuanto al término coloquio, remitimos al lector a lo ya dicho cuando comentamos el “Coloquio para la festividad de Ignacio de Loyola”, obra de Antonio Bastidas (ver sección 2.2.3 del segundo capítulo de este estudio). Sobre la conceptualización del entremés, por su parte, ver lo dicho más arriba, en la sección 2.3 de este mismo capítulo.

⁴⁰⁹ Barrera, *Historia de la literatura...*, 529. Los comentarios sobre la obra se encuentran en esta página y la que sigue. El texto transcrito se encuentra en las páginas 556-561. La pieza ha sido también publicada, con los mismos textos de presentación de Barrera, en el volumen segundo de *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, de Carlos Miguel Suárez Radillo (Madrid: Cultura Hispánica / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990), 114-122.

cuyo interés principal es el conflicto planteado por esa extraña obsesión de su protagonista, doña Elena, a quien le ha dado por no aceptar a nadie que no lo diga todo por medio de comparaciones. El planteamiento mismo de la idea propone ya un recurso lúdico que pretende divertir a través de las ocurrencias de la protagonista y de las continuas correlaciones de sentido que se realizan a lo largo de la obra, lo cual da en esta pieza una importancia mucho más marcada a las construcciones verbales y los juegos de ingenio de lo que habíamos podido percibir en el entremés de Juanillo o aún en las obras similares del clérigo Molina.

Esto último —la elevada importancia que tienen la construcción ingeniosa de las ideas y las relaciones de agudeza como base del funcionamiento de la obra— hace de este entremés una pieza algo atípica con respecto a los hasta aquí revisados, puesto que su mecanismo de humor es fundamentalmente retórico y por ende se aleja un tanto de la burla de caracteres morales. En el coloquio de doña Elena no se percibe, pues, un evidente carácter aleccionador como hemos visto en el resto de entremeses conservados, estando su humor dirigido más bien a dar cuenta del carácter distintivo de su protagonista, su *graciosa locura*. Otra diferencia sustancial, que acaso se desprende del mismo hecho referido, es que la obra no está escrita en la habitual métrica del romance, sino en endecasílabos —por lo general consonantados, con algunas irregularidades sobre todo hacia el final del texto—, lo cual le otorga un ritmo más pausado y formal que los otros textos comentados, sin que eso impida el consabido tono burlón y alegre de este tipo de composiciones. Todos estos rasgos otorgan una originalidad especial al coloquio de doña Elena, lo que lo convierte en un entremés muy particular en su contexto.

Los personajes que participan en la obra, además de la mentada doña Elena, son su padre (al que se denomina “vejete”), don Pascual (pretendiente de la protagonista), un casamentero cuyo nombre no se indica, y Sancho y Paula (estos dos últimos criados de Pascual). En la parte final del coloquio participan también músicos que entran a la escena para dinamizar su clausura con alegría y baile. El argumento que construyen estos personajes ofrece una nueva pintura de la realidad social de la época —en esto sí se acerca a los otros entremeses revisados—, en tanto pone en escena el tema cotidiano del matrimonio, y en especial de las dificultades que puede acarrear el no escoger una pareja adecuada con la cual establecer el lazo conyugal. El entremés, en suma, estaría haciendo gracia de una situación común: la incompetencia de los casamenteros para proponer bodas en las que los cónyuges se encuentren satisfechos y en las que verdaderamente se cumplan sus expectativas. La actitud reacia de doña Elena para aceptar una pareja, lo cual en la

obra se presenta como recurso cómico, da cuenta entre líneas de una crítica a la figura del casamentero, quien sería el responsable de establecer justamente ese vínculo.

Así pues, aun cuando la participación en la acción escénica del casamentero no es decididamente protagónica —su rol queda opacado ante la presencia de don Pascual y, por supuesto, de doña Elena, que es la verdadera protagonista—, sería este personaje el núcleo de la reflexión que hace este coloquio sobre la realidad de su época. La labor del casamentero estaría de alguna forma puesta en tela de juicio o por lo menos mirada con sentido irónico, en tanto nada de lo que propone resulta satisfactorio para doña Elena y no es él, sino otro personaje, el que da con algo concreto para resolver el conflicto. También, por supuesto, habría en la pieza una crítica velada a la actitud de la mujer, cuyo capricho irracional es en este caso el que origina todo el embrollo. No obstante —insistimos en ello—, no se presentan estos elementos con el cariz de la moraleja final o la sentencia aleccionadora, pues aún en el término de la obra, que está ejecutada por los cantos de los músicos, sigue siendo lo primordial el juego retórico de la comparación ingeniosa y divertida.

El conflicto de la escena se presenta de manera directa apenas esta empieza con la aparición de don Pascual, el vejete y el casamentero. El diálogo entre los tres, que ocupa los versos 1 a 14, supone el planteamiento del conflicto y al mismo tiempo el anuncio de la solución, por lo que desde el inicio parecería que la obra prefiere evitar la acumulación de enredos para dedicarse de lleno a la gracia de las comparaciones. Es el padre de Elena el primero en hablar, y lo hace para lamentarse ante la imposibilidad de que haya un “marido que le agrade” a su hija o bien un hombre que pueda “sufrirla” (vv. 1-2). De inmediato el casamentero anuncia el problema que causa estas lamentaciones del vejete, dando con ello punto de arranque al conflicto de la obra (vv. 3-7):

Ha dado en locura tan extraña,
que todas sus palabras y razones
han de seguirse por comparaciones,
y vive a este capricho tan atenta,
que otra cosa jamás no la contenta.

Sintetiza esto el extraño capricho de la protagonista al que ya hemos aludido: nadie que no responda a sus palabras con comparaciones podrá contentarla, de lo que se desprende que será imposible conseguirle un marido que le calce. El problema es grave si se piensa que la institución del matrimonio implicaría para Elena —tomando en cuenta la época y el contexto— la única posibilidad de una vida adulta fuera de la tutela de su

padre. Lo que estaría en riesgo, entonces, es un elemento imprescindible de la vida social, lo cual haría del capricho de Elena un elemento peligroso para la manutención del *statu quo*. Hacerla entrar en razón —lo que implica a la vez conseguirle un “buen marido”— será por ende el cometido fundamental de la escena representada, a la manera de una suerte de ejemplificación recurrente de un caso que, aunque pone en riesgo un fundamento de la sociabilidad, finalmente se resuelve con gracia.

Tras lo dicho por el vejete, don Pascual interviene para anunciar que utilizará su “industria” para vencer el “caprichoso desatino” de la mujer, por lo que pide a los otros dos que la entretengan un poco hasta que él vuelva (vv. 8-10). Interrogado por el casamentero, don Pascual además anticipa su estrategia: “Si puedo, vive el cielo,/ que he de pescarla con su mismo anzuelo.” (vv. 12-13). Tras esto sale y el casamentero pide al vejete que llame a su hija.

Como vemos, problema y solución quedan planteados desde las primeras líneas, por lo que la expectativa del auditorio habría de concentrarse en la graciosa prolongación del capricho de la protagonista, mientras se espera que don Pascual retorne para resolver las cosas. Es esta prolongación la que permite condensar los recursos humorísticos del entremés, tal como hemos dicho más arriba, en la demostración de una retórica ingeniosa y sorpresiva, capaz de embelesar a los espectadores y hacerlos reír a costa de las ocurrencias con las que sale la mujer cada vez que interviene. Eso es justamente lo que guía toda la segunda sección de la obra, que se extiende desde la salida de Pascual hasta su retorno (vv. 15-94). El meollo de este fragmento es una suerte de confrontación —al estilo dinámico de contrastes que hemos visto en los otros entremeses entre los personajes masculinos y sus respectivas rivales femeninas— que aquí ocurre entre el casamentero y doña Elena, dándole él opciones para consumar su matrimonio, e insistiendo ella con tozudez en sus graciosas comparaciones.

La aparición de doña Elena en la escena también evidencia el carácter dinámico de la acción en este entremés, pues ella no demora ni un instante en echar leña al fuego dando rienda suelta a su particular obsesión desde el primer momento en que participa en la obra. Apenas la convoca su padre el vejete, quien utiliza la expresión “sal aquí” para llamarla (vv. 15-16), entra ella quejándose porque la ha tratado “como a perro” (vv. 17-18), lo cual dispara la alerta del padre al casamentero sobre la conducta de su hija: “Ojo al capricho” (v. 19). El tono y la gracia de todo lo que viene puede evidenciarse bien leyendo directamente el inicio del diálogo entre la mujer y el casamentero (vv. 20-35):

Casamentero

Señora, yo he venido...

Elena

Bueno, bueno.

Tan mal echa de verse que ha venido,
que me lo dice. Como el otro ha sido,
que dibujó de un gato un mal retrato
y debajo le puso: aqueste es gato.

Casamentero

Que he venido a casarla, le decía...

Elena

Obligada le estoy, por vida mía.
Sepa que el casamiento es como el fuego,
que al principio calienta y quema luego.

Casamentero

Darela yo un marido, si esto teme,
que siempre la caliente y no la queme.

Elena

Y si después me quema, ¿qué derecho
me queda contra quien el daño ha hecho?

Casamentero

Darela yo mil hombres escogidos...

Elena

Diga el tal: ¡almoneda de maridos!

En esta lid continúa el divertido diálogo. El casamentero le va ofreciendo uno a uno diversos maridos posibles a doña Elena, y ella responde cada vez de la misma manera: rechazando la oferta a través de argumentos que se construyen con base en comparaciones que se le van ocurriendo. Todas ellas están cargadas de una mirada humorística y burlona que hacen crítica de las distintas ocupaciones que propone el casamentero. Así, cuando este le propone un alguacil, doña Elena replica que este personaje “es como el muerto”, pues se da dinero “por echarle de casa” (vv. 36-45). Cuando la oferta es por un viejo rico, Elena lo compara con un huésped, afirmando que “sólo cuando se va hace gusto” (vv. 46-53). Cuando el casamentero le ofrece un garitero —persona asidua a las casas de juego o dueño de una—, Elena lo compara con un sacristán, puesto que sus dineros “cantando se vienen, cantando se van” (vv. 54-59). Y cuando la opción es por “un hombre de papeles” —un hombre de leyes, se entiende—, la comparación se hace con los “guardas de los sotos”, en tanto “saben de los otros defenderlos/ y no entra en cuenta lo que matan ellos” (vv. 60-70). Así continúa este juego humorístico con dos figuras más, la del escribano o letrado (vv. 71-80) y la del corregidor (vv. 81-93), al primero de los cuales lo compara Elena con un “perro de falda” por su necesidad de “lana” —dinero— y al segundo con “la barba”, por ser rasurada cuando cae sobre él el juicio de residencia —o rendición de cuentas—.

El conjunto de las ocurrencias de doña Elena va trazando, como puede verse, un cuadro de diversas ocupaciones o condiciones habituales de la época, a todas las cuales se le asigna un defecto (corrupción al alguacil, impertinencia al huésped, inestabilidad al garitero, malicia al abogado, pobreza al escribano, vulnerabilidad al corregidor). Las intervenciones de la mujer no solo aportan con estas observaciones crítico-humorísticas, sino que van formando verdaderos retratos de los aludidos, como la siguiente descripción que hace cuando el casamentero le pregunta por el hombre de papeles (vv. 61-66):

¿De estos que tienen reluciente el pelo,
el cuello levantando el ferreruelo,⁴¹⁰
un papel en la cinta, otro en el pecho,
que aun no son oficiales o escritores,
muy puestos en la cuenta y la defensa
de la Hacienda Real? [...]

O esta otra referente al corregidor, que además, al implicar una comparación con el oficio de la barbería, muestra un duro juicio sobre los ciclos de cambio de mando en la administración pública de su tiempo (vv. 85-93):

En el hombre la barba es un sagrado
a quien nadie se atreve, si es honrado:
llega un barbero y le estruja y dale
uno y otro jabonazo, sin que escape
el pelo más sutil de que le rape.
Así, a un corregidor nadie se atreve,
pero la Residencia⁴¹¹ luego viene,
y tómale la barba. Y cuanto cría
en cinco años, le rapa en sólo un día.

Así, la sección entera es un continuo flujo de observaciones divertidas con las que Elena va marcando la pauta de todo lo que sucede, sin nunca alejarse del registro humorístico, al tiempo que el casamentero se limita a hacer breves preguntas o declarar su sorpresa ante lo que ella dice. Así mismo, según reza alguna didascalia (entre los vv. 57 y 58, cuando habla del garitero), por lo menos una de las intervenciones de Elena incluye canto, lo que también nos permite entender el ritmo dinámico y el tono jocoso con el que avanza la acción.

⁴¹⁰ Ferreruelo es una “capa algo larga, con solo cuello, sin capilla”, según el *Diccionario de Autoridades*.

⁴¹¹ El *Diccionario de Autoridades* dice lo siguiente sobre *residencia*: “Se toma [...] por la cuenta que toma un juez a otro, o a otra persona de cargo público, de la administración de su oficio, de aquel tiempo que estuvo a su cuidado”. Doña Elena se estaría refiriendo a las acciones que han de tomar los fiscales contra el corregidor cuando éste abandone el cargo.

A partir de este punto arranca la tercera gran sección del entremés, la cual se centra en el retorno de Pascual y su propio diálogo con Elena. Este fragmento bien podría dividirse a su vez en dos pedazos: uno, relativamente breve, en el que Pascual reemplaza a Elena en el arte de hacer comparaciones y le hace ver a ella sus habilidades al respecto (vv. 94-134), y otro, mucho más extenso, en el que ella retoma su discurso y vuelve a guiar el ritmo del diálogo a través de sus sucesivas y ocurridas semejanzas (vv. 136-226). La dinámica es muy similar a lo que hasta aquí hemos visto, pues mientras un personaje asume la voz señera el otro solo interviene haciendo preguntas o pequeños comentarios —como hasta aquí ha hecho el casamentero— para dar rienda suelta a la retórica de las comparaciones. Este esquema permite que Elena sea convencida por su pretendiente y acceda a aceptarlo como esposo justamente por él demostrar que comparte su graciosa fijación. Con ello, además, queda relegado por completo el personaje del casamentero, cuya última intervención en la obra se da en el v. 84, justo antes de la comparación que hace doña Elena entre el corregidor y la barba.

La reaparición de don Pascual es, como había sido la de doña Elena en el v. 17, directa y precipitada, en tanto este entra ofreciendo efusivamente besar muchas veces la mano a la mujer, que por ello se muestra sorprendida (vv. 94-95). De inmediato, Pascual equipara el besamanos con el signo de la cruz, afirmando que “[...] el besamanos es en las razones/ [el] *per signum crucis* de los corazones”, comparación que pone alerta a doña Elena y a la vez da pie para que el hombre declare abiertamente su estrategia: “[...] pienso comparar mientras viviere” (vv. 96-101). El ingreso es exitoso para enganchar la atención de la mujer, por lo que esta permite, a través de las preguntas que empieza a hacerle a Pascual, que el pretendiente exhiba sus habilidades para la comparación.

El fragmento es, por supuesto, humorísticamente ingenioso. Si bien algunas de las comparaciones que hace don Pascual se aproximan al despropósito, el hombre es de todas formas —y acaso por eso mismo— capaz de salir airoso del aprieto en el que se ha metido y termina por convencer a doña Elena. Así, cuando esta le pregunta lo que desea, él responde que su afán es “querer como el durazno”, puesto que, según afirma, el jugo de esa fruta es un “frígido veneno” si se consume solo, pero unido a su carne “es sano y bueno”, cosa que sucede igual con su afecto por ella: será un “veneno frío” si se queda aislado, pero será un “manjar dulce y templado” si se junta al de ella (vv. 102-112). Elena toma la ocurrencia como un “bravo disparate”, y es eso mismo lo que le permite a Pascual establecer una comparación entre el disparate y el toro, que mientras más “bravo” resulta mejor (vv. 113-117). Es, pues un ocurrido juego de palabras que se fundamenta en dos

acepciones de la palabra “bravo”, pues Elena parece referirse al disparate como algo raro o peregrino, y Pascual se refiere al toro como un animal valiente y animoso.⁴¹²

No alcanza Elena a comentar esto último dicho por su pretendiente, pues interviene el vejete —que no ha dicho nada desde el inicio del diálogo entre su hija y el casamentero, y que con eso hace su última intervención en la obra— para preguntarle al pretendiente la razón de su venida. Al hacerlo, llama a don Pascual por su nombre, cosa que permite a Elena escucharlo y de inmediato bromear sobre ello, pues dice que le parece nombre de “pastor con capa y gorra” (vv. 118-124). Se produce entonces la última de las comparaciones de Pascual, que es la que más entusiasma a la mujer. El hombre declara con firmeza que ha venido a ser marido de doña Elena (v. 125), lo cual produce la siguiente reacción y consecuente comparación que urde el personaje (vv. 126-134):

Elena

¡Marido de Antumbión,⁴¹³ dónde se ha hallado,
que por donde se acaba ha comenzado!

Pascual

Quien de casarse trata, se echa al agua,
que aquel que poco a poco entra en el río
siente más dilatado mayor frío,
y así yo, por librarme de este enfado,
a decirlo de un golpe me he arrojado.

Elena

¡Oh, qué gentil comparación! ¡Daría
aquesta mano porque fuere mía!

La comparación es sin duda la más ingeniosa y elaborada de las que pronuncia Pascual, lo cual explica la actitud elogiosa y aún exagerada de Elena. Es notable que lo que la mujer dice ser capaz de sacrificar a cambio de la idea es su propia mano, lo cual es una alusión a las pretensiones de Pascual, que justamente ha venido a pedir su mano en matrimonio. Con esto, la arrogancia que la mujer había mostrado con respecto a todas las propuestas del casamentero queda vencida, y lo que sigue es una suerte de lista de características sobre su propia persona que Pascual le va indicando a Elena para persuadirla de aceptar el “lazo de himeneo” (v. 136). Ella, por su parte, va evaluando a través de comparaciones cada uno de los aspectos que él enuncia, con lo que retoma su rol central en la obra y se prolongan para el público sus graciosas ocurrencias.

⁴¹² Ambas acepciones se incluyen en el *Diccionario de autoridades*, que presumimos relativamente contemporáneo del manuscrito.

⁴¹³ No hemos hallado ninguna posible referencia para este nombre que transcribe Barrera. Seguramente se trata de una invención humorística de doña Elena.

Baste con referir de manera breve el contenido de este último pero extenso diálogo entre ambos personajes, pues en definitiva no presenta mayor novedad y básicamente repite el mecanismo hasta aquí visto: mientras uno —Pascual— se comporta más pasivo y sucinto, el otro —Elena— extiende en comparaciones que van marcando el ritmo de la obra. El recurso humorístico se potencia porque no son pocas las cosas que Pascual enuncia de sí mismo que podrían tomarse como defectos, pero eso no es mella para que Elena lo acepte y establezca alegres semejanzas al respecto. Así, Pascual inicia confesando que es algo hipócrita, cosa que a Elena le agrada porque lo compara con un “santón lego” que anda “recatado”, “ojibajo” y “casto” fuera de casa, pero que “en casa engulle como pato ciego” (vv. 138-143). Aquí, pues, una defensa de la hipocresía puesta en boca de un personaje que hasta hace poco era incapaz de aceptar a persona ninguna, fuese esta honrada o no. En seguida, cuando Pascual le comunica que su ocupación es la de regidor, Elena se alegra y lo compara con el cocinero, pues dice que una persona en esa posición “guisa la hacienda de la villa” y, sin gastar nada propio, se contenta con “el humo y [las] gustaduras” que esto le deja (vv. 144-150). Es, por tanto, una suerte de apología de los posibles hurtos que un regidor podría hacer para usar en su provecho los recursos de la ciudad.

Ese es el tono que mantiene el diálogo en lo sucesivo. Pascual anuncia que es dueño de “un famoso coche”, a lo que Elena replica que está conforme siempre y cuando no lo preste, ya que quien presta es como un “imponedor de potros”, que “los doma para que anden otros” (vv. 151-156). También dice Pascual que su hermano es relator, cosa que gusta a Elena porque, según dice, “un pariente ministro en los negocios” es “como el azúcar [...] en la botica”, porque “ayuda a cualquier droga que se aplica” (vv. 157-161). En el primer caso, Elena estaría no solo aceptando, sino instigando una actitud egoísta y mezquina por parte de Pascual. En el segundo, estaría insinuando abuso o mal manejo del poder, pues su afirmación implica que un familiar con un buen puesto en la administración pública puede servir para salir bien librado de cualquier tipo de inconveniente. Como vemos, las comparaciones que hace Elena en esta última etapa tienden a retratar una moralidad liviana o por lo menos apegada a la conveniencia, lo cual intensifica el carácter humorístico del personaje.

El último intercambio de ideas antes del cierre de la obra tiene que ver con la presentación de la servidumbre de Pascual. Cuando este anuncia que tiene doce criados, Elena se espanta y opina que eso equivale a estar rodeado de enemigos (vv. 162-171). Entonces el hombre pide que sus sirvientes vayan entrando para que ella pruebe a los

que le agraden. Esta dinámica es la que se extiende casi hasta el final de la obra, siendo tres los criados que Pascual presenta y que Elena evalúa: Sancho, Paula y los músicos. Al primero Pascual presenta como un “hidalgo honrado”, lo que provoca la comparación de Elena: un hidalgo es presumido, y como tal sirve “como fraile que prior ha sido”, esto es, sin esmero ni cuidado (vv. 175-185). A la segunda, a la que Pascual se refiere como la encargada de la costura de la casa, Elena la encuentra demasiado joven y alegre para servir a un hombre casado, y llega a compararla con una mula mañosa que se rehusaría a caminar si la carga a la que está acostumbrada se excediera en lo más mínimo (vv. 186-203). Los últimos en presentarse, los músicos, irrumpen en escena cantando, pero Elena los manda a callar y compara la música con la bebida: que no se ha de demorar cuando se pide, y no se ha de dar si nadie la solicita (vv. 204-214).

Este es el último lance de comparaciones que doña Elena ejecuta en la obra. Como vemos, los tres casos demuestran un carácter enérgico y aún algo malicioso de la mujer, que desconfía de todos e impone siempre su voluntad. No obstante, su arrogante reticencia ha sido rendida ya por la astucia de Pascual, lo cual termina de enunciarse entre los versos 215 y 226, en que se resuelve el conflicto. Elena confiesa abiertamente que su pecho se inclina hacia su pretendiente, pues este, al hablarle “en comparaciones”, le ha hablado en su “lengua”. De inmediato da su mano a don Pascual y pide a los músicos que sigan cantando, sin olvidarse, claro, de hacerlo con comparaciones para complacerla. Así cierra la obra, con un llamado al baile del flamante prometido y una divertida música cuyos versos plantean semejanzas humorísticas, una dedicada a las mujeres jóvenes y coquetas, y otra a los hombres embusteros que dicen amar a las mujeres mayores (vv. 228-231):

Como el vino sois las mozas de este tiempo:
calentáis a los otros, y andáis en cueros.
Al hipócrita imitan los que aman viejas,
que se van al infierno con penitencia.

La conclusión del entremés en este tono burlesco corresponde muy bien a lo que hemos visto a lo largo de su desarrollo. Ya que el espectáculo por entero se ha centrado en las continuas bromas o burlas engendradas por la retórica ingeniosa de los símiles prácticamente desde la primera línea, eso es seguramente lo que habría encandilado al auditorio y lo que por tanto este habría ansiado hasta el final. Sin que la obra esté exenta de juicios morales —los hemos visto dirigidos a muy diversos objetos: desde los oficios habituales de la época hasta las conductas concretas de la protagonista u otros

personajes—, el interés de su mensaje radicaría primordialmente en el juego retórico de comparaciones a través del cual va tejiendo un retrato vivo y alegre de diversos aspectos de la cotidianidad con los que el público podía sentirse identificado. Así, doña Elena y don Pascual, en sus originales posturas y en sus jugosas agudezas, servirían como espejos humorísticos de un público que ve representadas en ellos buena parte de sus propias formas de ver el mundo.

Esta obra, junto con el entremés de Juanillo, es lo poco que tenemos para vislumbrar la riqueza y significación del lamentablemente perdido código de Gangotena. A su vez, estas dos piezas y los dos entremeses ya revisados del manuscrito de Molina son lo único que nos queda de una dramaturgia —a todas luces activa en el período— en la que el humor y la risa eran recursos permitidos, útiles y aún necesarios para construir la representación. En conjunto, estos textos ayudan a vislumbrar un mundo más amplio y rico que el que habíamos visto circunscrito solamente a las loas introductorias, por lo demás tan apegadas a la solemnidad ritual que fungía como telón de fondo de las festividades de la época. Dado su carácter alegre, dinámico y burlesco, los entremeses coloniales como este de doña Elena nos permiten abrir un poco más nuestra comprensión del fenómeno del teatro en la Audiencia de Quito, y descubrir en él un espacio fértil para la imaginación creadora y el regodeo lúdico no directamente dedicado a la celebración del poder.

Estos textos que nos quedan del manuscrito de Gangotena son relevantes, entonces, en más de un sentido. Por una parte, son una muestra valiosa en la que podemos observar el carácter y las dimensiones que pudo alcanzar el género entremesil en la dramaturgia quiteña de la época, por lo demás ausente de las evidencias que nos quedan del siglo anterior. Por otra, son una mirada abierta al mundo cotidiano de su tiempo, ventana a través de la cual pueden actualizarse para nosotros una serie de situaciones concretas que nos hablan de la vida social en que sucedieron y tuvieron sentido. Así mismo, su tono humorístico y ligero deja entrever huecos en la solemnidad discursiva que predomina en la mayor parte de la producción letrada y de las noticias que nos quedan sobre las representaciones dramáticas de la época, huecos a través de los cuales son perceptibles posturas burlescas y hasta cierto punto críticas con respecto a su entorno. Por último, y como englobando todo lo anterior, estos textos suponen una ampliación del universo festivo desde una lógica centrada en la alabanza y ostentación del poder hacia otra nueva lógica en la que conviven, al interior ello, otros decires y otros intereses, acaso

no opuestos a esa razón dominante pero sí diversos en tanto no implican una defensa de lo instituido, sino más bien, y hasta disimuladamente, su relativización.

La presencia del entremés en la dramaturgia quiteña del siglo XVIII es por tanto una marca de enorme interés. No obstante la escasez de piezas conservadas, puestas a la luz de nuestro paraguas conceptual este tipo de representaciones dramáticas dan cuenta de la forma en que la teatralidad de la semiósfera barroca operó en dicha centuria como sistema aglutinador de diversas manifestaciones que, al interior de un ordenamiento claramente delimitado, permitían el relajamiento de la solemnidad y la inclusión armónica de acciones escénicas más orientadas a la distracción y el divertimento que a la celebración y el encomio. A su vez —y esto es importante— dicha orientación no llega a contradecir el esquema central de la semiósfera, que de todas formas siguió encaminándose al sostenimiento de un orden levantado a partir de los ideales jerárquicos y aparentemente inmóviles de la religión y la nobleza.⁴¹⁴ Es notable en este sentido que ninguno de los entremeses que hemos revisado contengan elementos que cuestionen abiertamente el ordenamiento simbólico imperante y necesario para la perduración de la estructura colonial. Al contrario, a menudo ese ordenamiento se refuerza a través de la mirada crítica que plantea el humor con respecto a vicios de comportamiento o modelos de conducta que se enuncian como reprochables y aparecen vinculados a los estamentos bajos. Así, pues, sin contradecir los términos fundamentales de funcionamiento de la semiósfera, y aún sosteniéndolos desde su particular configuración, los entremeses vienen a situarse como las piezas más importantes del corpus textual de la dramaturgia colonial quiteña: en ellos vemos no solamente la sólida estructura requerida y exigida desde la teatralidad del poder, sino también una mirada abierta al mundo y capaz de capturar no pocos rasgos distintivos y valiosos del particular momento en que fueron concebidos y representados.

En síntesis, no resulta aventurado afirmar que los pocos entremeses dieciochescos que han podido conservarse hasta nuestros días son muestra fehaciente y suficiente de una nueva dimensión que fue abriéndose camino en la centralidad de la semiósfera colonial, dando cuenta de un proceso evolutivo que en sí mismo es una marca de su resquebrajamiento.

⁴¹⁴ Veremos con claridad rasgos de esta persistencia cuando exploremos, en el cuarto capítulo de este estudio, los festejos escénicos que se registran de la segunda mitad del siglo XVIII.

4. La loa a Juan Nieto Polo del Águila (1747)

Mientras el presbítero Molina aún escribía en su cuaderno de apuntes y acaso existían ya los entremeses del manuscrito de Gangotena, apareció la interesante obra que analizaremos a continuación. El texto consta en un folleto de quince páginas impreso en Madrid, en 1747, con el título de *Loa que representó el colegio mayor y seminario de San Luis de la ciudad de Quito, celebrando la elección de obispo de Santa Marta, hecha en el doctor don Juan Nieto Polo del Águila, natural de Popayán, colegial mayor que fue de dicho colegio, y hoy obispo dignísimo de la Santa Iglesia de Quito*. Bajo el título aparece registrada la autoría de la siguiente manera: “Su autor el D. D. J. C. D. C. de Q.”, iniciales que ninguno de los estudiosos que han comentado el texto ha podido descifrar. No obstante, el contenido de la loa da indicios suficientes para sostener que el autor debió haber sido un colegial jesuita del propio San Luis.

La pieza es una loa bastante tradicional en términos de forma, argumento y estructura, con la notoria salvedad de que sus personajes nunca anuncian o introducen una obra mayor que vaya a representarse luego y su acción es inusitadamente extensa, por lo que parecería ser una obra pensada para representarse por sí sola. De hecho, tiene la particularidad notable de ser el texto dramático más extenso que se ha conservado del período colonial quiteño, con un total de 1.050 versos y trece personajes en escena, lo que la convierte en una obra especialmente significativa en la historia de su género registrada a nivel local.⁴¹⁵ Participan en el diálogo diez personajes alegóricos, a saber: el Cielo, la Tierra, la idea de los Planetas, el Oriente, la Luz, el Occidente, la Perla, el Oro, el Laurel y una Ovejilla, junto a quienes están la Música —por lo demás habitual en este tipo de composiciones—, y dos colegiales del San Luis, uno de los cuales lleva el nombre de Juancho.

Arranca la acción cuando el colegial sin nombre se encuentra con este Juancho, que en realidad es el espectro de un antiguo bedel del seminario jesuita, que ha vuelto desde el limbo para participar en los festejos por Polo del Águila. Poco después aparecen los otros personajes y se forman en escena. Se establece una larga discusión en la que el Cielo y la Tierra pugnan por saber a quién pertenece el prelado, teniendo como abogados a cada uno de los personajes simbólicos, al tiempo que el Colegial y Juancho comentan

⁴¹⁵ El único texto dramático hallado en un manuscrito colonial quiteño más extenso que este es la obra *Los celos del señor san José*, que alcanza un total de 1.194 versos. No obstante, esa obra no puede tomarse propiamente como parte del corpus local al ser una reelaboración hecha a partir de obras conocidas del repertorio clásico español (ver sección 5 de este capítulo).

—este último graciosamente— las intervenciones de cada uno. En cierto momento, el mismo Juancho resuelve el problema mostrando que el obispo Polo del Águila es *polo* (en su sentido doble de ‘eje’ y de ‘punto de interés’) tanto del cielo como de la tierra, y hacia el final entre todos celebran las grandezas del personaje, cerrándose la acción con un conjunto de vivas.

Isaac Barrera, el primero en dar noticia de esta loa, la consideró como “un accidente de poca importancia”, añadiendo que no se trata de “pieza literaria que pueda dar fama ni nombradía”, pues, según anota, “apenas si constituye un documento de la época y muestra el gusto reinante en materias literarias”.⁴¹⁶ Sin atrevernos a contradecir del todo lo que planteaba el crítico otavaleño en su momento, a nosotros nos parece una obra relevante precisamente por aquello que él establecía como su límite: se trata, pues, de una pieza notable justamente porque es un documento que aporta con valiosa información de su período, tanto a nivel de gustos y modas estéticas como a nivel de su articulación en el universo de la teatralidad ritual en la que se articulaban las representaciones del poder y la sociabilidad en el ámbito de lo público. En otro lugar, cuando Barrera ahondaba en su juicio negativo de la obra llamándola una loa de interés “más bibliográfico que literario”, anotaba también que su “importancia reside en la enumeración que hace de las muchas personas notables que fueron educadas en el seminario [San Luis]”.⁴¹⁷ Y, en efecto, la mención a colegiales de la institución jesuita que se hace en la loa —como veremos más adelante, aparte de Polo del Águila son mencionados en el texto diversos otros preladados de la iglesia que pasaron por las aulas de la institución quiteña— es uno de los elementos que revela la intencionalidad político-estética de la pieza y por tanto nos da claves para entender la verdadera altura de su universo de significación.

Tal como consta en el título, el escrito tiene por pretexto la celebración por el nombramiento de Juan Nieto Polo del Águila como obispo de Santa Marta, promoción que le había otorgado Felipe V a finales de 1743.⁴¹⁸ No obstante, el mismo título también se refiere a Polo del Águila como “hoy obispo dignísimo de la Santa Iglesia de Quito”,

⁴¹⁶ *Literatura ecuatoriana: apuntaciones históricas* (Quito: Universidad Central, 1924), 38-39. Este fragmento volvió a aparecer después en el n.º 3 del *Boletín de la Biblioteca Nacional de Quito* (marzo y abril de 1926), 97-98. Los pocos que han mencionado el texto luego de Barrera remiten a ese primer comentario. Rodríguez Castelo, en su *Literatura... Siglo XVIII*, apenas le dedica un párrafo breve, tomando además, equivocadamente, a Polo del Águila como autor de la obra (tomo 2, 1.530).

⁴¹⁷ Esto en la ya varias veces citada *Historia de la literatura...*, 524-525.

⁴¹⁸ Todos los datos biográficos de Polo del Águila que utilicemos de aquí en adelante provienen de Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*, 379 ss.

cargo por cuya posesión el prelado firmó —lo hizo vicariamente en Ocaña— hacia finales de 1748, esto es, un año después de la impresión de la loa. Esto indicaría que la obra se publicó en algún momento después de que Fernando VI, coronado en 1746, hubiera dado luz verde para que Polo del Águila pase del obispado de Santa Marta al de Quito, lo cual nos lleva a pensar que, si bien la obra al parecer se compuso por la elevación del prelado al cargo de obispo de la localidad neogranadina, su publicación estuvo motivada más probablemente por su próximo posicionamiento como nueva autoridad máxima de la iglesia local en la capital de la Audiencia quiteña. Esta publicación relativamente extemporánea con respecto al evento que en principio se celebra podría explicarse no solamente como una muestra de la dilación temporal que una publicación quiteña suponía en el contexto de la época —puesto que debía hacerse necesariamente fuera, ya sea en Lima o Madrid, como en este caso—, sino también como evidencia de un interés por insistir, dada la oportunidad del segundo nombramiento, en la alta distinción que suponía para la ciudad la prestancia alcanzada por Polo del Águila.

Otro dato significativo a este respecto es el énfasis del pretérito en la acción que aparece en el título (“loa que *representó* el colegio [...] San Luis...”), lo cual parecería indicar que la obra fue escenificada tiempo antes de su publicación, seguramente en algún momento a finales de 1743 o ya en 1744, es decir, poco después de que se hubiere efectuado el nombramiento de Polo del Águila como obispo de Santa Marta y justamente, según reza el título, motivada por ello. Por esos años, sin embargo, consta que el flamante obispo, antiguo seminarista del colegio quiteño, se desempeñaba como maestrescuela del coro de Popayán, tras haber sido por un tiempo cura en la parroquia de Caloto y vicario en la ciudad de Buga, ambas por ese entonces en los ya no del todo claros límites norteños de la jurisdicción de la Audiencia de Quito. Estos datos son de interés porque permiten conjeturar que resulta muy probable que la loa haya sido originalmente puesta en escena sin la presencia del homenajeado en la ciudad.⁴¹⁹

Así, tanto la posible ausencia de Polo del Águila en la representación original de la obra como los casi cinco años que median entre el nombramiento como obispo de Santa Marta (momento de escritura de la loa) y su traslado al sillón episcopal de Quito (momento de su publicación), dan indicios para colegir la posible intencionalidad

⁴¹⁹ Sin salir del plano de la conjetura, puede también pensarse que hayan existido una o varias nuevas representaciones hechas tras la publicación del texto y estas sí en presencia del homenajeado, más específicamente a finales de 1749, cuando Polo del Águila, tras un recorrido de Pasto a Barbacoas y de ahí por Esmeraldas hasta Ibarra, llegara a Quito el 6 de diciembre para finalmente posesionarse de su cargo.

primaria del texto, la cual consistiría en una exaltación del propio seminario antes que del personaje particular en sí mismo. Esto viene a corroborarse, como veremos, por el contenido argumental de la escena, que insiste, a momentos con afán desmedido, en una alabanza de las virtudes y glorias de la institución a la par o incluso por encima de la adulación al prelado. El pseudo-anonimato de la publicación bien podría esconder, por tanto, una cierta cautela ante la coyuntura: se aseguraba —y reiteraba— el festejo del poder figurado en el obispo a causa de su inminente llegada, pero a la vez se resguardaba la identidad del autor ante posibles reacciones no del todo condescendientes con la intención de fondo. Todo esto resulta interesante porque pone en evidencia la capacidad de negociación con el poder que subyace a la escritura y/o representación de una obra dramática en el período, dando cuenta, como veremos en seguida, del movimiento interno de la semiósfera desde sus discursos centrales (la exaltación y celebración del poder instituido) hacia otros más periféricos (la exaltación del poder local, a través de sus representantes). En este gesto veríamos una nueva versión de aquel proceso al que ya hemos aludido en casos anteriores sobre la apropiación de la élite criolla de los símbolos y mecanismos discursivos oficiales para utilizarlos de manera afín a sus particulares propósitos de clase.

Cabe fijarse, para entender mejor nuestro argumento, en el origen de la figura homenajeadada. Juan Nieto Polo del Águila había nacido en Popayán en 1703, en el seno de una familia que remontaba su abolengo a los primeros conquistadores ibéricos de la zona y que constaba entre los fundadores de la ciudad. Era, pues, un representante distinguido de la élite criolla. Acaso es esto, y no su dignidad eclesiástica como tal, la que hacía de Polo del Águila un personaje público digno de una loa celebratoria de las dimensiones de la que nos ocupa. Piénsese, además, que es la única loa de este tipo de la que se conoce que haya llegado a imprenta, siendo esto, por sus dificultades económicas, humanas y técnicas, un acontecimiento muy excepcional en el período.

La publicación de la loa a Polo del Águila sucede durante un momento a menudo descrito, en términos históricos, como de intensificación de la pugna entre la pujante clase social de los criollos y su contraparte articulada en torno a los propiamente españoles (o “chapetones”, en sentido despectivo). Precisamente uno de los signos de esta creciente tensión y del “desplazamiento del poder hacia el sector criollo de las clases dominantes [fue] la presencia de criollos en la presidencia de la Audiencia”, así como en su sillón

episcopal.⁴²⁰ Nos parece significativo, pues, que la existencia y publicación de esta loa celebratoria —tan enfática y desmesurada, como veremos más adelante— esté ligada a la investidura del primer obispo en la historia de la diócesis Quito que haya nacido en el territorio de la propia Audiencia. Es cierto que el payanés Polo del Águila reemplazaba a otro obispo criollo, el limeño Andrés Paredes Polanco y Armendáriz (en oficio entre 1734 y 1745), pero ningún obispo hasta la fecha había nacido dentro de la jurisdicción territorial de la Audiencia. Antes de Paredes Polanco y Armendáriz, solamente dos americanos habían ocupado el solio catedralicio en Quito, pero lo habían hecho en una época en la que los criollos no representaban todavía una fuerza significativa en la pugna por el poder local: hablamos de los diez años de principios del siglo anterior en que habían ocupado el puesto el limeño Salvador de la Ribera (entre 1605 y 1613) y el santafereño Fernando Arias de Ugarte (entre 1613 y 1615). Ninguno de ellos, en todo caso, era quiteño como Polo del Águila.⁴²¹ Algo similar sucedía, por lo demás, en el gobierno de la Real Audiencia, siendo por entonces presidente, también por primera vez, un natural de la región: Fernando Félix Sánchez de Orellana (en servicio entre 1745 y 1753), noble laticungueño que, tras una presidencia interina del español Manuel Rubio de Arévalo, había sucedido al limeño José de Araujo y Río, presidente entre 1736 y 1743. No había habido ningún presidente de Quito nacido en América antes de ellos, ni lo hubo tampoco después hasta que el cargo quedó obsoleto tras las guerras de independencia.

Como podemos colegir a partir de estos datos, la coyuntura de cambio de mando de los años cuarenta del siglo XVIII estaba marcada no solamente por la sucesión real entre Felipe V y su hijo Fernando VI, sino que abarcaba un tejido de nuevas relaciones en las que el peso de lo local, especialmente en regiones periféricas del imperio español, como entonces lo era Quito, se mostraba cada vez más gravitante. La construcción de la loa ha de verse no solamente como un ejercicio habitual de alabanza y sostenimiento del poder representado en la figura del obispo, sino también como un alegato a favor de la prestancia que la intelectualidad criolla local le atribuía a los miembros de su clase, alegato que se hacía a través de la exaltación institucional del San Luis y su importancia

⁴²⁰ Tomamos la idea de Rodríguez Castelo, *Literatura... Siglo XVIII...* tomo 1, 62-63, si bien hemos de hacer notar que hay un error en la información que provee, pues afirma que el navarro Santiago de Larrain y Vicuña, presidente de Quito en oficio entre 1715 y 1728 (salvo por el período de 1718-1722 en que la Audiencia quiteña fue eliminada), era chileno de nacimiento.

⁴²¹ Luego de Polo del Águila, hubo solamente dos obispos americanos más antes del fin del período colonial: el quiteño José Fernández Díaz de la Madrid (entre 1792 y 1794), y el célebre caleño José de Cuero y Caicedo (entre 1801 y 1815). Para todo esto, hemos revisado diversos datos a lo largo de Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador...*

en la formación de la élite local. Eso explica que la segunda investidura de Polo del Águila haya sido la excusa detonante para la publicación del texto. Es notable en este sentido, además, que casi todos los personajes históricos que aparecen mencionados en la loa pertenecen a la élite criolla, a saber: el también payanés José de Figueredo y Victoria (obispo de Popayán entre 1743 y 1752, y luego arzobispo de Guatemala entre 1752 y 1765), y los quiteños Gaspar de Villarroel (obispo de Santiago entre 1637 y 1651, luego de Arequipa entre 1651 y 1659, y finalmente arzobispo de Charcas entre 1659 y 1665) y Juan Machado de Chávez y Mendoza (electo obispo de Popayán en 1651, pero muerto antes de ser consagrado en su diócesis). El único prelado ibérico que se menciona es el sevillano Andrés García de Zurita (obispo coadjutor de Huamanga en 1649 y luego obispo de Trujillo entre 1650 y 1652), si bien éste había pasado a América muy temprano, recibiendo su educación en el Colegio Real de San Felipe y en la Universidad de San Marcos, ambas instituciones limeñas, antes de arribar a Quito y enseñar en el San Luis.⁴²²

Piénsese a todo esto que, además de la aguda crisis económica a la que nos hemos referido en otro momento (ver sección 2.3 de este mismo capítulo), la Audiencia de Quito venía de atravesar un proceso turbulento en el que su autoridad se había puesto en cuestión y frente al que la élite local veía como imperiosa necesidad establecer acciones específicas que permitan, en lo real y lo simbólico, restablecer las prerrogativas que la región venía perdiendo conforme avanzaba el desarrollo particular de las distintas regiones subordinadas a la capital, y el paralelo estancamiento de ésta en relación a las otras urbes de la región, en especial Santa Fe de Bogotá.⁴²³ El gesto reivindicatorio y localista que encierra la publicación de la loa a Juan Nieto Polo del Águila se enmarca en el ámbito de un discurso estratégico con el que la élite quiteña buscaba posicionarse a la luz de unas pretensiones políticas dentro del seno de la organización colonial.

Como habíamos anticipado, a nivel formal y argumental la loa se muestra dentro del esquema tradicional del período. El texto está compuesto casi por entero en octosílabos romanceados, es decir, con asonancia para los versos pares y sin ninguna rima visible para los impares. Aparte de breves alteraciones, cuyo sentido explicaremos

⁴²² La información sobre Figueredo la tomamos de Luis Navarro García y Fernando Navarro Antolín, eds., *Las dobles exequias del arzobispo Figueredo (1765). El canto del cisne de los jesuitas en Guatemala*, Biblioteca Montañiana n.º 35 (Huelva: Universidad de Huelva, 2016). En cuanto a Villarroel, usamos el estudio introductorio de Gonzalo Zaldumbide para el volumen *Fray Gaspar de Villarroel...*, 19 ss. De Zurita hemos hallado información José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, tomo I (Santiago: Impreso y grabado en casa del autor, 1904), 276-277. Sobre Machado de Chávez ofrece información Rodríguez Castelo en *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII...*, 221 ss.

⁴²³ Sobre esto hemos dado ya alguna información en la sección I de este mismo capítulo.

conforme avancemos en el análisis, ese esquema métrico se muestra ininterrumpido a lo largo de toda la composición, por lo demás típica tanto en su sentido de alabanza como en la forma en que se presentan los personajes y avanza la acción a través de los diálogos. El único elemento acaso singular es la presencia del personaje Juancho, un fantasma que retorna a la vida material desde su estancia habitual en el limbo y conversa con un colegial innominado del San Luis sobre las razones de su presencia, esto es, el homenaje a Polo del Águila. Esa es justamente la primera escena de la loa, en la que se plantea el diálogo que ha de servir como telón de fondo de todo el despliegue escénico. Juancho, además, hace el papel de gracioso en tanto sus palabras encierran a menudo sentencias risibles o por lo menos cercanas a lo cómico.

El primero en hablar es el colegial, que aparece en su traje distintivo y se espanta por la presencia de Juancho, a quien llama “trasgo, quimera o vestiglo”, además de “espantajo hermafrodito” (vv. 2 y 6).⁴²⁴ El personaje interroga al espectro acerca de su identidad y la razón de su presencia, a lo que sucede la primera larga intervención de Juancho, que ocupa los versos 8 a 132. Desde este momento es evidente el interés primordial por enaltecer la distinción del San Luis, en tanto el parlamento de Juancho se concentra en hacer ver que el motivo de su retorno del limbo tiene que ver no solamente con el reciente nombramiento del obispo Polo, sino también, y sobre todo, por la alegría y la expectativa que le ha causado la creciente gloria del San Luis, que con este prelado ya suma un quinto obispo a su lista de antiguos alumnos.⁴²⁵ Tras calmar el susto que le ha causado al colegial innominado la aparición del espectro, Juancho pide atención a su interlocutor y le explica quién es: un antiguo bedel del seminario, caracterizado por estar siempre alegre y jovial mientras vivía, y que al morir no tuvo ni mérito para subir al Cielo ni delitos para bajar al abismo, por lo que desde entonces transita por el limbo. Inmediatamente le explica que hace alrededor de un año un hombre muerto sin bautismo le había llevado la noticia de la consagración como obispo de José de Figueredo, colegial a quien había conocido en vida.⁴²⁶ La alegría que le aportara la noticia habíase duplicado con otra que le aportara un chiquillo sobre la consagración de Polo del Águila, a quien también habría conocido en vida. Lleno de entusiasmo, Juancho afirma haber conseguido licencia de “cuatro diablos benignos” para volver a la vida y celebrar las glorias que “el

⁴²⁴ Todas las citas directas de la obra refieren a la transcripción que presentamos en los anexos de este estudio, la cual ha sido realizada con base en la edición original de 1747.

⁴²⁵ Los otros cuatro son, como hemos dicho más arriba, Figueredo, Villarroel, Machado de Chávez y García de Zurita.

⁴²⁶ Ya hemos dicho que Figueredo fue consagrado obispo de Popayán en 1743.

colegio en poco tiempo/ dignamente ha conseguido” (vv. 78-79). Sigue a esto un elogio de Figueredo por su capacidad intelectual cuando estudiante, tiempo en que había demostrado pericia para desenredar sofismas y descifrar enigmas. De Polo del Águila también se hace un primer elogio, mencionando su “ingenio divino” y sus “progresos excesivos” en las ciencias (vv. 104-106), a la vez que lo que llama su “linda presencia” y “su hermosa majestad/ de príncipe esclarecido” (vv. 116 y 119-120).

El diálogo entre Juancho y el colegial sin nombre continúa en este tono por una veintena de versos, siendo lo más notable, en términos del aporte al carácter general de la pieza —que es sin duda laudatoria—, la figuración del personaje muerto a la manera de un gracioso del teatro hispano clásico. Sus parlamentos a menudo incorporan agilidad y comicidad a una acción que la mayor parte del tiempo es hierática —según veremos más adelante—, como cuando fanfarronea sobre la imposibilidad que hay de detenerlo, incluso usando la fuerza, para que acceda al festejo (dice: “Aunque hubiera veinte y cinco/ alabarderos me entrara/ por medio de los peligros”), y declara con chispa que su atrevimiento llegaría “a decir entre las picas/ cuanto me dictare el pico” (vv. 42-44 y 47-48), esto es, que diera rienda suelta a sus palabras aún entre las armas de sus posibles captores.

Suena la música que anuncia el inicio del festejo, y entonces entran en escena el resto de personajes de la obra. Por el extremo derecho se ubica el Cielo, galán “vestido de azul y rayos”; y por el izquierdo la Tierra, “dama, vestida de verde y coronada de flores”.⁴²⁷ Del lado del primero se ubican el Occidente, vestido “de arbolado y negro”, la Luz, que va “de blanco”, el Oriente, “de rosado”, y la idea de los Planetas, “de colorado y [con] rayos de oropel”. Del lado de la segunda, por su parte, se ubican la Perla, “de su color”, el Oro, “de amarillo”, el Laurel, “de verdegay, con un ramo en la mano” y la Ovejilla, “en traje de pastora”. Juancho y el colegial innominado también quedan separados, el primero del lado de la Tierra y el segundo del lado del Cielo. Con esta disposición —que se realiza al compás de la Música que también ingresa como personaje— se escenifica ya el conflicto que ha de llevarse adelante: la pugna entre Cielo y Tierra, apoyados por sus diversos elementos, para vencer en la competencia por adjudicarse la gloria del obispo Polo del Águila. El escenario mismo queda dividido en dos sectores enfrentados, con lo que da inicio al juego léxico (“Polo” como apellido y

⁴²⁷ Todas los entrecomillados que usamos en las descripciones provienen de la nota inicial (“Personas que hablan en ella”) incluida en la propia obra antes del arranque del primer verso.

“polo” como sustantivo) con el que se fundamenta buena parte del diálogo que va a suceder.

El conflicto aludido lo introduce la Música, quien declara de entrada el meollo del asunto: “Por apropiarse el mejor/ Polo que tiene la esfera, / litiga gloriosamente/ hoy el Cielo con la Tierra” (vv. 153-156). Es esta, la Tierra, quien primero reclama como suyo al obispo Polo, a lo que el Cielo replica en un tono soberbio y condescendiente, afirmando ser “el globo/ de luz, cuyas esferas/ en continuo movimiento”, influyen y rodean a la Tierra entera (vv. 159-162). Desde esta pretendida superioridad, el Cielo afirma que son dos los ejes o polos —el del horizonte y el del cénit— en que gira “la máquina de [sus] orbes” (v. 167) para rodear la Tierra. Esto le permite sostener que es imposible la pretensión de su rival para que ese otro Polo —esta vez se refiere al obispo—, en quien puede verse “el resplandor de la ciencia,/ la luz del entendimiento” y “los celestiales influjos” “de la virtud más bella” (vv. 170-173), descienda desde su altura a los dominios terrenales. La Tierra, por su parte, afirma tener también sus propios polos, pues aún en caso de no moverse (“como Copérnico quiso,/ y otros que siguen su tema”), no obstante posee “dos puntos fijos/ en regiones contrapuestas/ [...] que el imán mira/ con tan admirable fuerza/ que para ellos [...] inclina/ su oculta naturaleza” (vv. 179-186). Así, el “Polo racional” —de nuevo, el obispo—, a quien siguen las muchas prendas de la misma manera en que los imanes siguen a los polos magnéticos del globo, le pertenece más a ella que al Cielo.

Tras estas palabras, Juancho concluye que la pendencia de argumentos entre Cielo y Tierra alcanza una dimensión elevada, por lo que, a pretexto de la garnacha que lleva puesta, se declara “oidor” a fin de escuchar bien ambas posturas antes poder dar una sentencia. No obstante, acaso lo más interesante de este primer intercambio es el debate científico que se puede entrever como telón de fondo entre las posiciones de ambos personajes. Mientras el Cielo parece defender la tesis antigua de la rotación de esferas o orbes alrededor del globo terrestre, la Tierra aventura una posibilidad más cercana a la concepción moderna. Su mención de Copérnico no es menor, en tanto pone en evidencia la existencia del debate sobre su teoría en el Quito de la época. Sobre esto, de hecho, existen registros de que el jesuita Juan del Hospital, en un curso llevado a cabo entre 1759 y 1762 —esto es, poco más de una década después de la fecha de publicación de la loa—, “fue el primero en la Universidad de Quito, y tal vez aun en las universidades de América del Sur, en defender el sistema copernicano con base en las leyes de la gravedad”, antecediendo incluso al curso que dictara José Celestino Mutis en Bogotá entre 1762 y

1766, en algún tiempo considerado la primera manifestación oficial y pública del sistema de Copérnico en una universidad sudamericana.⁴²⁸

A una década de distancia de ese hecho notable, la loa en alabanza de Polo del Águila se enmarca con claridad en la discusión propuesta por el avance de las ideas científicas que se debatían en el San Luis, lo cual da más realce a su significación como registro de la época. Este debate, si bien aparece en el diálogo de la loa de manera solo tangencial —no vuelve a tomar relevancia luego de lo dicho en esta primera sección—, merece al menos un par de reflexiones con respecto a la significación general de la pieza. Por un lado, al ser esta loa un producto eminentemente generado en la esfera letrada del propio San Luis, las posturas expuestas por la Tierra y el Cielo visibilizarían una discusión que pone en juego no solo el clima intelectual de la academia en su particular momento, sino también el prestigio general de la institución como centro de saber. Recordemos que la loa, como hemos dicho, tiene en gran medida la intención de celebrar al propio colegio como símbolo de notoriedad de la élite criolla local, por lo que menciones de esta naturaleza no harían sino ahondar en ese deseo de insistir en un particular renombre al hacer gala de la actualidad de sus debates y discusiones. Por otro lado, las palabras referidas nos brindan una evidencia más de aquella suerte de transición armónica y casi natural que implicara la gradual aparición del racionalismo ilustrado en el seno de la imaginación barroca latinoamericana, o bien, dicho de otra forma, del particular carácter que la Ilustración adoptara en las colonias hispanas de América, siempre bajo la tutela de la monarquía y la fe católica como marco posible de su desarrollo.⁴²⁹

⁴²⁸ La cita es de Carlos Paladines, “Estudio introductorio”, en *Pensamiento ilustrado ecuatoriano*, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, n.º 9 (Quito: BCE/Corporación Editora Nacional, 1981), 36. La relación entre el curso de Juan de Hospital —expresado en la tesis de filosofía de su joven alumno Manuel Carvajal— y el equivalente de Mutis la hizo notar por primera vez Ekkehart Keeding en “Las Ciencias Naturales en la Antigua Audiencia de Quito: el sistema copernicano y las leyes newtonianas”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, n.º 122, 1973, 58. Sobre esto hemos hablado más largamente en Landázuri, *Espejo, el ilustrado...*, 31 ss., lo cual aplica también para la siguiente nota.

⁴²⁹ Pensemos a todo esto que las “luces” de la Ilustración llegaron a España con un marcado barniz local y plenamente subordinadas al celo de la doctrina católica, al punto que suele marcarse como primera gran figura de la Ilustración en la península al religioso benedictino Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), cuya producción intelectual se difundió a partir de 1726 y alcanzó plena influencia, en España y América, hacia mediados del siglo. Feijoo criticó el fundamento escolástico-aristotélico de la pedagogía, al tiempo que “defendía el método experimental, guiado por la razón humana”, tomado especialmente de las vertientes inglesa y francesa, con lo cual “dio los fundamentos de una total renovación de la discusión intelectual” en el mundo hispano. No obstante, la crítica de Feijoo y sus seguidores nunca se acercó siquiera a ser antimonárquica, y mucho menos anticlesiástica, limitándose a señalar la caducidad del aristotelismo y de los métodos educativos de la época, en donde se veía el origen del estancamiento y el atraso. Para todo esto, puede verse Ekkehart Keeding, *Surge la nación. La Ilustración en la Audiencia de Quito, 1725-1812* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 14 y 176 ss.

Esto último explicaría en gran medida el carácter casi cauteloso que en ocasiones llegó a tener en las colonias hispanas el influjo ilustrado, mucho menos radical que en otras regiones de Occidente y por lo tanto más permeable a las ideas y prácticas semióticas de la tradición anterior. Este cariz de la Ilustración americana daría cuenta de la notable persistencia del gusto barroco que hemos visto en diversas piezas de la dramaturgia local exploradas en momentos anteriores de este estudio, y que en buena medida se repite en esta loa al obispo payanés. En este debate pseudo-científico que entablan los personajes de la loa habría, entonces, una suerte de estrategia por camuflar —o introducir disimuladamente—, al interior de una pieza laudatoria que en términos generales mantiene los esquemas más tradicionales de la alabanza y la representación festiva, posiciones que en otro marco habrían podido causar reticencias y hasta tomarse por peligrosas. De ahí que el personaje de la Tierra introduzca la postura copernicana sin afirmarla, sino haciendo de ella una mera posibilidad (“[en] caso que no me mueva/ como Copérnico quiso”, dice el personaje), librándose así de adoptar una postura del todo comprometida.

Tras este inicial cruce de palabras entre los personajes, insiste el Cielo en su reclamo por Polo del Águila, argumentando que por encima del prelado “gira/ todo el cielo de una Iglesia”, siendo para ella “norte a los aciertos” o sur donde el crucero “en misteriosas estrellas/ sirve de luz y de guía/ a cuantos la cruz veneran” (vv. 205-212). En su apoyo interviene por primera vez la idea de los Planetas, que de alguna manera complementa la tesis del Cielo afirmando que los astros que circulan por el cielo tienen, además de este movimiento, otro más sobre sus propios ejes. El obispo Juan Polo es entonces figurado como un astro más del conjunto, equivalente a Jove en majestad, a Saturno en prudencia, a Marte en el valor, a Venus en gallardía y modestia, así como a la Luna en la liberalidad y al Sol en los resplandores (vv. 235-243). Ahondando en esta comparación con el sol, los Planetas hacen notar que a Polo “solo le falta una letra” para ser un Apolo, cosa que Juancho resuelve recordando que cuando estudiante a Polo le aprobaron con “aes” sus sobre-salientes letras.

Llega el turno de rebatir de la Tierra, que acepta la luz dichosa que desprende el obispo, pero lo declara una “luz de la tierra”, siendo la Iglesia que comanda una Iglesia terrenal. Se vale también del hecho de que Polo del Águila haya nacido “en la tierra rica/ de Popayán” a la que llama “cuna regia” (vv. 283-284). Aprovecha el Oro para intervenir, haciéndose ver como representación de las riquezas de la provincia payanesa, y equiparando al obispo con el oro más fino producido, puesto que su sangre reverbera en

finos rubíes cuyas minas son “sus nobles venas”. El motivo de la cuna motiva la siguiente intervención, ahora del Oriente, que vuelve a insistir en la equiparación de Polo del Águila con Apolo, lo cual implicaría que su lugar de origen pertenece a los cielos.

En esta lid continúan las intervenciones, realizadas siempre por los comentarios que hacen de ellas tanto el colegial como Juancho, este último a menudo con un toque cómico que da gracia a la escena. Ahí, por ejemplo, cuando la Perla compara al obispo con ella misma por ser él más valioso que todas las piedras preciosas, Juancho declara que tal comparación no resulta de su agrado, “porque las perlas es fuerza/ que tengan conchas [...]”, y es cosa que le enfada eso de andar con hombres conchudos (vv. 343-348). El colegial, por su parte, sirve de contrapunto para matizar las intervenciones del cómico espectro, o para refrenarlas cuando se salen de tono (como en el caso mencionado, en que interviene para decir que la perla con que se ha comparado a Polo del Águila no tiene concha porque sus primores no se esconden a nadie).

Este esquema es el que se mantiene para completar la primera ronda, en las que se suceden las intervenciones de la Luz (vv. 357-380), el Laurel (vv. 385-410), el Occidente (vv. 417-442) y la Ovejilla (vv. 445-490), siendo la primera y el tercero abogados del Cielo y los otros dos de la Tierra. La Luz arranca declarándose cualidad hermosa del cielo, por lo que Polo, “siendo todo luz” para Quito, no puede pertenecer sino también a éste. Por su parte, el Laurel se declara “planta que la tierra lleva/ para corona de vida/ de las heroicas empresas”, y de eso se sirve para reclamar para ella al obispo, siendo que tantas veces ha ceñido ya sus “nobilísimas sienes” debido a sus “repetidos triunfos”. En su turno, el Occidente interviene para hacerse notar como “sepulcro” donde el sol “sepulta sus centellas” antes de renacer en otro hemisferio; y la comparación de Polo del Águila con el sol —otra vez la relación Polo-Apolo— le sirve para reclamarlo para el Cielo. Finalmente, la Ovejilla —que arranca su intervención reconociendo que acaso hubiese sido mejor signo un león coronado o un águila generosa—, se presenta como símbolo del pastor, y hace ver que la labor pastoral del obispo no se hace en el cielo sino en una región de la tierra misma, por lo cual es ésta quien puede reclamarlo para sí.

Hasta aquí llega el primer ciclo de la disputa cifrada en alabanzas a Juan Polo. Arranca entonces el primer largo monólogo del colegial, que se extiende por casi setenta versos (vv. 501-569) en un panegírico del San Luis. Se abandona para ello el tono de chanza que había marcado el intercambio de voces entre este personaje y Juancho, y se pasa a hablar “en acción más noble y seria”. Polo se distingue como “hijo y feliz alumno/

del colegio cuya bella/ fecundidad brota flores/ que pretende para estrellas/ el mismo Cielo [...]”. El San Luis es referido como “seminario insigne”, además de “un jardín” y “un paraíso/ que da en candor azucenas,/ en lo docto maravillas/ y tantas rosas que reinas/ salen para otros vergeles”. La hipérbole laudatoria se amplifica durante varios versos, en los que se dice que el plantel “es mina/ del oro de la nobleza”, además de “un mar donde se cuajan/ las más peregrinas perlas” y una “selva” de laureles usados para “coronar sienes”. Es en esta sección donde se mencionan, como evidencias de todo lo dicho, además del ya nombrado Figueredo y el propio Polo del Águila, los otros obispos que pasaron por el San Luis: Villarroel, Zurita y Machado de Chávez.

El colegial cierra su intervención inclinándose a favorecer la postura de la Tierra, pues se halla el San Luis “en la estancia amena de Quito”, que es donde “corona su fertilidad” y “aumenta su amenidad”.⁴³⁰ No es baladí esta apreciación en tanto busca ubicar a la ciudad misma y sus instituciones en el punto neurálgico del debate figurado que se está llevando a cabo. El desplazamiento que ocurre en la loa desde la persona del obispo hacia el colegio por entero y de éste a la ciudad de Quito, en movimiento metonímico, sostiene nuestra tesis inicial de que el interés primordial de la loa supera el mero protocolo que implicaba festejar el nombramiento y se ubica en el nivel mayor de la porfía al interior de esfera política local y regional. Es dentro de ella donde resultaba necesario, desde el punto de vista de los jesuitas que regentaban el San Luis —grupo históricamente cercano a la élite criolla—, hacer ver que su prestancia institucional iba más allá de la simple administración educativa de la ciudad y podía alcanzar una dimensión significativa en el manejo del poder a nivel regional.⁴³¹ De ahí que Juancho, visiblemente emocionado, hable por primera vez sin visos de comicidad cuando interviene tras el parlamento anterior dando vítores por el colegial y por la Tierra, declarándose a su vez demasiado poca cosa para relacionarse con el Cielo o siquiera pretender darle el triunfo.

En ese momento, cuando pareceríamos presenciar un triunfo de la Tierra, el Cielo arremete con un argumento ingeniosamente articulado: a su llamado, Perla, Oriente, Luz

⁴³⁰ Estas tres citas las colocamos alterando su sintaxis para facilitar su comprensión, siendo los versos originales: “Luego cuando este colegio/ de Quito en la estancia amena/ su fertilidad corona/ y su amenidad aumenta,/ debe tener en sus glorias/ la mejor parte la Tierra” (564-569).

⁴³¹ Recordemos aquí, para sostener esta interpretación, aquellas ideas que en su momento enunciáramos sobre la labor de la Compañía de Jesús como la principal forjadora de un proyecto a la vez teológico y político que ha llegado a entenderse como una “primera modernidad” latinoamericana, esta misma un proyecto cada vez más localista o “criollo” que las élites regionales buscaron generar, al amparo de los ideales sustentados por la Compañía de Jesús, como modelo de sociabilidad colonial. Echeverría, “La Compañía de Jesús...”, 68-69.

y Occidente suceden intervenciones rápidas en las que ponen en evidencia sus letras iniciales, las cuales permiten leer P-O-L-O. Anuncia entonces el Cielo (vv. 601-608):

Pues porque todos entiendan,
que Polo tan celestial
toca al Cielo y no a la Tierra,
esas letras ordenadas
con debida atención lean.
¿No repiten todas Polo
en armoniosa cadena?
Luego este Polo es del Cielo.

La Tierra enseguida hace lo propio, llamando a declarar sucesiva y rápidamente a la Perla, al Oro, al Laurel y a la Ovejilla, cuyas iniciales repiten la palabra (P-O-L-O) y le permiten declarar (vv. 621-626):

Pues lea el Cielo, lea el mundo
lo que dicen estas letras.
¿No expresan con claridad
Polo? Luego igual defensa
a pretensiones del Cielo
hoy feliz la Tierra ostenta.

Esta doble sucesión de enunciaciones ingeniosas provocan la segunda intervención relativamente larga de Juancho, quien en un bloque de poco menos de cincuenta versos (vv. 627-674) pasa de la emoción que lo hace lanzar vivas a la circunspección que lo convierte en juez capaz de dirimir en el conflicto. Su posición se torna salomónica, pues halla buenas las razones que han expuesto ambas partes. Sostiene entonces —en un lenguaje particularmente barroquizante, con cierto enredamiento sintáctico: “en que lo que tienen, tengan” (v. 640); o de construcciones por contraposición: “así en la Tierra como en el Cielo,/ así en el Cielo como en la Tierra” (vv. 648-649)— que Polo pertenece a los dos pleiteadores, ya que sus prendas son celestiales, pero su crianza ha sido terrenal. Su explicación nuevamente plantea un desplazamiento desde la persona al colegio, pues termina aceptando la doble pertenencia del obispo al Cielo y a la Tierra por causa de haber él vestido las prendas colegiales del San Luis, “seminario de tan bella/ condición, que en brotar flores/ es la tierra más amena,/ y es cielo, como oficina,/ que hace de flores planetas” (vv. 664-668). Finalmente, tras concluir con esta lógica, pide que todos convengan en lo dicho y que pacíficamente echen sus arengas al obispo, cosa que apoya el colegial, un tanto asombrado de la agudeza con la que ha hablado Juancho.

A pesar de que esto que anotamos sucede sin que se hayan alcanzado los dos tercios de la extensión total de la loa —la sentencia de Juancho culmina en el verso 674, de los 1.050 totales— hasta ahí llega en realidad el meollo del conflicto, pues lo que sigue pertenece más a un ampuloso juego retórico en el que el debate se extiende sin más pretexto que continuar las alabanzas al obispo y al San Luis, insistiendo —en repeticiones muy del gusto barroco, con las implicaciones que hemos anotado más arriba por su cercanía en esta pieza con el discurso científico— en las mismas ideas que hasta aquí se han comentado. Hacia el final resurge la intención cómico-graciosa que había abundado en la primera parte, la cual obviamente se centra en las intervenciones de Juancho. Vale hacer notar también que en buena parte de lo que sigue cobra protagonismo la Música como personaje, pues es ella la que con sus parlamentos va guiando las adulaciones y arengas que todos los otros personajes hacen para festejar al destinatario de la loa.

Podríamos establecer dos ciclos largos en esta profusión de alabanzas, los cuales se extienden desde los versos 699 a 830, el uno, y del 831 al 865, el otro. Son el colegial y Juancho quienes provocan el primero al pedir a la Música que haga salvas “en numéricas cadencias” (v. 694) para meter paz “en tanta vocal pendencia” (v. 696). Arranca entonces una estructura que, tras una breve introducción de la Música que es secundada por el Cielo, consiste en la intervención sucesiva de cada uno de los personajes para culminar con un último verso (o a veces dos) que son pronunciados al mismo tiempo por el personaje en cuestión y la propia Música, con lo cual se articula una suerte de canto ordenado en el que todos aportan con sus voces a la manera de un coro. La sucesión de voces se da de la siguiente forma: Tierra-Perla-Oro-Laurel-Cielo-Occidente-Luz-Oriente-Ovejilla-Colegial-Planetas-Juancho, es decir, abandonando el ordenamiento por contrapunto que había prevalecido mientras duraba la contienda.

Las alabanzas son por lo general bastante esquemáticas y predecibles. La idea primordial es insistir en la pertenencia de Polo tanto al Cielo como a la Tierra y marcar relieve en sus particulares virtudes. La Tierra se hace pasar por madre dichosa de Polo, y la Perla enseguida señala que tal contentamiento se debe a la gloria de su hijo, la mayor perla que sobre ella existe. El Oro, por su parte, resalta su nobleza como tesoro que ciencias y virtudes quieren ver cada vez más en lo alto, al tiempo que el Laurel proclama la “frente altiva” del obispo —por él mismo coronada— una constatación de ese elevamiento. Así continúa una alabanza que parecería poder extenderse indefinidamente: el Cielo declara al prelado una “inmensidad/ de erudición, y virtud”, mientras que el Occidente vuelve a la comparación de Polo con el sol por todo el esplendor/influencia

que derrama. La Luz, por su parte, hace ver que en el obispo compiten dicha y mérito, y el Oriente insiste afirmando que su mérito es tal que ningún premio puede darle la distinción que en realidad merece. Las últimas intervenciones de esta parte cambian ligeramente el tono en tanto pasan de la mención de las cualidades del obispo a una declamación de buenas intenciones para su futuro: la Ovejilla le desea una larga vida, el colegial pide a Dios que consiga todo cuanto merece y los Planetas dejan ver que su encumbramiento será conveniente para Cielo y Tierra. Finalmente, Juancho cierra la sección con un ligero matiz, pues a la vez que declara el merecimiento que tiene el obispo para alcanzar el éxito debido a su calidad de persona insigne, insinúa que no se sabrá si logrará conseguirlo hasta ver el premio que logre “en su [nueva] eminencia”.

El segundo ciclo que habíamos anticipado sucede inmediatamente después de que ha concluido Juancho con sus palabras en el verso 830. Arranca entonces una construcción en la que vuelven a participar todos los personajes en parlamentos alternados. La diferencia está en que aquí las participaciones son mucho más rápidas, todas de un solo verso, y se articulan entre sí a manera de ovillejos, si bien no en su esquema más clásico.⁴³² Cada personaje pronuncia un verso endecasílabo, del cual la Música repite las últimas palabras en otro verso de pie quebrado (pentasílabo o hexasílabo). Se hace esto cuatro veces, tras lo cual otro personaje repite en conjunto todos los versos pequeños en una cuarteta breve. De los tres ovillejos que aparecen al hilo, la sola excepción es que la última cuarteta no la pronuncia un solo personaje, sino cuatro distintos (cada uno un verso), siendo las cuartetas formadas las que siguen (vv. 839-842, 851-854 y 862-865):

Pastor sagrado
tu primera mitra
tu tierra cuente
por su mayor dicha.

Tu nombre adorado
escrito se mira
con letras de estrellas
en la esfera altiva.

Blanca piedra sea
de este feliz día,
señal que publique
el bien de las Indias.

⁴³² Ya hemos visto el uso de esta forma métrica tanto en el *Ramillete...* de Evia (“Loa a Nuestra Señora de Loreto”, Antonio Bastidas) como en el manuscrito de Molina (“Loa al príncipe de los apóstoles san Pedro”).

El recurso parece estar utilizado para animar la escena y aportar con cierta espectacularidad que viene de la mano del esquema musical. En el juego llegan a participar todos los personajes, con lo cual se cierra la alabanza del obispo en una suerte de clímax al que se ha llegado en una repetición *in crescendo*.

Lo que sigue es de nuevo interesante para nuestro caso, pues volvemos a tener a partir de este momento un desplazamiento del interés desde la figura loada hacia el propio colegio San Luis. En buena medida es la propia institución, representada en los colegiales que propician las alabanzas, la que se esfuerza por poner de manifiesto sus pretensiones, más centradas en su propio elevamiento que en el del obispo, si bien lo primero depende de lo segundo. A ello se dedican las intervenciones casi finales del colegial (vv. 866-899) y de Juancho (vv. 900-950 y 954-1.016, dos bloques apenas interrumpidos por un breve comentario del colegial), que en poco más de cien versos generan un nuevo proceso de hiperbolización para enaltecer, en términos hipotéticos, la grandeza de la institución y de la ciudad entera. Primero es el colegial quien se dirige a Polo en nombre del San Luis (“de parte de mi colegio”, v. 870) y le dice que nunca estará contento “hasta ver que digno pisas/ la cumbre del Vaticano/ en elevación debida” (vv. 879-881). Hay cierta insistencia en mostrar que sus deseos son los de todos los colegiales: “En nombre de todos digo,/ lo que tu aprecio me dicta” (vv. 888-889), etc.

La desmesura de la pretensión se pone más acertadamente en boca de Juancho, personaje que por sus características es más plausible de plantear una exageración de esta naturaleza. No obstante, piénsese que Juancho sigue siendo un antiguo colegial, cosa que él mismo se encarga hacer notar tanto en el arranque como al final de su intervención. Así, pues, palabras como las que siguen denotan cómo el encomio que había gravitado en torno a Polo del Águila se traslada rápidamente al seminario mismo (vv. 910-919):

Ilustrísimo colegio,
seminario el más florido,
que gozas contra el olvido
un perpetuo privilegio,
ya que eres Mayor y Regio,
y esperanzas nos prometes,
cuenta por cinco y sietes,
en tus dignos colegiales,
obispos y aun cardenales,
que no sean de moquetes.

Se recurre también al humor para matizar las pretensiones puestas en boca de este personaje, como cuando utiliza el juego léxico entre dos posibles acepciones del

sustantivo *papa* para decir que espera que los cardenales que habría de dar el San Luis podrán darle de vuelta más “Papas” que las que da Alangasí a la ciudad de Quito. Continúa esta exaltación construyendo una fantasía en la que es la ciudad misma, y no solo el colegio, la que se reposiciona en un escenario favorable para sus intereses. Dice Juancho (vv. 924-939):

No piensen que es frenesí
 esto que a mi labio asoma,
 porque tanta altura toma
 el colegio cada día,
 que esta fuera profecía
 si Quito se hiciera Roma.
 ¿O mal haya la distancia
 que tanto mérito esconde?
 ¡No estuviera Quito donde
 están la España o la Francia!
 Yo digo sin arrogancia,
 sin vanidad, ni delito
 que trabuque mi apetito,
 que a estar Quito por allá
 hubiera tenido ya
 más papas que engendra Quito.

Aquí pueden verse velados unos reclamos específicos ante la situación de subordinación que la ciudad —y por lo tanto su élite, representada en la intelectualidad del colegio— mantenía con respecto a las zonas centrales del catolicismo dominante. Según profesa el personaje, a Quito no le faltaban méritos ni lumbreras para ocupar las dignidades más altas: su problema es su ubicación, su aislamiento, no su calidad humana. El despliegue laudatorio del texto tiene que ver, por tanto, con la necesidad de hacer valer la prestancia intelectual de la ciudad entera, lo cual explicaría tanto el esfuerzo por publicar la loa —extraño por su singularidad en el período— como el muy posible hecho de que la representación se haya dado sin estar Polo del Águila presente en la ciudad.

Aunque, como habíamos anticipado, la intervención de Juancho se ve interrumpida brevemente por una advertencia del colegial —quien le dice que contenga su lengua por riesgo de ahondar en el disparate (“Ten, hombre, la tarabilla,/ que ya con tus desatinos/ haces la farsa prolija”, vv. 951-953)—, el personaje insiste en alargar sus palabras. En ese penúltimo parlamento a su cargo se esfuerza por conectar su soterrado alegato con la presencia del grupo al que en realidad está representando la loa entera. Juancho sostiene que es forzoso decir algo también a la Compañía de Jesús, siendo como era parte de los festejos solemnizados por el colegio. En sus palabras, “todas las honras que logran/ en curatos, canonjías,/ dignidades, obispados/ y otras cosas de esta guisa,/ los

alumnos del colegio/ todas son de los jesuitas/ por línea recta, y muy recta/ bisnietas, nietas y aun hijas” (vv. 960-967). Es la acción jesuita, por tanto, la responsable de la preeminencia del obispo Polo, y a ella como cuerpo debe considerársela como segundo *polo* celebrado en “todo el mundo” (v. 989). Si bien este elemento puede desprenderse por la necesidad de rendir reverencias al auditorio presente, más aún si se piensa en la posible ausencia de Polo del Águila, también en estas palabras vemos cifrada una declaración política que busca resaltar al cuerpo de la Compañía en el marco de las relaciones de poder que aquí alcanzan una dimensión vasta: la del imperio español por entero. Estamos aquí, en suma, ante una suerte de declaración abierta que hace la propia Compañía de Jesús acerca de su misión civilizadora y progresista, lo cual encaja plenamente con la tesis que ya hemos referido algunas veces de Bolívar Echeverría según la cual el proyecto pedagógico, teológico y social que los jesuitas implantaron América fue una de las primeras y más particulares manifestaciones de la “modernidad” latinoamericana, en tanto, desde su protagonismo en el universo letrado, la orden buscó implantar una alternativa local ante los dilemas que planteara la modernidad europea. Y dicha alternativa, conforme avanzaba la auto identificación criolla en el siglo XVIII, se entroncó precisamente con los proyectos e intereses de las élites locales: de ahí la encomiosa ponderación de Polo del Águila en el seno del proyecto ostentado por la Compañía de Jesús.

Tras la despedida de Juancho, que cierra su intervención asegurando que vuelve al limbo con un “descanso eterno” producido por su alegría, los versos finales de la loa son simplemente una secuencia de vivas, ensalzadas especialmente por la Música, que pide el colegial de parte de todos los personajes. Son, como es de esperarse, vivas por “el colegio y su gran Polo” (v. 1021), y hacen mención a sus diversas virtudes. Como dijimos inicialmente, no hay indicación alguna que pretenda presentar una obra a representarse posteriormente a la loa, por lo que es de suponer que esta pieza valió por sí misma como acto escénico autónomo y no como pretexto para introducir uno mayor. Esto, por lo demás, tendría correspondencia tanto con la particular extensión de la loa, capaz de ocupar ya un buen tiempo para su escenificación, como con su contenido, que parecería ser suficiente para satisfacer el motivo del festejo.

Con esto concluye esta interesante pieza laudatoria que, como hemos visto, encierra en su despliegue teatral —en principio alineado con la celebración y ostentación del poder instituido— un alegato reivindicatorio que contribuía a la construcción de un discurso político de índole localista fuertemente sostenido sobre los conceptos de

prestancia, capacidad y virtud de la élite intelectual de la ciudad, que es la que en realidad se pronuncia en estas líneas. La loa a Polo del Águila, sin salir del esquema tradicional previsto para una loa dramática del período tanto a nivel formal como de contenido, supone además una significativa evidencia de la pugna llevada adelante, de la mano de la tutela y el prestigio de la Compañía de Jesús, por la élite criolla quiteña que buscaba reivindicar su posición —la de su clase y la de su región— en el interior del no tan promisorio panorama político del imperio español a mediados del siglo XVIII. Piénsese, para sostener esto último, que conforme avanzara el siglo y los desafíos que afrontara la antigua Audiencia se fueran complejizando, se volvía cada vez más evidente la necesidad de generar un liderazgo local que pudiese plantear un proyecto de desarrollo y bienestar común. Dicho liderazgo, en el contexto socioeconómico del período, no podía venir sino de la emergente burguesía de terratenientes criollos, los cuales a lo largo del siglo demostraron una creciente conciencia de sí y estuvieron cada vez más en control de las relaciones de producción que sostenían la economía de la Audiencia. Es esa búsqueda precisamente la que se esconde tras las autoalabanzas que Quito y el San Luis hacen en esta loa por el obispo Polo del Águila.

5. Los celos del señor San José

El último texto que comentaremos para concluir el presente capítulo es un obra dramática hallada y transcrita por el investigador cuencano Juan Chacón Zhapán, quien la encontró en un folleto “de once cuartillas escritas por ambas caras” en el Monasterio de las Conceptas de la ciudad de Cuenca. El hallazgo lo publicó con el título de *Celos del señor san Joseph para el festejo del Niño Dios, obra del señor don Juan Toledo, quien la compuso para la señora Santa Bárbara*, en el cuarto número de la *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay* (Cuenca, 1982), acompañado de una nota explicativa firmada por él mismo y un breve estudio a cargo de Jorge Dávila Vázquez.⁴³³ Con sus 1.194 versos y sus al menos ocho personajes en escena, la obra aparece como un texto importante en el marco de la dramaturgia local, de por sí escasa en evidencias textuales. No obstante, un dato importante sobre su origen demanda una consideración

⁴³³ El texto dramático de Juan Toledo está transcrito en las pp. 107-150. La nota explicativa de Chacón Zhapán lleva el título de “Una loa colonial titulada «Celos del señor San José»” y está en las pp. 151-153. El texto de Dávila Vázquez, cuyo título es “El juego de enigmas del señor don Juan Toledo”, está en las pp. 154-159. Para evitar la proliferación de citas, en esta sección referiremos estas fuentes utilizando las abreviaturas JT (Juan Toledo), CZ (Chacón Zhapán) y DV (Dávila Vázquez), seguidas de los números de página correspondientes.

muy particular: no se trata de una obra plenamente original, sino de una suerte de pastiche armado a partir de fragmentos de diversas obras del teatro peninsular, por lo que en estricto sentido no podría tomarse propiamente dentro del corpus de textos dramáticos quiteños coloniales.⁴³⁴ Este rasgo distintivo ubica al texto de Juan Toledo directamente en el ámbito de la parodia y aún del plagio —rasgos que pueden tomarse por distintivos del barroco latinoamericano, según hemos visto en su momento—, poniendo en evidencia un gesto de interesantes repercusiones en el ámbito de su producción y significancia. Así, pues, en el comentario que haremos de esta obra procuraremos denotar, por un lado, su estatus como evidencia de las actividades escénicas del período y como muestra de los gustos y lecturas dramáticas de la época, y por otro, de manera particular, su interesante condición al ser el resultado de una apropiación frontal, a través del mecanismo del pastiche, de obras de la tradición metropolitana.

En términos generales, se trata de un drama litúrgico que toma como motivo fundamental el episodio bíblico del nacimiento de Cristo en Belén y le añade —muy tangencialmente, a pesar de la preponderancia que el hecho tiene en el título— las dudas y celos de José con respecto al embarazo de su mujer (siendo esto, por lo demás, en sí mismo un rasgo de diferencia o “desvío” de la obra con respecto a la historia bíblica tradicional). Los personajes que aparecen en escena, además San José y la Virgen, son Luzbel (representación del demonio), San Miguel (arcángel), Gila, Lucindo y Teodoro (tres pastores), la Música y, de manera implícita, el propio Cristo recién nacido, al que no se lo menciona expresamente pero al que varios personajes se dirigen y contemplan. Entre ellos construyen una acción que no se limita al relato y exaltación del nacimiento divino, sino que aprovecha para teologizar en torno al enfrentamiento entre las fuerzas divinas y los ángeles caídos del infierno.

Los primeros problemas que enfrentamos para abordar la obra son los de su autoría y datación. Sobre ambos no podemos sino seguir las conjeturas que al respecto hacen Chacón Zhapán y Dávila Vázquez, aportando con alguna reflexión que acaso ayuden a matizar el asunto. En cuanto a lo primero —la autoría—, ninguno de los dos autores que presentan el texto hace mayores indagaciones. Chacón Zhapán deduce, tras la lectura de la obra, “que el autor puede ser un sacerdote por el dominio de los textos bíblicos alusivos a la Natividad de Cristo y por las referencias mitológicas” (CZ, 151), mientras que Dávila Vázquez, por su parte, hace una abierta suposición según la que “el

⁴³⁴ Por esta razón no incluimos una transcripción de esta obra en los anexos que acompañan a este estudio. Remitimos al lector interesado a la publicación referida de Chacón Zhapán.

señor don Juan Toledo [habría sido] capellán del las conceptas y que en ocasión de [una] fiesta de Navidad [habría dedicado] a la priora del monasterio, «la señora Santa Bárbara», un coloquio de tema sacro” —el cual, además, habría sido “representado ante las monjas”— (DV, 154). Ambos supuestos son, sin duda, válidos, pero cabría anotar que Chacón Zhapán no toma en cuenta la naturaleza de pastiche del texto —aspecto que reduciría la importancia de los conocimientos del autor en tanto este fungiría no tanto como tal sino más bien como copista—, mientras que Dávila Vázquez limita a ofrecer nada más que una propuesta razonable y útil para contextualizar la obra, pero sin pruebas documentales que puedan sustentarla.

Lamentablemente, nada podemos añadir a estos datos, en tanto no hemos dado con ningún Juan Toledo que se registre en la historia colonial del corregimiento o la posterior gobernación de Cuenca. Cabe observar, no obstante, que el énfasis que hace el título en la supuesta autoría —dice “*obra del señor don Juan Toledo*”, e insiste con “*quien la compuso para la señora Santa Bárbara*”— podría resultar sospechoso ante una pieza que tan abiertamente copia retazos de otras, dando con ello cuenta de un concepto de *propiedad y composición* que deben entenderse en un sentido amplio y bajo los principios de *acoplamiento* o *construcción* —a la manera en que se arma un rompecabezas— más que de una autoría intelectual directa. También es notable que el autor sea mentado solamente como “señor don”, y no se refiera ningún dato sobre su ocupación u origen. Con eso en mente, acaso lo de “Juan Toledo” no sea sino una fachada que busque encubrir al verdadero copista de la obra, quizá algún letrado de poca prestancia, interesado más en dar lucimiento al festejo que en lograr una producción notable, y sobre todo consciente de que el texto que firmaba no era enteramente una obra suya, más allá de su labor de *composición* o el *ensamblaje* a la que nos hemos referido más arriba. Sea como sea, hemos de seguir en la línea de lo postulado por Chacón Zhapán y Dávila Vázquez y suponer que quien armó la obra fue alguien conocedor del teatro áureo español —muy posiblemente un clérigo o incluso, por qué no, una monja— o por lo menos con acceso a textos dramáticos de los cuales obtener material para construir su texto. Esto último, no obstante, es lo que nos parece más significativo, pues da muestra tanto de la presencia y uso de textos dramáticos peninsulares concretos en el marco de las representaciones locales, como de una naturaleza particular que hasta ahora no habíamos visto evidenciada de una manera tan tajante y abierta en otros textos dramáticos coloniales: aquella relacionada con la utilización, apropiación y resignificación de elementos ya establecidos para realizar a partir ellos un producto nuevo.

Valga detenernos aquí un momento para retomar algunas posturas significativas que nos permitan comprender e interpretar este aparente atrevimiento que toma el texto de Juan Toledo con respecto a obras anteriores del teatro áureo español. Recordemos, por ejemplo, aquellos principios que Lezama Lima proponía como constitutivos del barroco americano: la tensión y el plutonismo, siendo lo primero una suerte de inclinación o tendencia por combinar elementos dispares en busca de una nueva forma unitiva, y lo segundo, según el propio Lezama, un “fuego originario que *rompe los fragmentos y los unifica*”, dando como resultado una suerte de estilo “plenario” de características esencialmente productivas en lugar de meramente imitativas.⁴³⁵ En ese sentido —y siguiendo la interpretación que hace Irlemar Chiampi—, el barroco americano implicaría una “política de transculturación, o sea, de apropiación y metamorfosis del barroco/europeo español”, política que estaría en la base de la construcción cultural latinoamericana. A estas ideas se suma la definición también varias veces aludida del barroco americano como un estilo de carácter paródico, dialógico e intertextual, con la que Severo Sarduy en su momento explicara su exuberancia formal (“esa proliferación incontrolada de significantes”) y su lógica artificiosa (“proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión”).⁴³⁶ Desde este punto de vista, que también reivindica un carácter activo —por contraposición a pasivo o meramente repetidor—, la importancia del barroco latinoamericano radicaría en su capacidad de transgredir un logos formal preestablecido y único, haciendo de ese logos más bien una fuente de elementos —de *piezas* o *partes*, si se quiere— con los cuales generar nuevas expresiones, y por tanto abierto a la posibilidad.

Con todo esto como fondo, no nos parece demasiado osado argumentar que esta pieza sobre los celos de San José es una muestra especialmente representativa del barroco americano justamente porque subvierte y resignifica un conjunto piezas metropolitanas, haciendo de ellas un uso enteramente arbitrario que, si bien no implica un contradiscurso en relación a la ideología dominante —la pieza sigue siendo un drama religioso que se articula sin roces a la moral y la simbología vigente de la época—, nos deja ver un gesto compositivo arriesgado y hasta contestatario, que “rompe los fragmentos y los unifica”

⁴³⁵ El resaltado es nuestro. Acudimos aquí al ya algunas veces referido texto *La expresión americana* (79 ss.), en el que Lezama presenta y desarrolla estos principios. Muy útil para entender dicha propuesta lezamiana es también el prólogo a dicho volumen a cargo de Irlemar Chiampi, “La historia tejida por la imagen” (9-33), texto del que también nos hemos valido para nuestro comentario y del que proviene la siguiente cita de este párrafo (25).

⁴³⁶ Sarduy, “El barroco y el neobarroco”..., 167, 169 y 174 ss.

(en términos de Lezama) para posibilitar una nueva unidad; o lo que es lo mismo, que “parodia” y “dialoga” (en términos de Sarduy) con el barroco metropolitano, pero lo hace controversialmente para despojarlo de su posible autoridad y hacer de él un simple repositorio de formas, ideas y dispositivos que tienen un valor solamente en tanto son funcionales para la nueva articulación propuesta.

En cuanto al asunto de la datación de esta singular obra, por su parte, tampoco contamos con datos concluyentes. Dávila Vázquez declara abiertamente que es imposible saber si la representación fue hecha en el siglo XVII o en el XVIII, y en seguida pasa a comentar sus hallazgos. Por su parte, Chacón Zhapán toma aquello de “la señora Santa Bárbara” que aparece en el título y a partir de ello conjetura la posible identidad de la homenajead. Dice este autor haber hallado dos referencias reales en los archivos del Monasterio de la Concepción: Rafaela de Santa Bárbara (que profesó el 13 de noviembre de 1678) y María de Santa Bárbara (que profesó el 17 de noviembre de 1756). Piensa Chacón que la loa hace referencia a la segunda, a juzgar por la encuadernación, la escritura y las características del manuscrito. Anota, con respecto a esto último, que son dieciochescos “el tipo de letra y ortografía empleados, además del papel utilizado: en efecto, [dice,] el teatrillo está escrito en un papel cuya marca de fabricación presenta, entre el cuarto y el sexto corondel, de los nueve que tiene, un sello de agua en forma de galeón, presente en algunos papeles de la segunda mitad del siglo XVIII” (CZ, 152).⁴³⁷

Si bien no nos queda del todo claro por qué Chacón Zhapán está tan seguro de que la obra se dedica a una mujer real y no a la mártir Bárbara de Nicomedia del santoral católico, lo expuesto parecería ser evidencia suficiente para afirmar que el legajo manuscrito como tal pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, aún cuando los textos en los que se basa su contenido, según veremos, son todos del siglo anterior. Esto confirma lo que tantas veces hemos dicho a lo largo del presente capítulo, esto es, la clara pervivencia, a lo largo de esta centuria, del gusto por el teatro clásico español del llamado Siglo de Oro, sus temas y sus formas de representación, así como lo que eso implica para interpretar el muy particular carácter que adoptó el período ilustrado en el universo de las colonias españolas en América. Bien cabe suponer, con todo esto, aquello que imaginaba Dávila Vázquez sobre el contexto de producción y representación de la obra: una pieza

⁴³⁷ Tiene autoridad Chacón Zhapán para reconocer esto, pues además de historiador y erudito en temas coloniales, es uno de los pocos paleógrafos notables de nuestro medio. Aparte de sus numerosas obras históricas, ha sido el transcriptor de los libros de cabildos de Cuenca y autor de un *Manual de paleografía y diplomática* (Cuenca: Cátedra Abierta, 2014).

montada ante el claustro del monasterio de las conceptas, “para el festejo del Niño Dios”, es decir, por motivo de una fiesta cercana a la Navidad. Lo de “señora Santa Bárbara”, en definitiva, bien pudo haber sido alusión a una superiora del convento, como supone Chacón Zhapán, o bien respondería a la cercanía de la fiesta de Santa Bárbara de Nicomedia (cuya celebración es el 4 de diciembre), o bien a ambas.⁴³⁸

En cuanto al género de la obra, hay algunas marcas que vale la pena comentar. Según la transcripción que presenta Chacón Zhapán, el título que hemos apuntado más arriba estaría escrito en el primer folio del manuscrito, acompañado de una breve oración escrita por debajo: “Coloquio muy lindo, vale”, junto a la cual se inscribe una rúbrica. Esta anotación, además de informarnos sobre una recepción positiva de la obra, establece solamente una consideración general, en tanto hemos visto ya que el término “coloquio” responde más a la designación de un texto dialogado —por oposición a la loa monológica— que a una especificación clara en cuanto a género dramático. El término se repite en el arranque del segundo folio —donde empieza ya el texto de la obra—, que según Chacón Zhapán tiene escrito un nuevo título, esta vez incompleto: “Coloquio al nacimiento de Cristo, señor nuestro y se [sic]”. Está claro, por tanto, que quien o quienes copiaron la obra la consideraron un coloquio, sin más especificaciones al respecto.

Esto que hemos dicho resulta significativo porque la lectura de la obra arroja una suerte de problema de clasificación. Si hemos de guiarnos por sus marcas internas, el texto parecería funcionar como una loa: buena parte de su intención es realizar alabanzas al Cristo recién nacido o a su madre la Virgen, y al final de la acción el grupo de pastores que cierra la escena piden disculpas por errores cometidos y anuncian un entremés que se representará a continuación. De hecho, uno de los personajes enuncia de manera explícita a la obra como tal, al referirse a la acción que termina y pedir perdón por “los yerros de la loa” (JT, 150). No obstante, se trata de un texto demasiado largo y complejo para responder propiamente a ese carácter fundamentalmente introductorio de la loa, y tampoco podríamos relacionarlo con el entremés, siendo su contenido dogmático, ceremonioso y grave, muy lejos de la actitud cómica y mundana de ese género particular.

⁴³⁸ No tenemos noticia de que en Cuenca haya existido una devoción particular para esta santa. No obstante, acaso sirva de referencia que esta no fue desconocida en los territorios de la Audiencia. En Quito, el obispo Pedro de la Peña fundó una parroquia urbana con ese nombre en 1567, parroquia cuya iglesia todavía subsiste. Existen también testimonios sobre la “costumbre del coro catedralicio [de Quito] de concurrir corporativamente a la [dicha] parroquia para celebrar la fiesta de la santa”. Aún más, el acta del cabildo de Quito correspondiente al 2 de diciembre de 1595 señala: “En este cabildo se trató que para el día de Santa Bárbara se hallen todos los capitulares a la procesión y misa por ser parroquia y patrona de la ciudad”. Todo esto lo tomamos de Vargas, *El arte ecuatoriano...*, 308.

Esta imposibilidad de clasificar plenamente a la pieza de Toledo es muy significativa en tanto da más firmeza a lo que hemos dicho sobre el carácter controversial y hasta cierto punto rupturista de la obra misma en términos de su relación con sus modelos metropolitanos. Así, esta pieza, resultante de la unificación de fragmentos que provienen de otras obras, no solamente alcanzaría a adquirir una dimensión novedosa por la inédita disposición del argumento que construye a partir de esos retazos, sino que también produciría un quiebre en la propia clasificación de la dramaturgia de su tiempo, dando cuenta de un género posible —en tanto real— pero que estaría aparentemente por fuera los géneros tradicionales al uso.

Este *impasse* en cuanto al género de la obra puede resolverse, al menos parcialmente, dando cuenta de otra categoría que esté más allá de la loa o el entremés. Chacón Zhapán, que no discute este estatuto genérico, se refiere a ella como loa, pero también como auto. Lo primero nos resulta aceptable con las particularidades que quedan dichas; lo segundo, en cambio, nos parece todavía más acertado, en tanto la pieza, de extensión bastante mayor a una loa promedio, se dedica casi por entero a interpretar un tema teológico —el de la encarnación de Cristo—, y lo hace a través de la presentación de asuntos devotos —los celos de San José, el pesebre de Belén, la visita de los pastores— y aún doctrinales —la rebelión de Luzbel y la derrota de los ángeles rebeldes ante las fuerzas celestiales comandadas por San Miguel—. Es, pues, una pieza de carácter dogmático, muy cercana a la proclama religiosa y por tanto en la línea del teatro sacro e incluso el teatro de evangelización. Puede, por tanto, equipararse con los múltiples autos sacramentales que proliferaron en el teatro hispano a partir del siglo XVI, género que por lo demás tuvo notables muestras en América como podrían serlo algunas de las piezas de Sor Juana Inés de la Cruz o Juan de Espinosa Medrano.⁴³⁹ Nos parece, con todo esto, que “Los celos del señor san José” deben tomarse más como un auto religioso que como una loa —aunque funcionalmente pueda parecerlo—, en tanto excede las características que pretende asumir una obra de esa naturaleza.

Nuestro argumento se torna más sólido al constatar las fuentes que ha utilizado el supuesto Juan Toledo para construir la pieza: justamente un conjunto de autos sacramentales. El propio Dávila Vázquez hizo notar que buena parte de “Los celos del

⁴³⁹ Sobre la caracterización del auto sacramental, su origen y evolución, puede verse Arellano, *Historia...*, 129 ss. y 685-697. Con respecto a las obras aludidas, pensamos en los tres autos sacramentales conocidos de la poeta novohispana (*El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del sacramento*), así como en las dos obras en quichua del clérigo peruano que entrarían en esa clasificación (*El hijo pródigo* y *El robo de Proserpina y el sueño de Endimión*).

señor san José” proviene de dos obras de ese tipo atribuidas a Lope de Vega: el *Auto famoso del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo* (también conocido como *El nuevo Oriente del sol y más dichoso portal*), y *El tirano castigado. Auto famoso del nacimiento del hijo de Dios*.⁴⁴⁰ Según las observaciones de Dávila Vázquez, Toledo “no se limitó a transcribir el original de Lope, sino que tomó material de distintos lugares, cambió los nombres de los personajes, encajó diálogos de hombres en mujeres, intercaló versos que posiblemente son de otras obras del mismo Fénix, suprimió, aumentó, modificó —casi siempre en perjuicio del texto base [...]— y quién sabe si hasta incluyó alguna que otra línea suya” (DV, 156).

Así pues, el análisis de Dávila Vázquez demuestra que casi todo lo que sigue al primer diálogo entre los pastores y San Miguel (JT, 138; alrededor del verso 880 de la obra) es un pastiche compuesto por fragmentos que mezclan pedazos de los dos autos de Lope mencionados, con diversas modificaciones y variantes sobre los cuales va haciendo el autor detenido informe, todo lo cual resulta enormemente significativo en el marco que hemos planteado para nuestra lectura. Nosotros hemos revisado y verificado los datos que Dávila Vázquez evidencia, procurando también llenar algunos vacíos en donde él dice no haber hallado referencia alguna. Tal es el caso, por ejemplo, de un parlamento de San Miguel para el que Dávila no ubica la fuente (JT, 142), pero que nosotros hemos rastreado en un texto titulado *Loa sacramental al nacimiento del hijo de Dios*, del setabense José Pérez de Montoro (1627-1694);⁴⁴¹ o de una intervención posterior del mismo personaje (JT, 145-146) que Dávila solo ubica parcialmente en uno de los autos de Lope, pero que nosotros hemos podido identificar como compuesto de retazos de ese mismo auto y partes del otro ya mencionado.

Así, como podemos ver, este proceso similar al de un rompecabezas complejiza la noción acaso demasiado simple de pastiche al dar cuenta de un verdadero trabajo de composición con el que el pseudo-autor de este auto sacramental se apropia de un conjunto de obras, las despoja según su conveniencia, y construye así una nueva

⁴⁴⁰ Dávila Vázquez dice haberlos estudiado según la edición del tomo VII de las *Obras de Lope de Vega* que editara Marcelino Menéndez y Pelayo como parte de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Atlas, 1972). Nosotros hemos constatado dichas observaciones a partir del volumen *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos, recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid* (Madrid: Joseph Fernández de Buendía, 1664), 93-123 (para *El tirano castigado*) y 417-432 (para el *Auto famoso del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo*).

⁴⁴¹ El texto lo hemos encontrado en el volumen *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. al cuidado de Odette Grosse y Frédéric Serralta (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006), 74.

configuración plenamente autónoma, al punto de que resulta innecesario el conocimiento detallado del origen de todos los versos para poder encontrar en la pieza un sentido plenamente articulado e independiente de sus fuentes. No obstante esto último, valga la pena mencionar algunos casos más que Dávila Vázquez no señala pero que nos permiten evidenciar las fuentes —y lecturas— del supuesto Toledo. Así, casi toda la primera parte de la obra, que se centra en un diálogo entre Luzbel y San Miguel (JT, 107-120; hasta alrededor del verso 355), es una copia casi literal que proviene del *Auto sacramental al nacimiento del hijo de Dios*, obra del dramaturgo ubetense Antonio de Castilla (siglo XVII),⁴⁴² mientras la sección que sigue, centrada en un diálogo entre José y María (JT, 120-126; hasta alrededor del verso 546) proviene —también de manera casi literal— de la obra *Los celos de san José. Coloquio del nacimiento de nuestro señor*, del dramaturgo guadijeño Antonio Mira de Amescua (1577-1644).⁴⁴³ En ambos casos ocurre, como verificaba Dávila Vázquez en la sección por él comentada, que la copia no es del todo literal, sino que hay abundantes alteraciones, textos intercalados, palabras cambiadas y modificaciones de diverso tipo. Del bloque subsiguiente a los mencionados, que comprendería unos trescientos versos entre las secciones cuyas fuentes que hemos podido detectar nosotros y aquellas que ha podido detectar Dávila Vázquez, no hemos hallado una sola fuente directa, pero sí algunos versos que provienen indistintamente de las ya mentadas obras de José Pérez de Montoro y Antonio de Castilla, así como de los *Coloquios de los pastores de Belén* del dramaturgo moguerense Felipe Godínez (1582-1659).⁴⁴⁴

En suma, podríamos sintetizar la estructura del constructo textual de Juan Toledo de la siguiente manera: una sección inicial (alrededor de 350 versos) que se construye fundamentalmente a partir de una obra de Antonio de Castilla, seguida por una segunda sección (alrededor de 200 versos) que lo hace de una de Antonio Mira de Amescua; a ella

⁴⁴² La obra la hemos revisado en el volumen *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo, con sus loas y entremeses, recogidos de los mayores ingenios de España* (Madrid: Antonio Francisco de Zafia, 1675), 339-363. Alguna información sobre el autor puede hallarse en Aurelio Valladares Reguero, “La obra del poeta y dramaturgo del Siglo de Oro Antonio de Castilla, natural de Úbeda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n.º 185 (2003), 485-520.

⁴⁴³ Hemos revisado el texto de la versión disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes, ed. de Ana María Martín Contreras, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-celos-de-san-jose/>, la cual dice provenir de Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo (autos religiosos)*, vol II., coordinación de Agustín de la Granja (Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2007), 667-705.

⁴⁴⁴ Para el texto de Pérez de Montoro ya hemos dado referencias. En cuanto a las obras de Felipe Godínez, hemos encontrado algunos versos utilizados por Toledo en los comentarios que hace Piedad Bolaños Donoso sobre los autos de Navidad de este autor, en el ya alguna vez citado *La obra dramática de Felipe Godínez...*, 435 y 482.

sigue una tercera sección (alrededor de 350 versos) que se construye a partir de obras de José Pérez de Montoro, Antonio de Castilla y Felipe Godínez; y una última sección (alrededor de 300 versos) hecha principalmente a partir de distintas obras de Lope de Vega. En conjunto, se trata de una obra construida por piezas que van encajando —se van *haciendo encajar*— para dar cuenta de un relato mayor, siempre con la historia bíblica del nacimiento de Cristo como elemento articulador. Esto no solo explica algunas inconsistencias o pasajes extraños en el argumento del producto que firma el presunto Toledo —como la salida de personajes que vuelven a entrar inmediatamente, sin explicación alguna—, sino que también evidencia su particular modo de trabajo y la intencionalidad final que tiene para realizar su montaje, a todas luces relacionada con la articulación de un pasaje bíblico que se pretende escenificar para un público distinto al de las obras originales.

Está claro, pues, que la articulación de esta curiosa pieza supera ampliamente la común presencia de variantes y o versiones distintas que pululan en las piezas dramáticas españolas del Siglo de Oro, variaciones ocasionadas por la continua intervención en los textos de, además de los poetas, los entonces nombrados “autores de comedias” (hoy los llamaríamos directores de escena), los apuntadores, los copistas y aún los actores.⁴⁴⁵ Estamos aquí en el campo mucho más complejo y significativo de la reutilización y la resignificación de materiales preexistentes, acción que se fundamenta en una suerte de expropiación que hace Toledo de las diversas fuentes a las que tiene acceso. Se trata, por tanto, un producto de una apropiación provocadora, que va mucho más allá de una supuesta reconstrucción *par coeur* —como parece sostener Dávila Vázquez cuando afirma que las causas de la copia *casi* textual pudieron haber sido que Toledo “sabía de memoria las piezas de Lope” y quizá las dictaba a un escribiente “que no escuchaba bien a ratos” (DV, 155)—, para ubicarse en el terreno del pastiche claramente intencionado que busca sus materiales en diversas fuentes, evalúa sus contenidos y los adapta con pleno conocimiento para lograr su funcionalidad en el constructo que se realiza para el caso. También hemos de poner en cuestión aquello que sostiene Dávila Vázquez de que “era un tiempo de ocio y el señor don Juan Toledo debió haber pasado unos gratos momentos jugando a los enigmas con los textos lopescos” (DV, 159), pues, fuera del posible gusto

⁴⁴⁵ Sobre esto puede verse una reflexión más extendida en el capítulo “Los textos dramáticos” de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Literatura y sociedad n.º 67 (Madrid: Castalia, 2000), 45 ss.

que haya experimentado o no el autor, esto excede el mero divertimento casual y muestra rasgos de una reproducción intencionada y casi, diríase, erudita.

Lo interesante de todo este embrollo es la novedad que puede mostrarnos acerca de la producción dramática en la Audiencia quiteña. Tenemos con este manuscrito la presencia de un letrado, lector y conocedor de piezas dramáticas españolas del período barroco, que hábilmente se apropia de ellas y articula un discurso escénico a todas luces destinado para la celebración de una fiesta religiosa (celebración que, por cierto, no dejaría de ser típica en el entorno festivo de la época). El texto, por tanto, nos ofrece tanto la evidencia de un acto central —si lo pensamos desde la lógica celebratoria y dogmática de la representación dramática en su uso dominante—, como la evidencia de un acto disruptivo —si es que lo pensamos desde el establecimiento de una tradición simbólica en la que los discursos metropolitanos son preponderantes y mantienen un carácter de autoridad por encima de sus posibles contrapartes americanas—. Así, “Los celos del señor San José” no es solo un registro particular de las posibles piezas que se leían y representaban en la Cuenca del siglo XVIII, ni tan solo simplemente una muestra del “clima cultural” que predominaba alrededor de este tipo de representaciones escénicas (recordemos, por ejemplo, aquello de “Coloquio muy lindo, vale” que está escrito bajo el título en el manuscrito, dando muestra de una valoración positiva, o bien el hecho de su preservación en el archivo monasterial más importante de la ciudad), sino sobre todo un ejemplo vivo de un producto que, a través de su particular composición, enarbola una ruptura en la lógica de construcción de discursos que fluyen desde la metrópoli hacia la colonia, en tanto hace de estos primeros apenas que una fuente de retazos con los que construir un decir que termina siendo autónomo. Dicho de otra forma, aún cuando la existencia de este manuscrito vendría a confirmar muchos de los aspectos que hemos detallado para las actividades escénicas del período —se trata, pues, de un teatro vinculado a una celebración, dedicado a una personalidad distinguida (o bien a una figura simbólica del devocionario católico), portador de un discurso doctrinal, barroco en su factura y aleccionador en su mensaje, etc.—, el principal aporte de novedad que implica para nosotros está en la suerte de irrespeto o irreverencia que plantea con respecto a sus fuentes textuales, consiguiendo con ello un puesto especialmente significativo en cuanto producción dramática de su particular momento histórico.

Dicho esto, y no obstante que las características que hemos anotado de este tan particular producto de la dramaturgia quiteña del período vuelven problemática una valoración detenida de su estructura argumental, resulta interesante hacer un recuento

más o menos detallado de lo que la pieza representa, pues ello da cuenta de cómo fue imaginado el mensaje escénico y la forma en que este tipo de temas se trataban y ponían sobre las tablas. Para esto hemos de valernos del esquema de secciones —según las fuentes usadas por el supuesto Toledo— que hemos anotado más arriba.

La primera sección, que se construye a través de diversos pedazos de la obra *Auto sacramental al nacimiento del hijo de Dios* de Antonio de Castilla, se extiende desde el arranque hasta el verso 356 de la transcripción de Chacón Zhapán (JT, 107-120). Esta pone en escena, además de una reducida intervención de la música, básicamente a dos personajes: San Miguel (arcángel celestial) y Luzbel (demonio). El personaje que abre la acción es nada menos que este último, quien aparece en traje de cazador y, en un extenso parlamento de más de 100 versos, le cuenta al público quién es y cómo perdió la gracia divina. Así mismo, confiesa que su misión es perder al hombre, y anuncia que se encuentra en ese lugar buscando a la encarnación de Dios para quitarle la vida e impedirle que cumpla su destino. Sabe Luzbel que el triunfo de Cristo consiste precisamente en morir —pues su sacrificio es necesario para la salvación humana—, pero eso no es óbice para detener su intento.

En esas reflexiones se halla cuando aparece San Miguel y lo reta. Luzbel trata de huir, pero el arcángel lo persigue. Entonces discuten largamente: Luzbel le dice que lo deje obrar, mientras Miguel le advierte que no lo perderá de vista, y que será derrotado nuevamente. Cuando mencionan a María —en una extendida alabanza que se pone en boca del arcángel—, Luzbel la reconoce como su “más fuerte enemigo” (JT, 114), tras lo cual nuevamente procura alejarse de su castigador. En cierto momento, queda solo Luzbel y dialoga con la Música, que representa a Belén. Se entiende que por esta intervención nadie en Belén recibe a María y José, que vienen de peregrinos, por lo cual ellos tienen que acomodarse donde puedan. Por boca de Luzbel se narra todo el episodio del pesebre y los cantos celestiales: es como un vaticinio de lo que sucederá o se repetirá más adelante en la misma obra. Vuelve Miguel y descubre a Luzbel todavía rondando. Le anuncia que la palabra se ha cumplido y Dios se ha hecho hombre. Luzbel, aunque instigado por su enemigo, se niega a ver al niño y sale.

Como vemos, esta sección por sí sola ya presenta todo el meollo teológico del auto, pues sintetiza, en el debate entre San Miguel y Luzbel —este último lleva el nombre de Lucifer en la obra original de Castilla—, lo que está en juego en cuanto a la encarnación de Cristo. En términos de su relación con la obra de la que obtiene los textos, es casi como si Toledo hubiese “limpiado” la obra española de todo lo que no corresponde

propriadamente al enfrentamiento de poderes rivales, para luego reorganizar el material sobrante en una escena única. Es esto una muestra concreta del osado proceso de apropiación al que nos habíamos referido más arriba, lo cual da cuenta del carácter más activo que pasivo que adopta el trabajo del presunto Toledo con respecto al uso de sus fuentes. En términos argumentales, por su parte, todo lo que viene después de esto será más bien anecdótico, pues servirá únicamente para matizar, acrecentar o simplemente poner en escena lo que los personajes han dicho ya en estos parlamentos iniciales. En términos de su sentido doctrinario, el sentido fundamental de la obra queda explícito al término de esta primera parte, que es, así mismo, acaso la más hierática y ceremoniosa debido a la longitud y gravedad de los parlamentos.

La segunda gran sección de la obra —aunque bastante menor en extensión: avanza hasta el verso 546 de la transcripción de Chacón Zhapán (JT, 120-126)— se concentra en las figuras de los progenitores de Jesús y es prácticamente una copia literal del ya referido *Los celos de san José. Coloquio del nacimiento de nuestro señor*, de Antonio Mira de Amescua. En ella hablan José y María, tiempo antes de ir a Belén y de que ella alumbre en el pesebre. La Virgen está preocupada porque percibe que hay algo raro en él, y él responde estar intranquilo por los edictos de empadronamiento que ha hecho Roma. Sin embargo, lo que verdaderamente siente —lo sabemos por un monólogo— es celos y dudas con respecto al embarazo de su mujer. Queda dormido sin poder hallar respuestas a sus interrogantes, y es mientras duerme que lo visita un ángel —¿el mismo Miguel?— para decirle lo que ha sucedido y explicarle los misterios celestiales. Él despierta convencido de lo que ha escuchado y más firme que nunca en su amor y respeto a María. Ella vuelve y le dice que deben ir a Belén, para no quebrantar las leyes del César, y él acepta.

Puede colegirse que es de este fragmento de donde saca el título la obra, en tanto aquí se incluye el único momento —por lo demás breve— en que se plantea el tema de los celos de José. La sección en realidad es un pretexto para hacer un largo panegírico de la pureza espiritual de María, un poco en la línea de lo que había hecho San Miguel en la primera parte, y muy en la línea de las loas dramáticas y autos sacramentales que parecen haber sido tan del gusto del auditorio en la época. Valga anotar aquí una muestra del parlamento de José que pueda tomarse como ejemplo de lo dicho —siendo estos versos que copiamos (JT, 121-122) calco casi exacto de los versos 413-424 y 430-444 de la obra de Mira de Amescua—:

José

¿Yo sospechar de María,
no siendo tan puro y bello
el dorado rosicler,
aquella antorcha del cielo?
Primero creeré que el mar
repite llamas de fuego,
en vez de cerúleas olas;
primero creeré que el viento
es inmóvil, que los montes
no son fijos; y primero
crearé que no luce el sol
que crea lo que sospecho.

[...]

¿Pues cómo puede ser, cielo,
imperfecta su virtud?
¿Aquellos ojos serenos,
aquel rostro celestial,
aquel divino portento,
aquella humildad modesta,
aquel hablar halagüeño,
aquella obediencia noble,
aquel oculto respeto,
pueden haber hecho ofensa
ni haber cometido yerro?
¡Mienten, mienten,
los ojos que lo vieron,
que María es más pura
que los cielos!

La tercera sección de la obra avanza hasta el verso 883 (JT, 126-138) y se concentra en la historia de los pastores de Belén. Es este el fragmento escrito a partir de las obras *Loa sacramental al nacimiento del hijo de Dios* de José Pérez de Montoro, *Auto sacramental al nacimiento del hijo de Dios* de Antonio de Castilla y los dos *Coloquios de los pastores de Belén* atribuidos a Felipe Godínez, si bien en este caso tenemos menos evidencia de las correspondencias textuales de lo que teníamos para las dos secciones anteriores.⁴⁴⁶ El fragmento pone en escena a los tres pastores que intervienen en la obra. Primero vemos a Lucindo y Gila, quienes se quejan mucho del frío y conversan sobre la comida. Gila sale para preparar unas migas y Lucindo se queda solo reflexionando. Durante su espera, saca una guitarra y canta una canción para entretener el frío: su canto hace broma del gran hambre que tiene. Vuelve Gila con las migas y anuncia que tiene puesta la comida sobre unos manteles. Llega entonces Teodoro y los tres desayunan en

⁴⁴⁶ Decimos esto porque no hemos podido tener acceso cabal a los coloquios de Godínez, de donde parece provenir la mayor parte del diálogo entre los pastores. No obstante, hemos podido detectar algunos versos idénticos en los comentarios que hace Bolaños Donoso de estas obras en la ya referida *La obra dramática de Felipe Godínez...*, 435 y 482. En cuanto a las obras de Pérez de Montoro y Castilla, son unos cuantos fragmentos aislados los que se pueden encontrar en esta sección del pastiche de Toledo.

un ambiente de mucha informalidad, hasta que aparece Luzbel y se les acerca. Los tres campesinos se asustan y huyen, ante lo cual Luzbel permanece tratando de enterarse si ha llegado o no el momento de la encarnación divina y luego sale. Es el turno de San Miguel, que aparece nuevamente para anunciar las buenas nuevas, acompañando sus pregones con intervención de la Música. Tras ello, vuelven los tres pastores y se preguntan qué ocurre. El Ángel se acerca a ellos y les explica lo que sucede, ante lo cual los pastores van en busca del recién nacido.

Como podemos ver, se trata de una escena que permite la evolución de la historia al incorporar a los últimos personajes necesarios y prepara el advenimiento del clímax, que vendría a ser la contemplación y alabanza del Cristo recién nacido. Es, al mismo tiempo, una sección mucho más ligera y hasta divertida, en tanto el coloquio entre los pastores está lleno de informalidad, acercando esta sección de la obra por momentos al registro más popular y realista del entremés, cosa que por lo demás sí está presente en las obras originales de Godínez. En términos estructurales, la sección es necesaria para cumplir con el propósito del tema, pues no cabía montar una escena de la Natividad sin la presencia de los pastores. En términos de espectáculo, por su parte, es un fragmento útil para aportar dinamismo y realidad a una pieza por lo demás simbólica y solemne.

La cuarta y última sección, con la que concluye la obra (hasta el verso 1.194; JT 139-150), pone a todos los personajes, excepto Luzbel, que no vuelve a aparecer más, en el paroxismo de la contemplación y la alabanza del recién nacido. Se trata de la sección que Dávila Vázquez ha comprobado con enfática claridad que se arma a partir de dos obras de Lope de Vega. En ella vemos a San José y la Virgen hincados en el portal donde ha nacido Cristo. Ambos, acompañados por la Música, conversan extasiados por el alumbramiento, dando gracias a Dios y proclamando la divinidad del niño. Los pastores, guiados por el Ángel, se acercan recelosos y hacen sus ofrendas: Teodoro ofrece ganado, natillas y quesos, Lucindo ofrece seis pellejos para un zamarro, Gila treinta carneros y quince cabritos. La Virgen da las gracias y el ángel hace un largo panegírico mariano, que todos celebran. José también hace una larga exaltación del Dios encarnado y la Virgen le responde dándole la razón y declarando su amor por él. Finalmente, se cierra el portal y cantan glorias la Música y el Ángel. Los tres pastores se despiden y anuncian un entremés.

Con esto concluye el argumento de este curioso escrito, muestra concreta, como hemos dicho, tanto de las piezas que se montaban todavía en el siglo XVIII en las festividades de índole religiosa celebradas en las ciudades de la Audiencia quiteña, como

de los atrevidos procesos de composición que la dramaturgia local pudo llegar a realizar con el fin aparente de (re)utilizar el material metropolitano para actualizarlo en una nueva tradición viva y activa en la escena de su tiempo. Encontramos en estas evidencias dos filones interpretativos importantes. Por un lado, sobre todo a nivel de estructura y contenido, podemos articular plenamente esta representación en el panorama de la semiósfera vigente según la habíamos descrito para el universo del barroco colonial, en tanto estaríamos ante una típica obra de celebración del orden simbólico representado en la retórica del catolicismo como paraguas ordenador de sentidos y saberes. Por otro lado, sin embargo, resulta una pieza sorpresiva al ser una transgresión directa de la tradición —pues la “rasga” y la “saquea” en sus textos—, y también como gesto anacrónico que trae de vuelta, de manera casi literal, el teatro barroco del siglo XVII al ámbito escénico del siglo XVIII.

En cuanto a lo primero —la persistencia de unos temas y unas formas activas desde el pasado—, acaso no sea mayormente llamativa la presencia de una obra tan tradicional aún en el seno de un siglo en el que ya habíamos visto alguna evolución con respecto al esquema más común de representaciones festivas del período propiamente barroco. Por ese lado, “Los celos del señor san José” evidenciarían la casi asombrosa estabilidad que mostrara el ordenamiento simbólico colonial a lo largo de las centurias en que estuvo vigente —idea que ya hemos mentado algunas veces y sobre la que vale la pena insistir—, dando cuenta de unas relaciones de poder y unas jerarquías simbólicas que se mantuvieron fundamentalmente inalterables desde que alcanzaran una plena estabilidad en la primera mitad del siglo XVII o aún antes. Esto explicaría de alguna forma la existencia de una obra como esta de la que, como bien señalaba Dávila Vázquez en su momento, resulta difícil saber a qué siglo pertenece.

En cambio, en cuanto a lo segundo (la transgresión de los textos metropolitanos y el gesto de revivirlos de manera textual en un nuevo constructo), estamos ante verdaderos elementos de ruptura y controversia, pues en conjunto evidenciarían un gesto de usurpación cifrado tanto en una irreverencia como en una anacronía potencialmente significativa. La utilización que hace Toledo de los textos del teatro hispano estaría hablando del proceso de apropiación que los letrados americanos habrían llevado a cabo, en relación a los discursos producidos en la metrópoli, de una manera más frontal y desenfadada en el transcurso del siglo XVIII que en momentos anteriores. Se trata de un fenómeno al que varias veces hemos hecho referencia en este capítulo justamente porque su presencia parece ser marca asidua de una dramaturgia cada vez más justificada a partir

de intereses locales y por tanto capaz de desconocer o transgredir unos modelos ante vistos como incuestionables. Así mismo, el gesto anacrónico consistente en “revivir” de manera textual un conjunto de obras del pasado y reorganizarlas en un nuevo momento podría estar dando cuenta precisamente de ese esfuerzo de los dramaturgos americanos —que por serlo no podían sino pertenecer a la clase letrada, y por ende a un estamento dominante— por volver propios los discursos tradicionales del poder para utilizarlos en su propio beneficio.

Así vista, la obra de Toledo estaría formando parte de un proceso de relocalización de los discursos ordenadores desde la esfera metropolitana hacia la esfera local americana, movimiento que se realiza de la mano de la(s) élite(s) regional(es) que los utilizan para afirmarse a sí misma(s). De ahí también el gesto que hemos llamado anacrónico de “retomar” o por lo menos “continuar” una simbología —la del discurso religioso y moral, en este caso— que había estado en la base del ordenamiento del poder desde prácticamente el establecimiento del orden colonial en América. En conjunto, la importancia de un texto como este de “Los celos del señor San José” radicaría no tanto en su calidad o relevancia como producción textual, en sí misma cuestionable debido su calidad de pastiche, sino más bien en la significación que implica su mera existencia como objeto (re)configurador de un discurso que se renueva a partir de ruptura en pedazos de textos anteriores.

Hasta aquí llegaría nuestro recorrido por el corpus de textos dramáticos conservados del siglo XVIII. En conjunto, la amplia exploración que hemos realizado en el presente capítulo nos ha permitido observar y comprender más aspectos de la semiósfera en la que operaron las representaciones dramáticas coloniales. Desde el muy interesante y variado manuscrito de Molina, pasando por los rastros limitados pero notables del código de Gangotena y la pugna político-administrativa que nos revelaba un texto como la loa al obispo Polo del Águila, hasta arribar a esta última composición que nos pone tanto ante el teatro barroco del siglo XVII como ante más novedosas y atrevidas estrategias discursivas, lo que nos queda de la dramaturgia de este período es un muestrario complejo y sin lugar a dudas valioso para la comprensión del fenómeno en la colonia. En el interior de un sistema festivo-celebratorio que parecería persistir de manera casi inmutable como telón de fondo, los vestigios de la escena dramática quiteña del siglo

XVIII dan cuenta de unas prácticas concretas, dinámicas y vivas al interior de la semiósfera del período.

Tras todo lo recorrido, nos quedan todavía algunos textos y episodios por discutir para terminar de explorar esta centuria. A eso dedicaremos el siguiente y último capítulo de nuestro estudio.

Capítulo cuarto

Tradición y novedad

La teatralidad quiteña hacia la segunda mitad del siglo ilustrado

En la segunda mitad del siglo XVIII, son rastreables en el contexto de las festividades quiteñas algunos momentos en los que la presencia explícita de representaciones dramáticas y la conservación de algunos textos relacionados con ellas hacen posible un acercamiento provechoso desde la perspectiva de este estudio. En este capítulo revisaremos fundamentalmente cuatro textos dramáticos (tres anónimos y uno firmado) prácticamente desconocidos de ese período colonial quiteño. El primero de ellos, al que llamamos “Loa para el primer carro triunfal de Carlos III”, es un texto articulado para las fiestas reales celebradas en Quito en 1760 por motivo de la coronación de ese monarca español, con la participación de seis personajes alegóricos. El segundo texto, al que llamamos “Loa para el carro triunfal de Carlos IV” y en el que participan también seis personajes, se articuló asimismo para las fiestas reales quiteñas de 1789 por motivo de la coronación del siguiente rey español, Carlos IV. El tercer texto anónimo, al que llamamos “Loa para la zarzuela *El veneno del amor*”, es un diálogo fechado en Loja en enero de 1798, en el que participan tres personajes y que habría sido representado por motivo de una celebración en honor del entonces gobernador Tomás Ruiz Gómez de Quevedo. El último caso en revisar será una obra del criollo quiteño José Mejía Lequerica que lleva el título de “El Celo triunfante de la Discordia”, obra que fuera presentada en 1800 por recibimiento de Francisco Luis Héctor de Carondelet, penúltimo presidente de la Real Audiencia de Quito antes del inicio del proceso de la emancipación. Además de lo dicho, en el transcurso trataremos también algunos otros momentos importantes en relación a actividades escénicas durante el período, si bien de aquellas ocasiones no se han conservado textos dramáticos, a saber: los festejos realizados en Quito entre 1765 y 1767, en el contexto de la llamada Rebelión de los Estancos, y un interesante legajo de disputas en torno a festividades populares realizadas en la localidad costeña de San Francisco de Baba en 1784.

1. La loa para el primer carro triunfal de Carlos III (1760)

1.1 Unas fiestas reales descollantes

El 10 de agosto de 1759, al morir Fernando VI sin dejar descendencia, el trono español recayó sobre su medio hermano Carlos III, por entonces rey de Nápoles. Una real cédula se expedía hacia Quito desde el Palacio de Buen Retiro el 5 de septiembre de ese mismo año, ordenando se hicieran reales exequias por el rey fallecido y tras ello se realizasen celebraciones y juras de fidelidad ante la proclamación del nuevo monarca. La noticia se supo en la Real Audiencia alrededor de abril o mayo del siguiente año, según puede inferirse a partir de la información que consta en una relación redactada por el escribano del cabildo, Juan Crisóstomo de León, el 22 de agosto de 1760. Dicho documento contiene no solamente una descripción bastante detallada de los diversos acontecimientos relacionados con el hecho, sino que además recoge por entero una de las loas representadas en una de las noches destinadas al festejo.⁴⁴⁷ El texto dramático al que aludimos se introduce en el documento con el siguiente título: “Loa para el primer carro triunfal que salió a expensas del Sr. alcalde de primer voto de esta ciudad de Quito, don Mariano Ubillús, en las fiestas reales cuando la católica majestad de Carlos 3º pasó del trono de Nápoles al de España, celebradas el año de 1760”.

Días antes de realizarse esta representación, en acatamiento de la orden recibida, el cabildo había desarrollado diversas actividades. Todas ellas mostraron características escénicas similares a las que ya hemos podido revisar en casos anteriores desde por lo menos la primera mitad del siglo XVII.

Lo primero había sido publicar en bando la noticia del deceso real, pidiendo que el 2 de junio “todos los vecinos de [la] ciudad, así hombres como mujeres, de todos [los] estados y clases, vistiesen luto en demostración de tan justo sentimiento”. No obstante,

⁴⁴⁷ Se trata del texto titulado “Fiestas celebradas en Quito cuando la Católica Majestad de Carlos 3º pasó del trono de Nápoles al de España, celebradas el año de 1760”, el cual consta en el manuscrito original del libro de actas del cabildo de Quito de 1756 a 1761, tomo del que no existe una edición impresa. Existen sí, dos transcripciones de la relación publicadas a mediados del siglo XX por el entonces investigador del Municipio Jorge A. Garcés. La única completa consta con el nombre señalado en la revista *Museo Histórico* n.º 17 (Quito: Museo de Historia de la Ciudad, 1953), 126-148. La otra, anterior, lleva el título de “Interesantes relatos de las ceremonias realizadas en Quito por la muerte de Fernando Sexto y la exaltación al trono del rey Carlos Tercero”, *Museo Histórico* n.º 1 (Quito: Museo de Historia de la Ciudad, 1949), 7-15. Este texto de *Museo Histórico* n.º 1 no incluye los parlamentos del texto dramático, justificando esa omisión por lo que dice ser “la estrechez obligada de este primer número” (15). No obstante, copia todas las indicaciones escénicas que se hallan entre los parlamentos y señala el lugar de éstos con aclaraciones entre paréntesis. En lo que sigue, evitaremos la profusión de referencias indicando de antemano que todas las citas provienen del texto de *Museo Histórico* n.º 17, omitiendo señalar las páginas exactas para evitar demasiada interrupción en nuestro texto. En cuanto al texto dramático como tal, lo citamos en referencia al número de verso según consta en la transcripción que presentamos en los anexos de este estudio.

desde el día anterior (1 de junio) ya se había realizado un “universal clamor de las campanas de toda la ciudad”; y así mismo, al día siguiente (3 de junio) se había llevado a cabo una ceremonia solemne en la iglesia catedral. En ella se había colocado una tumba tan pomposamente preparada y elevada, que anota el escribano el casi increíble dato de que “las últimas luces de cera de Castilla acendrada llegaban a tocar con la cumbre del presbiterio”. La mentada tumba, según consta en el informe, “ocupaba todo el ancho de la nave principal, del un pilastrón al otro de sus arcos, habiéndose puesto en el medio de ella la imagen de la difunta majestad bajo de su decente y adornada urna y trono”. A su vez, “toda la tumba [estaba] vestida de plata con matices negros, y en los pilares del templo [se habían colocado] muchas tarjetas que ingeniosamente explicaban los despojos de la muerte”. Los oficios religiosos los había realizado el decano de la catedral, mientras que la oración fúnebre la habría pronunciado don Félix de Llano y Valdez, oidor de la Real Audiencia y miembro del Consejo de su Majestad. Todo esto, por supuesto, había sucedido en presencia del tribunal de la Real Audiencia, el cabildo secular, “todas las religiones, títulos, caballeros y demás vecinos principales”. No considerándose suficiente lo hecho en la catedral, luego de este despliegue ritual —al que el escribano acertadamente llama “función”—, se emuló el oficio sucesivamente “en las iglesias de las cinco religiones”, que “en su grandeza [...] parece que se competían las unas a las otras”, “dando a conocer el amor y lealtad a su Majestad”.⁴⁴⁸

A pesar de lo fastuoso de la manifestación reseñada, nada de esto en realidad sorprende, como bien sabemos, en el contexto de las celebraciones coloniales. El especial esmero se debía, en gran parte, a la magnitud e importancia del hecho mismo aludido: se trataba nada más y nada menos que del cambio de monarca, lo que ponía en juego el prestigio de las autoridades de la ciudad en relación al asunto de su fidelidad y subordinación, siempre en necesidad de señalarse. A esto quizá deban añadirse ciertas instigaciones puntuales que venían junto con las órdenes oficiales. El documento de Juan Crisóstomo de León recuerda que la real cédula que traía los dictámenes había sido expedida “por la Reina viuda, Nuestra Señora, como Gobernadora de los Reinos de España e Indias Occidentales”. Ha de tenerse en mente que Fernando VI no dejó reina viuda, habiendo muerto su consorte, Bárbara de Braganza, casi un año antes que él, el 27 de agosto de 1758. El rey sucesor, Carlos III, fue recibido en Madrid recién el 9 de

⁴⁴⁸ Aquí y en algunos de los párrafos que siguen, alteramos con cierta libertad el orden del texto, sin nunca alterar el contenido de la relación de Crisóstomo de León. Por “cinco religiones” se refiere, claro está, a franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios y jesuitas.

diciembre de 1759, esto es, más de dos meses después de expedida la ordenanza para que se realizasen las fiestas, por lo que quien expidió la cédula fue en realidad su madre, Isabel de Farnesio, segunda esposa y viuda de Felipe V. Ella habría actuado como regente de la Corona desde la muerte de su hijastro hasta la llegada de su hijo desde Nápoles. Hay evidencia de que la reina madre, recluida en Segovia durante los 14 años que duró el reinado de Fernando VI, miró con mucho entusiasmo el ascenso al trono de su hijo, lo que explicaría el especial énfasis que pondría en insistir por el fasto de las celebraciones que debían hacerse en torno al hecho. La coronación de Carlos III, en efecto, fue una de las celebraciones más fastuosas del siglo XVIII en España, y tuvo importantes réplicas en toda América.⁴⁴⁹

La magnitud imponente de las acciones realizadas por las honras fúnebres de Fernando VI sería, pues, opacada por las de ascenso al trono de Carlos III, mucho más aparatosas. Para ello, el cabildo había determinado que se esperase un tiempo después de las exequias, estableciendo el 15 de julio como la fecha indicada para realizar “la real aclamación y jura de su [nueva] majestad”. Primero, sin embargo, se realizaron repetidas descargas de artillería a lo largo de todo el día y noche del 14, para lo cual se habían conducido piezas de artillería “a un monte alto que terminaba con uno de los arrabales de [la] ciudad”. A la mañana del 15, se realizó la tradicional procesión del estandarte real, para lo que “se dejaron ver todas las galerías de las casas [...] costosamente colgadas con muchos arcos triunfales, vestidos todos de plata, espejos, pinturas y estatuas”. El esmero especial de esos adornos había tenido la supervisión expresa del capitán de granaderos don Manuel Sánchez Osorio y Pareja, corregidor y justicia mayor del cabildo. Lo mismo se continuaba, “con igual gala y lucimiento, en las esquinas de las cinco plazas donde se había de solemnizar [la] jura”, en las que además “se pusieron otras tantas tarimas altas y espaciosas”.

El recorrido del estandarte empezaba y terminaba en la Plaza Mayor, donde la fuente central había sido “adornada toda de varias piezas de plata labrada, [tanto] que no dejaban conocer su propia materia”. Para arrancar la ceremonia, en la fachada de la sala del ayuntamiento, por encima de la galería de hierro que se abría a la plaza, se habían

⁴⁴⁹ Puede revisarse sobre esto último el texto de Carlos Martínez Shaw, “De Nápoles a España: la entrada triunfal de Carlos III en Madrid”, *La aventura de la Historia* n. 131, julio de 2010. Sobre el personaje de la reina madre, puede verse, de manera general, César Cervera, “Isabel de Farnesio, la venenosa Reina que soportó la locura y los maltratos de Felipe V”, *ABC Historia*, edición digital, 28 de abril de 2017, http://www.abc.es/historia/abci-isabel-farnesio-venenosa-reina-soporto-locura-y-maltratos-felipe-201704280048_noticia.html.

colocado, “debajo de un rico dosel, las reales imágenes en pinturas de las majestades del Rey nuestro señor y la Reina nuestra señora, con seis hachas de cera encendidas”, además del propio estandarte “inclinado al aire de la plaza”. La procesión habría de iniciarse con la entrega del pendón por parte de Sánchez Osorio a manos del alférez real don Juan Joseph de Chiriboga y Luna, que para ello había llegado al lugar “acompañado de bastante comitiva y jefes de milicia, [...] todos [...] montados a caballo, costosamente vestidos”. Al otro lado de la plaza, en el antepecho de la galería de las casas reales, se había puesto dosel, colcha y almohada, “y en el pavimento las sillas de terciopelo donde acostumbra[ba]n sentarse los señores ministros del tribunal de [la] Audiencia”, todo a fin de que ahí sea colocado el estandarte luego de haber dado el paseo por las plazas de la ciudad.

En esta línea prosigue la descripción que hace Crisóstomo de León. El paseo del estandarte se realizó en esa ocasión con toda la pompa y ceremonia que se acostumbraba hacer en casos similares, en medio de una procesión que marchaba “al son de una bien concertada música de violines, flautas y trompas, [...] acompañada de los tambores o cajas de guerra”, causando “admiración y regocijo” en todos los habitantes de la ciudad, y no sin primero pasar por la iglesia catedral para, colocado el pendón en el presbiterio, se cantase un tedeum en la presencia del deán y todo el cabildo eclesiástico de la ciudad. La jura al estandarte se realizaba en cada una de las plazas antes de repetirse de manera final en la Plaza Mayor. En cada uno de dichos lugares, según reza el documento, corregidor, alférez real y alcalde ordinario de la ciudad arrojaban “bastante moneda de plata [...] en demostración del aplauso y regocijo de la coronación”. Por la noche vendría la fiesta de luminarias, con luces colocadas “no solo en las galerías de dicha Plaza Mayor, sino también en toda la ciudad, con música de arpas, violines y otros instrumentos sonoros”. Y así, de hecho, durante dos noches más, siempre con las imágenes de la nueva pareja de reyes expuestas en la portada de la sala capitular del cabildo, adornadas “con bastantes hachas de cera de Castilla”, frente a las cuales se paseaba el público “con las repetidas voces de ¡Viva, viva, viva el Rey nuestro señor Carlos III!”.

Concluido todo esto, consigna el escribano que “prosiguieron las fiestas con cuatro días de corridas de toros”, con una asistencia estimada de “más de quince mil personas en los tablados que se hicieron a este fin en las cuatro aceras de [la] Plaza Mayor”. El espectáculo organizado en esta instancia del festejo no desmedraba de lo ya visto, sino que más bien lo aumentaba: antes de las lidias de toros, alrededor de las dos de la tarde de cada día, los distintos barrios de la ciudad (unidos “a dos por día”)

protagonizaban ostentosas entradas a la plaza, en alguna de las cuales llegaron a participar, según dice Crisóstomo de León, “más de seiscientos hombres, galanamente vestidos de máscara, con sus capitanes, alféreces, sargentos y demás ayudantes y cabos de milicia”. Estas comparsas daban vueltas a la plaza “con varias invenciones de agradable idea”, guiando “carros [...] en que conducían las regias imágenes en estatuas majestuosamente adornadas bajo de sus doseles”. El cuarto y último día de estas corridas taurinas en la plaza pública, los cinco barrios se juntaron, “y de ellos [desfilaron] cerca de tres mil hombres”, haciendo “en extremo vistosísima la plaza por su variedad en los trajes y por lo galano en sus vestuarios”.⁴⁵⁰ Estas corridas finales, además, incluyeron “muchos y espléndidos refrescos que se llevaban en nombre del ilustre cabildo al tribunal de la Real Audiencia y [al] cabildo eclesiástico”.

Con eso se dio fin a los días de toros, pero no a las fiestas de coronación. En las siguientes dos noches se mantuvo iluminada la plaza mayor, para que a ella ingrese “un carro triunfal con la imagen de su Majestad debajo de ricos doseles”. A los pies de la imagen, sobre los carros, venían también “las personas que habían de representar las loas en presencia de la Real Audiencia, con varias óperas y ninfas galanamente vestidas”. Aquí entra, pues, la representación dramática propiamente dicha, si bien hemos visto la cantidad de componentes escénicos desperdigados a lo largo de toda la semana de festejos. Dice Crisóstomo de León, además, que los cortejos iban guiados por carros con tantas luces que “no hacía falta la del día para que todo fuese perceptible a la vista del numeroso pueblo que concurrió a la celebridad de esta función”.

La loa que conserva el manuscrito es la correspondiente al primero de los carros que entrara de esta manera a la plaza mayor de Quito en el contexto de los festejos que hemos descrito. Lamentablemente Crisóstomo de León no copió el texto dramático correspondiente a la loa del siguiente día, ni hace referencia alguna a su argumento. No obstante, sí da varias indicaciones de enorme interés para reconstruir los hechos. Dice, por ejemplo, que tras las dos noches de carros alegóricos hubo una tercera en la que entró a la plaza “un navío de madera costosamente fabricado y equipado con todo lo necesario, [tanto] que era capaz de echarse al agua con toda la gente que estaba adentro, porque no le faltó todo lo preciso para que navegase”. Mayor actividad escénica en torno a este barco refiere el escribano cuando menciona también que otros barcos, “de menos porte”, se

⁴⁵⁰ Los cinco barrios tradicionales del Quito colonial eran Santa Bárbara, San Blas, San Sebastián, San Marcos y San Roque. Más detalle sobre su participación en este tipo de eventos podrá entenderse al revisar las fiestas por la coronación de Carlos IV, sucedidas 29 años después de lo que aquí se relata.

instalaron sobre cuerdas y fueron movidos gracias a “la pólvora que ingeniosamente se les introdujo”, con la cual “volaban de una a otra parte de las situaciones en que se pusieron”.

Por último, también anota el escribano que la cuarta y última noche, esta sí la final de las celebraciones por la coronación, “se puso un castillo de fuego en [la] mitad de la plaza mayor”, estructura que tuvo “más de treinta y siete varas de alto” y estuvo adornada “con tal arte y tanto fuego, que sin ofender a ninguno no hubo más que ver para la admiración de todo el pueblo”. Tras la presentación del castillo, “concluyóse todo lo expresado con dos comedias que se representaron en el patio de las casas reales a costa de los escribanos de [la] ciudad”. De estas comedias no se conoce nada más. Por su parte, queda dicho en el acta que los carros alegóricos de las dos antenoches mencionadas fueron costeados por los dos alcaldes ordinarios del cabildo: Mariano Pérez de Ubillús el primero, y Pedro Buendía Dávila el segundo.

Vemos aquí lo que ya hemos explorado en varios otros momentos del período colonial: acciones teatrales engarzadas al interior de la celebración pública como parte de un ritual festivo utilizado para proclamar —a través de la ovación y el enaltecimiento— el orden simbólico imperante. Toda la parafernalia descrita sirve para corroborar la importancia que tenía, en el imaginario oficial, la utilización y ostentación de diversos símbolos dentro de la dimensión escénica de la vida pública. Ese era, lo sabemos, el mecanismo con el que la sociedad en general, bajo la dirección de sus clases dominantes, difundía y sostenía los principios que determinaban su organización: fidelidad, obediencia y respeto a la Corona, en esta ocasión representada por diversas insignias alusivas los nuevos monarcas: imágenes, esculturas, estandarte real, etc.⁴⁵¹

Datos de gran interés a este respecto son los que anota el escribano del cabildo en relación a la forma como se financiaron las festividades. En el caso de los dos carros alegóricos en donde se representaron las loas, quien había costeado el primero era uno de los alcaldes ordinarios de ese año, Mariano Pérez de Ubillús, emparentado con la nobleza local al ser descendiente directo del propio Sebastián de Benalcázar y hermano de María Petrona Pérez de Ubillús, esposa de Pablo Carcelén Ladrón de Guevara y Lago, tercer

⁴⁵¹ Cabe pensar que este tipo de documentos, al ser la única constancia con la que, pasado el tiempo, podía contar el cabildo para demostrar el fasto de sus acciones, bien habrían de tender hacia el exceso o por lo menos podrían realizar énfasis destinados a amplificar el lucimiento de los responsables de lo sucedido. Eso iría acorde al espíritu mismo de la fiesta, para la que la exageración era la norma. Sin querer decir que los eventos relatados por Crisóstomo de León hayan sido falsos (siquiera parcialmente), llamamos la atención sobre la retórica tan claramente tendenciosa que insiste en la grandilocuencia y procura hacer ver en lo relatado un despliegue a todas luces desmedido.

marqués de Villarrocha. Pedro Buendía Dávila, por su parte, que es quien consta como responsable de la “construcción y fábrica” del segundo carro alegórico, estaba emparentado con la misma familia al ser esposo de Micaela Carcelén, hija de María Petrona y por tanto sobrina de Mariano. Además, era caballero de la orden de Santiago y capitán del regimiento de milicias de Quito.⁴⁵² Estamos, pues, frente a un típico ejemplo en el que la nobleza local utilizaba sus recursos —podría decirse que los *invertía*— para garantizar, a través del lucimiento y el boato, la mostración de su poder y el sostenimiento de su posición social.

Los otros datos que arroja Crisóstomo de León con respecto a este punto no son menos significativos. Dice, como anotamos, que las comedias de las casas reales corrieron “a costa de los escribanos” —gremio en el que seguramente se incluía él mismo—, y poco más adelante señala que tanto el barco que desfiló la tercera noche como el castillo de fuegos artificiales que fue encendido la última estuvieron financiados por los mercaderes (“el comercio de la ciudad”, en sus palabras), lo cual deja ver el involucramiento de diversas instancias sociales en la elaboración y lucimiento de las fiestas. Bien pueden inferirse otras fuentes de financiamiento en algunas instancias del rito festivo, como la suerte de competencia que se menciona entre las congregaciones religiosas de la ciudad para hacer “admirable emulación” de la ceremonia hecha en la catedral por las exequias de Fernando VI, o la organización de los barrios para hacer sus respectivas entradas a la plaza, con invenciones, carros y adornos, en los días de las fiestas de toros. Tampoco pasan desapercibidas las menciones hechas a la utilización de dineros públicos, como cuando se dice que los adornos de la catedral fueron hechos “a costa y solicitud del ilustre cabildo de esta ciudad”, o cuando se afirma que el engalanamiento de calles para el paseo del pendón fue “a costa y solicitud” del corregidor mayor, el ya mencionado Manuel Sánchez de Osorio.

Todos estos grupos e instancias de la sociedad participaban con motivaciones similares a las de las clases más pudientes: su presencia en las fiestas los visibilizaba al

⁴⁵² El marquesado de Villarrocha o Villa Rocha era un viejo título nobiliario concedido por Felipe II en 1564 a uno de sus maestros de campo en los ejércitos de Flandes e Italia. Sin embargo, quien había recibido el título —Antonio Andrés Giranda de la Rocha— no lo había ostentado “por no poder hacer constar [que] tuviera cierta renta, precisa condición en el título”. El primero en verdaderamente llevarlo, según cédula real de Felipe V despachada el 17 de julio de 1703, había sido José Antonio de la Rocha y Carranza, quiteño, tataranieta de Giranda de la Rocha y tío abuelo de Pablo Carcelén. Ver José Alejandro Guzmán, *Títulos nobiliarios en el Ecuador* (Madrid: Imp. Juan Bravo, 1957), 69 ss. Los datos sobre María Petrona y Mariano los hemos obtenido de la sección “Genealogía del Ecuador. El origen de los ecuatorianos” del portal GeneaNet, visita del 22/oct/2017, <https://gw.geneanet.org/ecuadorgen?lang=es&m=S&n=Pérez+de+Ubillús&p=>. Por su parte, los datos sobre Buendía Dávila constan en Emilio de Cárdenas Piera, *Caballeros de la orden de Santiago. Siglo XVIII*, tomo VI (Madrid: Hidalguía/Instituto Salazar y Castro, 1994), 30.

interior del entramado social, adscribiéndolos de manera activa al orden vigente; a la vez, el lujo de sus participaciones daba cuenta de su posición y prestigio, determinando en gran medida su importancia y su consecuente capacidad de influencia en la vida pública.

Con respecto a este punto, más interesantes todavía resultan las palabras finales del escribano, cuando dice con claridad que todo lo dicho había ocurrido “sin que [...] hubiese intervenido ningún gravamen al vecindario”. Crisóstomo de León es enfático al decir que el pueblo llano de la ciudad —el “vecindario”, como él lo llama— había participado en las fiestas “da[n]do a conocer su amor y lealtad a su Majestad, [y] movido a su celebridad por su propia voluntad”. Con esto, lo que el escribano procura hacer ver no es tanto la motivación expresa que diera origen a las fiestas —motivación que fuera en principio externa, tomando en cuenta la cédula real, referida por el propio Crisóstomo de León al inicio de su relación, con la que la Corona daba expresa orden al cabildo quiteño de realizar las ceremonias—, sino la aceptación generalizada y voluntariosa que estas actividades implicaban para el cabildo quiteño —y, a través de él, para el todo estamento administrativo de la capital de la Audiencia—, toda vez que estos festejos eran el mecanismo idóneo para fortalecer las simbologías de su poder y la estructura en la que estaba fundamentado el orden social por él representado. Los esfuerzos económicos de gran parte de grupos sociales para contribuir a la fiesta se explican en la medida en que contribuían o se engarzaban con este esquema de visibilidad y proclama.

Ahí, pues, la razón de ser de todo el aparataje montado, así como su meridiana explicación a nivel de lo que las fiestas significaban en términos simbólicos. Tómese en cuenta en este punto que Crisóstomo de León cierra su declaración afirmando que todo esto ocurría “en medio de hallarse esta ciudad, cincuenta años ha, en el último extremo de la necesidad”, es decir, a pesar de que los requerimientos económicos que ceremonias de este tipo demandaban tanto a nivel público como privado resultaban en la práctica muy difíciles de satisfacer debido a las particulares circunstancias económicas en que se hallaba la región.⁴⁵³ Ya hemos visto, desde las discusiones que registramos en capítulos anteriores, que el factor económico había representado un problema constante para cumplir con las exigencias demandadas por la ritualidad festiva de la sociedad colonial. Y habíamos visto también que rara vez ese problema terminaba siendo un reparo

⁴⁵³ Como dijimos en el capítulo anterior, es dato comúnmente aceptado en la bibliografía sobre el tema que el siglo XVIII, para la región central de la Audiencia de Quito, fue por lo general de decadencia económica. Un buen panorama puede verse en el ya en otro momento referido Arias, “La economía de la Real Audiencia de Quito...”, 202 ss.

definitivo que llevase a detener o incluso poner un coto al despliegue ostentoso de las celebraciones.

El panorama completo de la fiesta realizada en julio de 1760 sumó un total de doce jornadas ininterrumpidas de actividades celebratorias, algunas de las cuales, como hemos visto, llegaron a ser enormemente elaboradas. El programa podríamos sintetizarlo de la siguiente manera: pregón de artillería el 14 de julio; ceremonia de paseo del estandarte real, junto con la aclamación y jura del nuevo rey el 15; fiestas de luminarias y vivas al rey las noches del 16 y el 17; cuatro jornadas de toros populares desde el 18 al 21; y, finalmente, cuatro noches de representaciones dramáticas propiamente dichas del 22 al 25. Si a esto sumamos los tres días del mes anterior dedicados a las ceremonias por las exequias de Fernando VI —duelo de campanas el 1 de junio, mostración obligatoria de luto el 2 y misas solemnes el 3—, tenemos que buena parte de esos meses de 1760 se los pasó la ciudad de Quito concentrada en dar muestra de la atención que le merecían los acontecimientos y del esmero con el que los trataba.⁴⁵⁴

1.2 El texto dramático de 1760: alabanzas estratégicas

Así llegamos, finalmente, a la “Loa para el primer carro triunfal de Carlos III”. Si hemos de dar fe a lo que indica Crisóstomo de León en el documento que venimos comentando, tenemos que esta fue representada en la primera de las últimas cuatro noches dedicadas a cerrar con actos escénicos las festividades de la coronación, es decir, el domingo 22 de junio de 1760, cuando la ciudad llevaba ya más de una semana en festejos dedicados al simbólicamente importante suceso del cambio de cabeza en el esquema monárquico. Los personajes que hablan en la pieza son seis: Quito, como representación de la ciudad en festejo, la Música, que funciona a la vez como acompañamiento de la acción y una suerte de maestra de ceremonia, y las representaciones alegóricas de los cuatro elementos naturales de la tradición antigua: Agua, Tierra, Aire y Fuego. Las dos primeras, al igual que Quito, aparecen ataviadas como damas, mientras que los dos últimos aparecen como galanes, esquema que a todas luces procura evidenciar un equilibrio y una universalización del motivo que se celebra.

⁴⁵⁴ No queda del todo claro en el texto de Crisóstomo de León si las misas fúnebres realizadas “en las iglesias de las cinco religiones” cuando las exequias de Fernando VI sucedieron todas el mismo 3 de junio o se hicieron en días sucesivos. De haber sido lo segundo —cosa por lo demás posible—, habría que aumentar a esta cuenta algunos días más de esos meses dedicados a actividades relacionadas a la muerte de un rey y la coronación de otro.

En conjunto, se trata de una pieza escrita para la ocasión, con la clara funcionalidad política de enaltecer el hecho coyuntural —el ascenso al trono de Carlos III— y mostrar, en la lógica de lo descrito en los anteriores párrafos, la posición de la ciudad de Quito frente a ese acontecimiento. Es, por supuesto, una apología del monarca, por lo que podría considerarse una típica “loa de fiesta real”.⁴⁵⁵ Sin embargo, toma especial relevancia en el argumento de la obra la puesta en escena de Quito como personaje, en tanto es en torno a él que toda la acción se desenvuelve y toma sentido. Así, además de ser un instrumento de la celebración oficial, el texto encierra un discurso de estrategia política: es una exaltación de la ciudad a la vez que del monarca, pues de ambos se procura resaltar virtudes y lucimientos. Esta característica particular de la acción bien podría ser la causa por la que haya sido esta loa en específico la que Crisóstomo de León incluyó en la relación, en lugar de alguna de las otras acciones escénicas que mencionan. No refiere, por cierto, quién sea el autor de la pieza, sin que nos quede ningún indicio para aclarar de alguna forma ese punto.

El texto está compuesto por 722 versos, en su mayor parte octosílabos organizados a manera de romance, aunque a momentos también aparecen en formato de redondilla.⁴⁵⁶ Bien podría, de entrada, señalarse que en el nivel de construcción formal se trata de una composición por lo demás sencilla, tradicional y fácilmente asimilable para su época, lo cual se explica fundamentalmente en relación al contexto de representación de la obra que hemos revisado: el espacio abierto de la plaza pública. Hay dos momentos específicos, no muy extensos, en que se abandona ese sistema métrico principal y se utiliza un formato de silva rígidamente rimada, recurso que, como veremos, tiene un claro fin expresivo de solemnidad. Existen también dos estrofas undécimas de versos variados (mayormente hexasílabos), que aparecen en un momento en que la Música canta para convocar al resto de personajes y darles instrucciones. Métricamente estas intervenciones podrían interpretarse como canciones libres, siendo evidente que lo que interesa en ellas es su disposición musical, cosa que en la transcripción se menciona pero no se detalla más allá de que aparecen “en el *adagio*”.

El estilo de la loa podría definirse como a caballo entre el barroquismo culterano todavía de gusto en los territorios de la Audiencia y una sobriedad más de corte clasicista o neoclasicista, si bien es palpable una mayor cercanía a lo segundo debido a la claridad

⁴⁵⁵ El término lo tomamos de Sileri, “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa...”, 264 ss.

⁴⁵⁶ Para los términos y nomenclaturas métricas, nos guiamos como siempre por el *Diccionario...* de Domínguez Caparrós.

lógica del enunciado que el texto evidentemente busca en su mayor parte. No son poco comunes, en todo caso, las construcciones enrevesadas que utilizan el hipérbaton (al estilo de “sonora una voz se oyó”, o “esa de diamantes es/ corona” (vv. 13 y 657-658),⁴⁵⁷ así como también estructuras de oposición cercanas a la paradoja (como en “ya su señorío/ *dulcemente violenta* mi albedrío” o en “y sólo Nápoles *llora*/ lo que a España tanto *alegra*” (vv. 200-201 y 266-267). El imaginario también se inclina a un gusto clasicista, siendo abundantes —acaso exageradas, a ratos— las alusiones a elementos de la cultura grecolatina, sin casi hacerse referencia alguna a elementos de la mitología judeocristiana, tan omnipresentes en textos anteriores. Ya en el verso cuarto es mencionada Thesis, diosa de la creación, y a partir de entonces son nombrados innumerables personajes de la Antigüedad clásica (Ceres, Palas Atenea, Diana, Dafne, Neptuno, Acteón, Juno, Circe, etc.), siendo ese claramente el repertorio imaginario que más presencia tiene en la construcción simbólica del texto.

El argumento es también bastante claro y asequible: el sonido de los festejos llama la atención de Quito, que es alentada por la Música para que explique su parecer ante la noticia del ascenso al trono del nuevo rey. En esa circunstancia, la personificación de la ciudad convoca a los cuatro elementos para que le ayuden a celebrar la gloria del monarca, y estos aportan cada quien desde su experticia y capacidad específica para asesorar a la urbe y unirse a ella en las celebraciones que han de hacerse. Se establece una suerte de competencia por saber quién tendrá más lucimiento, pero esta resuelve rápidamente con la unión de todos en una sola fuerza de proclamas y vivas al rey. En un nivel inicial, entonces, vemos que la pieza busca un cierto efectismo con la nitidez de su mensaje, la sencillez de su argumento y la claridad de su configuración formal. Hay, por tanto, una plena articulación de la obra con la ocasión festiva que le da origen.

La acción arranca cuando el carro alegórico sobre el que se representa la loa se ha detenido en el lugar indicado y para el público es visible el personaje de Quito, dama que yace “reclinada en un cojín verde en ademán de dormida”. Una vez que se ha hecho silencio ante la escena, es la Música quien toma la iniciativa con un canto hecho para despertar a la mujer y darle la buena nueva que hará desarrollarse la acción de la obra. Este simbolismo de la ciudad que despierta puede leerse bien como un simple recurso

⁴⁵⁷ Aún cuando todo el material proviene de la transcripción de Garcés que hemos venido utilizando a lo largo de esta sección (“Fiestas celebradas en Quito...”, *Museo Histórico* n.º 17...), remitimos al lector a la transcripción que presentamos en los anexos, pues en algunos casos hemos actualizado la ortografía o corregido erratas de la transcripción, cuidándonos de no hacer alteraciones que puedan afectar el sentido del texto.

para introducir el detonante que ha de producir la acción dramática —pues la noticia resulta una sorpresa para Quito justamente a causa de haber estado ella dormida—, bien como un indicio de la idea que se propone de Quito en relación a la coyuntura de la coronación. Tenemos, pues, que la ciudad se muestra con una cierta indefensión e inocencia ante un evento que le viene de afuera, diríase que sorpresivamente, hallándola en una situación poco favorable para reaccionar. De hecho, la acción plantea una Quito que apenas se da cuenta de las palabras iniciales de la Música, al punto de que ésta debe repetir la segunda redondilla de su primer canto para hacerse entender (vv. 5-8 y 17-20): “Divulgue parlera fama/ que al invicto y sin segundo/ Carlos, asombro del mundo/ por su rey España aclama”. Esto explicaría en cierta manera la necesidad que luego tiene la ciudad para invocar a los elementos en una suerte de socorro que garantice el éxito de su (re)acción. Hay, por lo demás, una cierta insistencia en la alocución que la Música le hace a Quito, pues ésta se repite de manera idéntica dos veces (vv. 9-12 y 190-193), casi a manera de exigencia: “A tan plausible contento,/ a noticia tan gloriosa,/ ¿qué dispones, Quito hermosa,/ para explicar tu contento?”

Sacada de su sopor, Quito repite “con pausa y admiración” la misma exacta noticia dada por la Música, como repasando las palabras para darse cuenta de lo que implican. Tras ello, se levanta, se encamina hacia donde reposa el retrato del rey —que, recordemos, ha venido colocado sobre el mismo carro, de frente hacia la galería de las casas reales para que sea visible por todo el grueso de la clase política de la ciudad que contempla la escena desde ahí—, y prosigue con un largo monólogo que es acaso el texto más interesante de toda la loa. Este paso de la postración a la acción sucede mientras “música de clarines y trompas se toca[...] por un poco rato”, como posible anuncio de la importancia del parlamento que sigue. El monólogo de Quito, que en estricto sentido no es necesario para la acción de la loa en términos dramáticos —pues lo que dice no tiene efecto directo sobre la acción de los personajes—, ocupa poco más de la quinta parte de todo el texto, concretamente desde el verso 25 hasta el verso 188, razón por la cual —y también por constituir el único momento en que la ciudad habla de sí misma con soltura y sin limitaciones— resulta especialmente llamativo y relevante para entender las intenciones que la loa traía entre líneas a la ceremonia de festejo.

Quito, ya de pie, primero se pregunta sobre lo que sucede, procurando conciliar la realidad ante sus ojos con las sombras que ha visto hace poco en sueños. Esto hasta llegar a la conciencia del festejo y su función en él: “En este glorioso empeño/ toda mi atención se mira,/ mi cuidado en centinela/ se previene para el viva/ Carlos el Invicto, el Grande/

a aquesto yo por mí misma/ en este carro triunfal/ he salido conducida” (vv. 43-50). Tras declarar que ha sido el Amor, la Alegría y el Rendimiento quienes han conducido su coche, empieza la larga presentación que la ciudad hace de sí misma frente al monarca que pretende celebrar. Este fragmento, que hemos anticipado como central en nuestra lectura, encierra un gesto altamente significativo porque en gran medida hace visibles a los actores simbólicos de la fiesta —el rey coronado y sus vasallos quiteños— y da sentido a su relacionamiento: el uno, si bien no presente en persona, *acude y se hace presente* a través de sus símbolos para que se reconozca su autoridad mediante el homenaje; los otros, tras ser *convocados* por esa misma autoridad para el festejo, se *despiertan y levantan* para cumplirlo. No obstante, este relacionamiento que es puesto en evidencia se establece desde la perspectiva de quien habla, que es la ciudad misma, y en consecuencia muestra la perspectiva del vasallo que celebra a su rey y a la vez le deja ver sus intereses particulares. Por tanto, en esta acción Quito se juega simbólicamente la posición que considera justa para sí dentro del orden instituido, y lo hace, según veremos en los párrafos que siguen, repasando afirmativamente las mutuas jerarquías presentes entre ella y su monarca, entre ciudad e imperio.

“Quito soy, excelso Carlos,/ ya de mí tendrás noticia”, dice el personaje (vv. 59-60). Y poco más adelante: “La siempre verde y amena/ yo sí que soy la florida;/ para mis sienes se hicieron/ eternas las maravillas” (vv. 69-72). Esta necesidad de presentarse en su lucimiento y orgullo ponen a Quito en un lugar algo incómodo, pues bien podría tomarse como un atrevimiento que menoscaba las alabanzas exigidas en el contexto para la figura del rey. Esto se hace notorio cuando la ciudad se disculpa por lo evidente del auto ensalzamiento, como si de cierta forma reconociera que el elogio que hace de sí misma no está del todo justificado en el marco de las aclamaciones debidas al monarca. Así, desde el inicio de su parlamento, en el momento en que afirma por primera vez que es hermosa, inmediatamente se ve en la obligación de disculparse, agregando: “[...] por esta vez/ vuestra discreción permita,/ que aún de la propia alabanza/ hoy en mi favor consiga/ los lauros, que por sí mismo/ el que se alaba disipa” (vv. 63-68).

Luego continua haciendo ver las bondades de su clima y ambiente —donde los vientos furiosos no son más que “auras suaves y remisas”—, la benignidad de su naturaleza y sus jardines —superiores, dice, a los de localidades semi fabulosas como la Arabia, Pancaya e Hibla—, la belleza de su aurora —cuyo rocío está hecho de “dulces caricias”—, etc. Baste un fragmento para darnos cuenta del tono y pretensión que contiene el parlamento entero (vv. 115-132):

De esta península vasta
 del Perú soy la más rica:
 a mi opulencia concurren
 no las sonadas de Midas
 adulaciones del tacto
 realidad de sus desdichas;
 sí las más preciosas rocas,
 tantos montes y colinas,
 riscos y penachos de oro
 y de plata, son la mina
 y el Ofir más opulento
 que enriquecen la provincia,
 cuantos ríos caudalosos
 como sobrados, disipan
 con sus brillantes arenas
 lo que a la misma codicia
 le sobrara, mas y cuanto
 oro al mar le comunican.

La ciudad se muestra opulenta, próspera, generosa, pujante, dueña de un espacio privilegiado y sin igual en el planeta. Sus ríos hacen callar al Ganges y al Tajo, sus piedras preciosas compiten con las de Bengala y Ceilán, etc.⁴⁵⁸ Especial estima le provocan sus pobladores, a quienes llama “almas sublimes” e “ingenios [en] que la admiración se abisma”. Afirma ser justa en sus tribunales y devota en su comportamiento, para luego hacer alusión a la sabiduría de sus universidades, la severidad de su moral y la rectitud de sus costumbres. Aquí, como en muchos otros lugares del texto, aparecen referencias clásicas para dar sentido a las afirmaciones que hace el personaje: es, por ejemplo, a Palas a quienes dedican “ramos de frondosa oliva” las “doctas universidades”, a la vez que la ciudad misma se compara con Diana en su rigor de sacrificar “Acteones” para hacerles “escarmiento”. También la ciudad es Dafne, a quien las religiosas de sus conventos (“castas fugitivas/ bellezas en sus encierros”) le hacen galardones en premio de su castidad (“laureles me fructifican”) (vv. 159-168).

En su parlamento, el personaje de Quito hace un guiño de deferencia al entonces presidente de la Audiencia, Juan Pío Montúfar y Frasso —el más distinguido espectador entre el público, en la escala jerárquica—, cuando se refiere a sí misma como una “Selva

⁴⁵⁸ Estos nombres, al igual que anteriormente los de Arabia, Pancaya e Hibla (“Hybta”, dice la transcripción de Garcés, lo que tomamos por una errata), parecen añadidos solamente como referentes lejanos e incluso legendarios, sin que exista otro interés que el de establecer comparaciones meramente retóricas. En algunos casos, de hecho, las referencias cometen errores geográficos evidentes, como cuando llama al Ganges “arteria cristalina” del Cáucaso, o cuando afirma que el Tajo atraviesa el poblado de Albarracín (localidad cuyo río, en realidad, es el Guadalquivir).

Alegre, donde halló/ coto y trono la justicia” (vv. 157-158).⁴⁵⁹ Muy poco después hace mención de todas las comunidades religiosas de la ciudad —cuyos representantes también estaban presentes en el espectáculo—: ahí aparecen dominicos (“las estrellas de Domingo”), franciscanos (“la seráfica familia”), agustinos (“los querubines de Aurelio”), mercedarios (“de Nolasco la benigna/ escuadra de redentores”), y especialmente jesuitas, a quienes dedica una octava completa (“El ejército de Ignacio/ que Providencia divina/ previno, para que siendo/ milicia más combatida/ llegase a tener el lauro/ de siempre sabia e invicta,/ tantos que todos la llaman/ de Jesús la Compañía”) (vv. 169-184).⁴⁶⁰

Como vemos, toda esta auto glorificación tenía como motivación de fondo la intención de hacer explícita una elevada categoría geográfica, económica y moral de la ciudad, poniendo de manifiesto la estrategia local de engrandecerse a la vez que engrandecer. En ese sentido, la loa es una buena muestra de lo que podríamos interpretar como los sentimientos de la élite quiteña con respecto a la condición con la que se trataba de posicionar en el imperio, en el sentido en que hemos visto que ocurría en la loa al obispo Polo del Águila (ver sección IV del tercer capítulo de este estudio). Vale recordar, a todo esto, que la región venía desde hace tiempo enfrentando una evidente pérdida de importancia en el contexto de la organización colonial americana, asunto por demás evidente en las reformas administrativas impulsadas por Felipe V cuando la creación del Virreinato de la Nueva Granada en 1717 (luego suprimido en 1723 y restablecido, de manera definitiva, en 1739), momentos en los que Quito vio severamente cuestionada su autoridad histórica hasta el punto de que, entre 1717 y 1720, le fue suprimido el tribunal de la Audiencia y la provincia dejó de tener fueros jurisdiccionales sobre sus antiguas regiones.⁴⁶¹

No obstante lo dicho, hemos de hacer notar que el aplauso que hace Quito de sí misma, aunque verdaderamente hiperbólico, no deja de mostrar su aceptación ante una concreta posición subordinada a la figura del rey, y en general al ordenamiento simbólico. Es en este gesto precisamente donde está cifrada la astucia de su artificio, en tanto no

⁴⁵⁹ El marquesado de Selva Alegre había sido concedido por Fernando VI en julio de 1747. Juan José María Pío Montúfar y Frasso, I marqués de Selva Alegre, era presidente de Quito desde su designación en 1753. Guzmán, *Títulos nobiliarios en el Ecuador...*, 113-114.

⁴⁶⁰ Si bien no hay dato que garantice esta intuición, bien podría deberse esta especial atención al hecho de que el autor de la loa haya sido un miembro de la Compañía.

⁴⁶¹ Datos detallados sobre el proceso en Luis Ramos Gómez y Carmen Ruigómez Gómez, “La selección de oidores y fiscal de la restablecida Audiencia de Quito (1720)”, *Revista de historia del derecho* n.º 49 (Buenos Aires, junio de 2015), versión online, consulta del 3 de noviembre de 2017, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-17842015000100006#ap1. Nos basamos también en Rosemarie Terán Najas, “Sinopsis histórica del siglo XVIII”, en Ayala Mora, ed., *Nueva Historia...*, volumen 4..., 271 ss.

niega su posición subordinada, pero disimuladamente la subvierte al hacer de sí misma el verdadero objeto de alabanza, dejando al rey en un segundo plano. Puede leerse aquí, por tanto, una suerte de “treta del débil”, a la manera de una táctica que combina, desde una “posición de subordinación y marginalidad”, la “sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro con [un cierto] antagonismo y enfrentamiento”.⁴⁶² El monólogo termina con unas palabras enfáticas a ese respecto: “Quito soy, la siempre fiel/ al feliz que me domina,/ si de un Carlos conquistada,/ a un nuevo Carlos rendida” (vv. 185-188). Y no solo es esta cuarteta la que nos permite sostener nuestra idea. Antes había ya dado Quito muestras de una actitud sumisa (dentro aún de toda su altivez) con respecto a un orden superior. Los versos 95 a 100 dicen:

Debo al cielo y sus influjos,
a su benéfica vista,
a su poder y clemencia
la mejor prerrogativa,
la elevación más gloriosa,
la fortuna más subida.

Este ‘deber al cielo’ pone como marco supremo de la ostentación festiva el ámbito de la Providencia, sustentadora de todo orden en el contexto del hispanismo colonial. Al interior de ese esquema, cuyo verdadero jerarca no es el rey sino Dios, busca también Quito su prestancia particular. Y así como para establecer su vínculo con el imperio la ciudad necesita hacerse ver como cabeza de la auto proclamada provincia más rica y próspera del Perú —porque ello da cuenta de su importancia en el panorama general de la corona hispánica—, en su vínculo con la Providencia necesita sacar a relucir las joyas que puedan establecer un sentido al interior de ese esquema simbólico concreto. Por eso dice Quito que “todas [sus] dichas” se unen “en una felicidad”: el “haber dado una Azucena,/ ¡oh, qué hermosa!, y que fue digna/ de enamorar a los cielos,/ de cautivar tantas vidas,/ de asombrar a las edades” (vv. 103-107).

Esto último está haciendo referencia, por supuesto, a Mariana de Jesús, que para entonces figuraba ya como personalidad emblemática importante para la figuración simbólica de la ciudad. De hecho, justamente en los años de 1760 y 1761 se habían iniciado dos procesos (el tercero y el cuarto en orden cronológico) relativos al esfuerzo

⁴⁶² Estas ideas las tomamos del ensayo titulado precisamente “Tretas del débil”, en el que Josefina Ludmer analiza la postura de Sor Juana Inés de la Cruz en su célebre *Respuesta a Sor Filotea*, dando cuenta de las estrategias con las que la poeta novohispana enfrenta las recriminaciones que le hiciera el obispo de Puebla. El texto lo encontramos en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (Río Piedras: Eds. Huracán, 1985): 47-54.

de la diócesis local para impulsar la beatificación de la devota quiteña.⁴⁶³ Mariana de Jesús cobra importancia en el contexto de la loa al servir de vínculo directo de la ciudad con el orden superior establecido por la fidelidad conjunta de todo el hispanismo hacia el Dios católico. Es especial motivo de orgullo, entonces —además de prueba fehaciente de la filiación y calidad de la ciudad—, el hecho de que la devota en cuestión haya sido “al fin aplaudida/ del celestial Jardinero”, quien “la pasase a peregrina/ región de luz donde goza/ el mirarse conducida,/ al contemplarse cortada/ para las manos divinas” (vv. 108-114). Con esto de por medio queda sellado por completo este importante monólogo inicial que acaso cifra el subtexto más significativo de la loa: la valoración de Quito como digna y altiva vasalla de la majestad católica que empieza sus funciones.

Tras la larga intervención de Quito, canta la Música un solo verso significativo: “Por su rey España aclama” (v. 189), y a ello sigue “por un corto rato el ruido de clarines y trompas”. Es entonces cuando la Música vuelve a interpelar a la ciudad y le repite la pregunta que le había hecho antes de que ésta se animase a su extensa perorata. Y esta vez Quito responde de una manera muy distinta. La versificación se transforma, abandonando el romance y adoptando una silva de pareados consonantes que va del verso 194 al 215, lo cual aporta con una solemne sonoridad a la proclama. Empieza así (de nuevo en romance desde el verso 216), la sección de la loa propiamente dedicada al tema de los festejos en alabanza del monarca. Quito hace ver su alegría por el hecho de “que ya Carlos monarca soberano/ de España, el cetro empuña con su mano” (vv. 198-199), y tras anunciar los sonidos y luces que ya avivan los festejos, reformula para sí misma la pregunta con que ha insistido la Música, respondiéndola inmediatamente: “¿A qué aguarda mi empeño más glorioso?/ A salir victorioso” (vv. 214-215).

Para lograr este cometido, la ciudad convoca uno a uno a los cuatro elementos, con quienes dialoga por separado para hacerles saber su propósito. La primera en aparecer, saliendo “de uno de los nichos del torno”, es la Tierra, que se muestra conoedora de lo que sucede, pues, según afirma, ha sido testigo ya “[...] de la pompa/ con que en las cuatro diversas/ partes que al mundo componen/ esto mismo se celebra”

⁴⁶³ Se trata del “Proceso apostólico sobre la fama de santidad *in genere*” (1760-1761) y el “Proceso apostólico sobre las virtudes y milagros *in specie ne percant*” (1761-1765). La fama legendaria de Mariana en el ámbito local había arrancado aún antes de su misma muerte ocurrida el 26 de mayo de 1645. Quedan registros de su entierro apoteósico sucedido el 28 de ese mismo mes. De un cuarto de siglo más tarde (1670-1678) data el primer proceso informativo solicitado por el propio cabildo de la ciudad para con él iniciar el trámite de su beatificación, proceso que fue realizado por el entonces obispo Alonso de la Peña Montenegro. Mariana fue finalmente beatificada en 1853 por Pío IX y canonizada el 4 de junio de 1950 por Pío XII. Para todo esto, Aurelio Espinosa Pólit, *Santa Mariana de Jesús, hija de la Compañía de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad* (Quito: La Prensa Católica, 1957), capítulos I y II.

(vv. 280-283). El pedido de Quito a este personaje consiste en hacerle llegar noticias sobre cómo en otros lugares se ha festejado el hecho (a lo que llama “la ajena ostentación”), para así saber si su propio rito igualará o vencerá esas celebraciones. Claro está, y lo deja dicho, que ella desea “ser en todo la primera” (v. 295). Este diálogo deja ver nuevamente el esfuerzo por poner de relieve el estatus de la ciudad en su vinculación con el resto de regiones del imperio español. “¿Eres acaso tú sola”, dice la Tierra, “la que tu poder empeñas/ para estos festivos cultos?” Insiste, así mismo, que la celebración se hace “a expensas de la *grandeza*,/ a impulsos de la *lealtad*,/ a esmeros de la *opulencia*” (vv. 235-240), marcando así, de manera enfática, los principios que la ciudad pone en juego para festejar al nuevo rey.

Se retira la Tierra prometiendo su ayuda, y de inmediato Quito llama al Agua. Esta aparece de la misma manera que el elemento anterior, desde “un nicho del torno”, y se acerca a Quito mientras declama su saludo. El diálogo con este personaje es mucho más breve —es, de hecho, el más breve de los cuatro que mantiene la ciudad con los elementos—, y se resuelve con apenas tres intervenciones muy breves del Agua, una de ellas de un solo verso. Tras la salutación, Quito le reconoce al elemento que es gracias a su presencia que ella tiene sembríos fecundos en sus territorios. El Agua pregunta la razón por la que ha sido llamada e, instruida con una mera insinuación, anuncia que estará presente en las fiestas tanto como parte de la ornamentación (“cristales no faltarán,/ ni espejos en que te veas”, vv. 324-325) como para saciar la sed de los presentes (“yo seré lo más barato/ y corriente en estas fiestas”, vv. 328-329).⁴⁶⁴

Ida el Agua, llama Quito al Aire, que aparece de la misma manera que los personajes anteriores. Lo curioso en este caso es que el Aire no entabla en realidad diálogo con Quito, sino que demora su aproximación hacia ella, tiempo en el que pronuncia un parlamento que incluye ya su proposición para las fiestas, y luego se retira, sin que la ciudad tenga nunca oportunidad ni necesidad que responder. Esta alocución del Aire es el parlamento más extenso de los que pronuncian los elementos al entrar en escena, ocupando un total de 79 versos (del 336 al 414). Tal extensión se debe, en parte, a que hace el personaje una suerte de recuento de lo sucedido con sus dos antecesores, la Tierra

⁴⁶⁴ Nos inclinamos a pensar que faltan algunos versos en la transcripción, pues en la edición que seguimos aparecen repetidos, en evidente errata tipográfica, los versos 303 a 317. Ya que no hemos tenido a disposición el manuscrito original de donde Garcés transcribe la loa, debemos sujetarnos al contenido de esta versión impresa. Es plausible pensar que, tras la pregunta del Agua (“¿A qué me has hecho que venga?”, v. 318), la respuesta de Quito haya incluido más que el solo verso quebrado que aparece: “A un desempeño” (v. 319), tras lo cual el elemento hace ya su promesa. El problema tipográfico aparece en “Fiestas celebradas en Quito...”, 138.

y el Agua, explicando cómo ambos han acudido al llamado de la ciudad, cuya orden resulta a la vez encantamiento y fuerza. Así, pues, también el Aire viene rendido al servicio de la ciudad.

En cuanto a su participación en las “pompas hermosas”, dice de sí mismo estar plenamente dispuesto por ser él mismo “[...] el todo de lo bello/ el alma de la belleza”, tras lo cual afirma que “la república sonora” de sus aves estará dispuesta para entonar las “dulces melodías” que “los sentidos suspendan” en los festejos de Carlos. Aparece entonces, acaso por primera vez de manera tan clara, un elogio directo al monarca, cuya grandeza, en palabras del Aire, no cabe en la tierra y necesita entronarse en las estrellas. La exaltación continúa en ese mismo tono: “pues glorioso, pues excelso/ ha tramontado la senda/ de lo sumo su valor,/ su poder y fortaleza:/ y timbres, que son asombros/ está bien que se merezcan/ tener a los pies dos mundos,/ y que su diadema sea/ sino el vulgo de los astros,/ el mayor de los planetas” (vv. 397-406).

Se retira el Aire para preparar lo que de él se requiere, y Quito convoca finalmente al Fuego, quien aparece, como todos los demás, en uno de los nichos del torno. La diferencia aquí es que el Fuego no se moviliza, sino que más bien espera en su lugar inicial mientras que es Quito la que se va aproximando a él. Esto sucede porque, terminado este diálogo, Quito debe desaparecer junto con el personaje para cerrar el ciclo de introducción a los elementos y dar paso al fragmento final de la acción. La intervención del Fuego es también distinta por su carga hasta cierto punto beligerante, en tanto introduce un cierto orgullo altanero en contra de sus antecesores: bien pueden Agua, Tierra y Aire hacer una y otra cosa, dice, que “sin mí no pueden lucir,/ poseídas de tinieblas” (vv. 448-449).⁴⁶⁵ Las alusiones que hace el Fuego de su importancia parecen tener que ver con el lucimiento mismo del carro sobre el que se escenifica la loa. En resumen, sostiene que el amor de Quito por Carlos no podría ser retratado sin su presencia, puesto que el carro mismo requiere de su acción para que su gala sea visible: “¿Y cómo de amor el tren/ sin mis incendios luciera?” (vv. 463-464). Concluidas sus razones, sale de escena el Fuego y Quito lo sigue, dejando la carroza triunfal vacía por un momento.

⁴⁶⁵ Este último verso citado aparece en la transcripción de Garcés como “poseídas de las tinieblas”, lo cual parece a todas luces un error porque rompe sin necesidad el esquema métrico. Es posible que así se encuentre en el manuscrito original. Aquí lo anotamos como nos parece que tiene más sentido, tanto a nivel rítmico como de idea.

Es de notar que, en su mayor parte, las intervenciones de los elementos aportan más para la exaltación de la ciudad que para la del propio monarca, siendo el Aire el único que introduce una alabanza claramente dirigida al rey. De nuevo estamos ante la estrategia general de la loa, que es la de poner a Quito en una posición de privilegio. El ambiente general que se percibe es de continuas alabanzas a la ciudad que convoca la acción, y solo a través de ella puede entenderse la celebración del monarca. La Tierra, por ejemplo, dice: “Más que al mando de tu voz/ al imán de tu belleza/ he acudido [...]” (vv. 220-222), o más adelante, al referirse a Carlos III, dice: “desde que puso en sus sienes/ la más preciosa diadema,/ la corona más brillante,/ de que tú Quito eres perla” (vv. 269-271). Por su parte, el Agua entra con estas palabras: “¿Quién al imperio y violencia/ de tu voz, oh Quito hermosa, del Perú la más amena/ podrá resistir? [...]” (vv. 303-304), y el Aire lo hace con estas: “Oh, Quito bella,/ ¿qué hechizo llevas contigo?/ Eres la Circe halagüeña,/ que al encanto de tu voz/ los elementos se alteran” (vv. 336-340). El Fuego es el único que no entra en alabanzas para la ciudad, aunque de todas formas declara que, ante su llamada, “es fuerza” que él “suavice” sus ardores.

La pausa que se ha suscitado sobre el escenario sirve de anuncio para la acción final, la cual muestra un despliegue escénico mucho más elaborado que lo visto hasta ahora. Primero “tocan clarines, trompas y otros instrumentos por un rato”, tras lo cual la música irrumpe cantando una estrofa en *adagio*. Sus palabras son un llamado para que todos vuelvan al escenario y se hagan los festejos conjuntos de Quito hacia el monarca (vv. 473-483):

Venid, corred, volad, girad
a tan gran celebridad,
venid,
que Quito dichosa,
en todo leal,
la gloria de Carlos
quiere festejar,
y a los elementos
hace convocar.
Venid, volad, corred, girad
a tan gran celebridad.

Mientras sucede este canto, del torno van apareciendo nuevamente los cuatro personajes alegóricos: Aire y Tierra se colocan al lado derecho; Fuego y Agua al izquierdo. Cada uno de ellos, por turnos, hace una proclama sentenciosa. Cada elemento, de hecho, tiene once versos equivalentes para dar su parecer. El formato utilizado en estas secciones nuevamente abandona el romance y utiliza el esquema de la silva, más

concretamente el de una *estanza* o canción a la italiana, estrofa elegante y sonora que hace evidente ruptura con los octosílabos habituales en la loa, más prosaicos, para elevar el tono de solemnidad.⁴⁶⁶ Así, tanto la construcción sintáctica de estas estrofas como la complejidad y erudición de las alusiones que contienen ponen de relevancia un tono de elevada suntuosidad. En resumen, el Aire pide sonido de clarines por todo un día para que la fama divulgue la coronación (vv. 484-494), tras lo que el Fuego solicita a los astros que digan si las aclamaciones del clarín logran igualar las “prendas eminentes” del nuevo rey y su promesa de dichas futuras (vv. 495-505). En su turno, la Tierra pide versos que conmuevan al mismo Olimpo (“el monte bipartido”) y digan elocuentes “el viva que merece justamente/ Carlos el Grande” (vv. 506-516); y al final el Agua convoca a Tetis y sus ninfas, diosas del océano, para que repitan los versos (“sonoras consonancias”) “en obsequio de Quito, la dichosa”, que es quien en realidad entona el viva para Carlos III (vv. 517-527).

Terminadas estas sentencias, vuelve la Música a entonar un *adagio* con un texto muy parecido al que cantara hace poco (solo que ya no habla de “convocar” a los elementos, sino de “celebrar” la coronación junto con “Quito la bella”), y empieza con esto una suerte de disputa muy interesante a nivel escénico: cada elemento, al salir por el turno, ha llevado preparado un objeto que ha de mostrar o arrojar al público como en evidencia de su aporte. Se mantiene el mismo orden establecido por los parlamentos anteriores, y la acción sucede de la siguiente manera (vv. 539-547):

Aire

¿Quién se ostenta más subido?
Yo lo diré con mis vuelos.

Echa aves al teatro.

Fuego

¿En esta ocasión quién vence?
Yo con mis llamas e incendios.

Forma llamas y fuegos.

Tierra

¿Quién tiene más atractivos?

⁴⁶⁶ Domínguez Caparrós (*Diccionario de métrica...*, 161) define así este esquema métrico (bajo la entrada “Estancia”): “Estrofa formada por un número variable de endecasílabos y heptasílabos —no menos de nueve ni más de veinte, normalmente— sin orden predeterminado en su distribución y rimados en consonante. Aunque no es obligatorio, es frecuente que la estancia se ajuste al siguiente esquema: una *fronte* o *capo*, formada por dos *pies*, normalmente de tres versos, unidos por la rima; un *eslabón*, *volta*, *chiave* o *llave*, generalmente un heptasílabo que rima con el último verso de la *fronte*, pero que pertenece sintácticamente a la *sirima*; una *sirima* o *coda*, con rimas independientes de la *fronte*, en la que se incluye el *eslabón* y dos o tres pareados, o al menos suele terminar en un pareado”. Todo esto funciona casi perfectamente para nuestro caso: la única diferencia con los textos que comentamos de la loa es que en ellos el *eslabón* rima con la primer verso de la *fronte*, no con el último, y corresponde sintácticamente a ésta, no a la *sirima*.

Yo con mis jardines bellos.
Arroja flores y ramos.

Agua

¿Quién luce más este día?
 Yo con cristales y espejos.
Arroja cristales y espejos.

Todos

A la lid, a la lid vamos.

Empiezan los elementos a disputar sus respectivas preeminencias, exponiendo cada cual los bienes con los que aporta a la fiesta (“mis fuentes”, “mis incendios”, “mis flores”, “mis plumajes”, “mis perlas”, “mis reflejos”...). Poco, sin embargo, dura la desavenencia. El Aire detiene los intercambios y otra vez se realiza una ronda de intervenciones sucesivas, en el mismo orden ya expuesto, para explicitar motivos suficientes para detener la pugna. Invocan al “respeto” y “aplauso” al rey como arbitrio para pacificarse, siendo además Carlos un monarca identificado con la paz. También es nombrada la sabiduría del soberano como motivación para dejar la disputa y celebrar con ramos de oliva. Así, todos concuerdan estar “rendidos” ante “el bello objeto” de su obediencia, y juntos se disponen a coronarlo y ponerle el cetro.

Quito, que ha permanecido oculta desde que salió detrás del Fuego antes de los cantos de la Música, aparece por el torno y se coloca delante de él, en la mitad de los cuatro elementos. Con ello alcanzamos la fase final de la escena, en la que se consolida el doble recorrido simbólico que ha sido representado: la gloria de Carlos a través de su coronación, junto al lucimiento de Quito como articuladora y artífice de la ceremonia. Muy interesante a este respecto es la descripción que sigue, en boca de los mismos elementos, para explicar las razones por las que Quito sería la encargada de coronar al rey. Aparecen aquí, de manera algo disimulada pero no por ello poco evidente, miembros de la clase política quiteña, verdadera orquestadora de la escena. Dice el Aire que la carroza triunfal es la “magnífica pompa” con la que celebra al rey “*aquel grande caballero,/ gloria y honor de la patria,/ cuyo conocido acierto,/ cuyas prendas singulares,/ cuyos gloriosos empleos/ [...] / muestran bien que aún en la noche/ son del sol sus lucimientos*” (vv. 609-613 y 620-621). Poco más adelante, el Agua añade: “Quito está tan obligada/ a los antiguos aciertos/ con que coronó a Fernando/ *este mismo caballero*” (vv. 638-641).

La referencia, como se ve, no es explícita, pero no podría estar aludiéndose a otro que a Mariano Pérez de Ubillús, alcalde de primer voto del cabildo en ese año de 1760, quien, según queda anotado, era quien costeaba y presentaba ante el público el carro

triumfal.⁴⁶⁷ Esto puede confirmarse cuando, al final de la loa, Quito cierra la acción pidiendo disculpas por los posibles yerros cometidos y haciendo alusión a las personas detrás del espectáculo: “[...] divulgará la Fama,/ que hoy ha sido todo regio:/ pues que los timbres de Borja/ y Ubillús, por himeneo/ unidos son esplendor/ y el realce del desempeño” (vv. 717-722). Con la mención de “Borja” se refiere a Francisca Javiera Borja, esposa de Ubillús desde 1745, según los datos que se conservan.⁴⁶⁸ Mariano Pérez de Ubillús (1709-1779), quiteño de nacimiento, cumplía 51 años el año de la coronación de Carlos III, y 38 en el de la de Fernando VI, por lo que es muy plausible que también en ella hubiere participado, según refieren las palabras pronunciadas por el Agua. Ello lo confirma, además, la propia Quito cuando, en respuesta a la declaración de ese personaje, afirma: “Has dicho/ de *lo que tanto me acuerdo/* y durará la memoria/ de sus grandezas”, para casi enseguida afirmar: “*En su nombre al nuevo rey/ rindo coronas y cetros*” (vv. 647-653). Aunque no tenemos noticia concreta de la participación directa de Ubillús en las ceremonias de coronación del anterior monarca, consta que en 1754 era ya capitán de la compañía de soldados infantes establecida siete años antes en la ciudad, es decir, justamente en 1747, año de la coronación de Fernando VI.⁴⁶⁹

Las menciones indirectas de Ubillús que hacen el Agua, el Aire y Quito en esta parte van acompañadas por descripciones que hacen el Fuego y la Tierra de las otras carrozas que acompañaban el carro triunfal en el que se representaba la loa. Cobra sentido con esto aquello que decía Crisóstomo de León en su relación sobre la entrada a la plaza de los actores “guiados por carros [así, en plural] de muchas luces”. Se mencionan aquí al menos dos carros más: uno con alegorías del Mérito, el Amor, la Dicha y la Fortuna

⁴⁶⁷ El cabildo quiteño colonial se componía por dos alcaldes ordinarios y un número mayor de regidores, los cuales eran elegidos anualmente. Dichos alcaldes, llamados de primer y segundo voto, eran las autoridades máximas del cabildo, siendo el primero de ellos también presidente del concejo. En el año de 1760 eran alcaldes justamente los mentados Mariano Pérez de Ubillús, de primer voto, y Pedro Dávila Buendía, de segundo. Información detallada puede verse en Javier Gomezjurado Zevallos, *Quito: Historia del cabildo y la ciudad* (Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2015). Sobre la configuración estructural del cabildo y su funcionamiento, que no varió mayormente durante los siglos coloniales, puede verse Carlos Landázuri Camacho, “Estructura y funcionamiento del Cabildo de Quito, 1534-1552”, separata del *Anuario histórico jurídico ecuatoriano*, vol. VI (Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1980), 565-591.

⁴⁶⁸ Estos provienen, como queda dicho en nota anterior, de la información disponible en el catálogo genealógico GeneaNet (<https://www.geneanet.org>).

⁴⁶⁹ Este dato consta en la “Razón que sobre el estado y gobernación política y militar de las provincias, ciudades, villas y lugares que contiene la jurisdicción de la Real Audiencia de Quito” que hiciera en 1754 el por entonces novel presidente de la Audiencia Juan Pío Montúfar y Frasso, texto contenido en Pilar Ponce Leiva, ed., *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. Siglo XVI-XIX, tomo II (s. XVII-XIX)*, 2ª ed., Colección Fuentes para la Historia Andina n.º 3 (Quito, Marka/Abya-Yaka: 1994), 323-352.

representados en “jeroglíficos discretos”, según menciona el Fuego,⁴⁷⁰ otro con “Neptuno y las dos estrellas”, que serían “pompa apacible y hermosa” del “carro tercero”, así como “[...] ingenioso embeleso/ de la discreción del gusto” (vv. 628-632), según menciona la Tierra. Además de estos curiosísimos datos sobre las características de la comparsa, por demás compleja y opulenta, aparece una nueva mención a la forma en que se financiaba el festejo, cuando dice la Tierra, en relación a este tercer carro, que “[...] a costa del comercio/ se dará por bien pagado/ y hablará su desempeño” (vv. 633-635). Estas palabras muestran que aquí también había intervenido algún dinero distinto al de Ubillús, lo cual deja ver que la representación estaba de cierta forma costeadada por diversos grupos y, en el marco de la ostentación y mostración festivas, representaba presumiblemente diversos intereses. Vemos en esto nuevamente la importancia de un festejo de esta naturaleza para permitir la visibilización de distintas instancias de la sociedad, las cuales accedían a una representación pública gracias a un financiamiento conjunto realizado a través de sus gremios y asociaciones.

Ahora bien, antes del cierre al que ya hemos aludido, se produce en la obra la escena misma de la coronación. Eso es lo que habían anunciado los elementos, en versos quebrados y pronunciados rápida y sucesivamente, poco antes de hacer las referencias a Ubillús y su esposa: “Quito la hermosa,| mi hechizo,/ mi delicia| y mi recreo,/ sale amante| a coronar/ al sabio| Carlos Tercero” (vv. 590-597).⁴⁷¹ Prevenida la acción y referidos sus responsables, Quito se hace a un lado del torno para revelar que en su nicho se exhibe una corona de diamantes. Tras ella aparecerán, en los otros nichos, otras tres coronas de, respectivamente, rubíes, esmeraldas y perlas. Conforme avanza la acción y estos objetos van siendo utilizados, aparece al final una representación del sol, que se describe como “todo ligero y manejable”.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Los llamados jeroglíficos, a los que ya hemos hecho referencia en momentos anteriores (ver notas 60 y 283), eran parte de importante de la iconografía barroca relacionada con la emblemática, al ser un recurso muy habitual en el discurso (pedagógico) contrarreformista. Su utilización en este tipo de actividades era, pues, habitual desde por lo menos el siglo XVII. Si bien el texto de la loa no da más detalles que lo anotado, es presumible que la carroza haya transportado emblemas visibles acerca de las cuatro nociones mencionadas. La falta de otros datos o detalles específicos nos impide explorar una interpretación más arriesgada y compleja, como la que permitirían hacer las reflexiones de Walter Benjamin sobre el emblema (*El origen del Trauerspiel alemán...*), al que vincula con la dimensión enigmática y críptica del barroco, por ello mismo menos evidente como discurso “pedagógico” o “edificante”. Por su parte, información general en relación al uso de emblemática en el contexto colonial hispanoamericano puede verse en Víctor Mínguez, “Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXX, n.º 119 (El Colegio de Michoacán, verano 2009): 81-112.

⁴⁷¹ Aquí la barra vertical indica el cambio de voz para pronunciar el verso, siendo la sucesión de voces la siguiente: Aire-Fuego-Tierra-Agua-Aire-Fuego-Tierra-Agua.

⁴⁷² En esta sección se explica que el torno construido en la carroza triunfal —el cual permitía entrar y salir a los personajes sin ser vista la tras escena— poseía tres nichos. Aunque no queda del todo claro en el texto,

Así, la dinámica final consiste en un obsequio conjunto que realizan todos los personajes (a excepción de la Música) a la figura del monarca. El Aire toma, para ofrecerla él, la corona de diamantes, haciendo ver que la constancia de esa piedra refleja los “invictos esfuerzos” del rey (vv. 657-664). El Fuego, en su turno, toma la corona de rubíes, en la que se ve “a [s]í mismo condensado”, y la utiliza para hacer ver los afectos de Quito a través de “sus incendios” (vv. 665-672). Luego viene la Tierra, que toma la corona de esmeraldas, piedras a las que llama “de mis verdes espejo”, aduciendo que ella es símbolo de que en Carlos “[...] reverdecen nuevos/ todos los lauros antiguos/ que a la España ennoblecieron” (vv. 673-680). El Agua toma la corona de perlas, declarando que “[...] sus preciosos candores/ se merecen que su asiento/ no sea otro que las sienas/ de Carlos” (vv. 681-691). La última en participar es Quito, a quien le parecen poco todas esas piedras preciosas y por tanto corona al rey “con la luz del cielo”, que no es otra cosa que el sol mismo, al tiempo que dice (vv. 703-713):

Planeta que es el supremo
 será corona brillante,
 y el diadema de más precio
 jeroglífico de luces
 dirá que Carlos Tercero,
 sol hermoso de la Europa,
 mudo signo, tomó vuelo,
 y del de las dos Sicilias,
 que es su Géminis primero,
 pasó al signo de la España
 donde reine siempre eterno.

Se lanzan vivas en las voces simultáneas de todos los personajes, hace Quito su anuncio final, y la representación termina.

Imaginamos, aunque eso no dice el documento, que la salida del carro de la plaza habría de hacerse guardando toda solemnidad y pompa. Así, con esta intervención que hemos revisado extensamente, quedaba finalizada una noche más de las dedicadas al festejo de Carlos. Esta loa es la única representación hecha durante tal suceso cuyo guión dramático ha quedado registrado. De todas las demás representaciones escénicas no queda sino lo que hemos recogido de la relación del Crisóstomo de León. En conjunto, sin embargo, el documento da cuenta de la enorme significación que estaba en juego en la específica coyuntura del momento.

la acotación alude a que solo un nicho era visible a la vez, siendo los otros dos invisibles pero utilizables desde la parte de atrás del escenario. Así es como entendemos que se iban colocando las coronas y el sol a fin de que aparezcan sucesivamente para su utilización por parte de los personajes.

Convendría quizá finalizar haciendo cierto énfasis en los diversos elementos, presentes en el texto de la loa, con los que podemos ampliar nuestra idea de las dimensiones y complejidad del acontecimiento montado. Tenemos, por ejemplo, que el carro triunfal sobre el que sucede la acción (al que en algún momento la Tierra llama “magnífico tren” y el Aire “del arte precioso esmero”, vv. 243 y 605), debió haber tenido dimensiones suficientes para que sobre él lleguen a estar juntos por lo menos cinco de los seis personajes —no queda claro si la Música está también sobre el carro en el momento en que están todos los demás—, cada uno ataviado y llevando consigo implementos de utilería. Además tendría que dejarse un espacio para el torno de la mitad, de tres nichos, por donde los actores podían integrarse a la escena, o retirarse de ella, cuando fuese necesario. Ha de suponerse que dicho torno estaba configurado de tal manera que su movimiento fuera armónico con el desarrollo de la acción y a la vez permitiera la presteza necesaria para que los personajes entrasen y saliesen sin causar distracciones. Señala también el texto la presencia sobre el carro de un retrato del rey, frente al que se realizan las acciones. Si a esto sumamos la presencia de los otros carros secundarios que guiaban el cortejo, como queda descrito, así como la muy posible aglomeración de espectadores al aire libre en la plaza pública, el resultado es un asombroso espacio escénico plenamente destacable aún en el contexto de tan abigarradas y aparatosas ceremonias.

En el conjunto de las representaciones dramáticas coloniales, la loa para el primer carro triunfal de Carlos III no solo es el texto más representativo de los que conservamos en torno a una fiesta de coronación regia: es también un claro ejemplo de la perduración (y aún amplificación), en el siglo XVIII, de las prácticas de teatralidad que funcionaban como elemento central de la semiósfera cultural hispano-quiteña desde la época del esplendor barroco. No obstante ello, vemos aquí también, como relativa novedad, una muy evidente intención de utilizar el aparato festivo-teatral para poner sobre en evidencia un discurso de auto identificación y auto glorificación con el que Quito —esto es, su élite— pretende afirmar sus prerrogativas y aventurar una suerte de declaración de intereses. Aquí, pues, una reveladora manifestación de los mecanismos con que las clases dirigentes de la Real Audiencia de Quito buscaron hacia la segunda mitad del siglo ilustrado representar y auto-representar sus aspiraciones e intensiones en el marco de las nuevas a la vez que tradicionales dinámicas de negociación simbólica del poder.

2. OTROS FESTEJOS ESCÉNICOS BAJO CARLOS III

Los eventos a los que haremos referencia a continuación no dejaron como legado ningún texto dramático, pero sí muy valiosa información para continuar perfilando el carácter y la dimensión de los actos escénicos festivos hacia la segunda mitad del siglo XVIII en la Real Audiencia de Quito. Con eso en mente, haremos una exploración general de dos momentos específicos que resultan significativos: las diversas fiestas realizadas en Quito entre julio de 1766 y enero de 1767, articuladas en torno a la reconstitución de la estabilidad fracturada por las revueltas de los estancos de 1765; y las fiestas llevadas a cabo en 1784 en San Francisco de Baba, una de las localidades de la entonces denominada Gobernación de Guayaquil. Ha de quedar claro, por lo dicho, que no es nuestro interés agotar el tema en ninguno de los dos momentos, sino simplemente resaltar ciertos elementos que contribuyen a enriquecer nuestro amplio panorama.

2.1 Teatro en la coyuntura de 1765-1767

Como es bien sabido, hacia mediados de 1765, a casi cinco años exactos de las pomposas fiestas por la coronación de Carlos III que hemos comentado en la sección anterior, se suscitaron en Quito una serie de levantamientos populares en contra de medidas de control fiscal que buscaban fundamentalmente el monopolio estatal de la producción y comercio de aguardiente, para entonces una de las principales fuentes de ingreso de las élites de la ciudad. El conflicto, cuyos episodios más notables se produjeron el 22 de mayo y el 23 de junio —fechas en que la plebe de los barrios de Quito destruyó la fábrica de aguardientes ubicada en la parroquia de Santa Bárbara y aún asaltó las oficinas de la aduana en el palacio de la Real Audiencia—, puso en evidencia la creciente tensión entre las élites criollas locales y las autoridades españolas —los llamados “chapetones”—, y supuso en conjunto un creciente clima de inestabilidad e incertidumbre en la administración de la ciudad.⁴⁷³

Los meses que siguieron a los asaltos populares fueron, pues, de negociación y tensa calma. La pacificación se procuró de varias maneras, entre ellas “la consolidación de un cuerpo de guardia y la actuación efectiva de la justicia, [para lo que] se nombraron

⁴⁷³ Se trata de los hechos que la historiografía denomina comúnmente como Revolución de los Estancos o Revolución de los barrios de Quito. Sobre ello, puede verse Carlos Freile, *La revolución de los estancos, 1765*, Cuadernos de divulgación cívica n.º 23 (Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005), 9 ss.

dos alcaldes adicionales y rondas nocturnas patrullaban los barrios”.⁴⁷⁴ También se estableció un toque de queda y se prohibieron todo tipo de reuniones nocturnas. Medida de especial relevancia fue el envío a la ciudad de un contingente de tropas de pacificación comandadas por Juan Antonio de Zelaya —quien hasta ese momento había fungido como primer gobernador de Guayaquil y que ahora venía como presidente interino de la Audiencia—, la cual arribó a la ciudad en septiembre de 1766. No obstante, a la par de todas estas medidas, el mecanismo principal para restablecer el orden y, sobre todo, para “limpiar” el buen nombre de la ciudad, fue la realización de diversas fiestas entre julio de 1766 y enero de 1767, todas articuladas en torno a la reconstrucción de la legitimidad perdida por los desmanes de la revuelta. Se trató, como veremos, de celebraciones que conjugaban un doble sentido: por un lado, se ejecutaban como muestras de “escenificación jerárquica” a través de las cuales, según lo ha explicado Cruz Zúñiga, la autoridad buscaba “impresionar a la plebe y conseguir la sumisión a la autoridad”; por otro, sirvieron como continuas y enfáticas muestras de sumisión con las que las élites locales pretendían “borrar sus culpas” con respecto a los hechos acontecidos el año anterior.

Tal parece que, en la tensa coyuntura ocasionada por las sublevaciones populares, todo pretexto resultó propicio para desplegar y poner en funcionamiento el mecanismo semiótico de la ritualidad festiva. El primero de ellos fue la noticia del matrimonio del entonces príncipe Carlos —el futuro Carlos IV— con su prima María Luisa de Parma, suceso que se conoció en Quito en algún momento de 1766 y que fue celebrado por todo lo alto a mediados de julio de ese año. A ello le siguieron las celebraciones dispuestas por el cabildo con motivo de la llegada de las tropas pacificadoras de Zelaya, las cuales ocurrieron entre el 1 y 2 de septiembre. Un tercer momento se produjo entre el 3 y 4 de noviembre con unas fiestas organizadas por una “Compañía de Caballeros Voluntarios” —compuesta de gran cantidad de personalidades importantes de la región: alcaldes ordinarios, capitanes, alguaciles, tenientes y vecinos de Quito, Cuenca, Riobamba, Latacunga, Ibarra y Popayán— para celebrar el onomástico de Carlos III. Por último, por el mismo motivo anterior y por iniciativa de los cuerpos militares afincados en Quito, se realizaron tres días de festejos entre el 20 y el 22 de enero del año siguiente. En conjunto,

⁴⁷⁴ Esto último de Pilar Cruz Zúñiga, “La fiesta barroca: poder jerarquía y representación social en Quito, 1766”, en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* n.º 17 (Quito: Corporación Editora Nacional, 2001), 40. Buena parte de lo que sigue lo tomamos de este artículo, cuya información se completa y expande en el ya alguna vez citado artículo Vásquez Hahn, “Tres momentos...”. Estos dos textos son la base de donde obtenemos casi toda la información que comentamos en la presente sección.

“en el lapso de seis meses, entre mediados de julio de 1766 y mediados de enero de 1767, [...] se realizaron cuatro grandes fiestas públicas con corridas de toros, máscaras, luminarias, fuegos artificiales y, en la primera y la última, representaciones dramáticas”.⁴⁷⁵

No cabe ahondar demasiado en el relato de los sucesos relativos a esas cuatro celebraciones, en tanto todas presentan características similares a las del ejemplo más largamente desplegado al inicio de este capítulo y aún a las de otras ocasiones que hemos visto anteriormente. Baste señalar, a manera de síntesis,⁴⁷⁶ que para la fiesta de matrimonio del príncipe Carlos y María Luisa el cabildo nombró, como era cosa habitual, diputados responsables para todas las actividades: toros, colaciones, helados y barquillos, castillo de fuegos, vestimenta para toreadores, rejones, garrochas y banderillas, etc., y que además se representaron diversas comedias. Por su parte, con respecto a la fiesta de bienvenida a la tropa pacificadora, el cabildo preparó, además de las consabidas jornadas de toros, confites y juegos pirotécnicos, un desfile especial de acompañamiento a los soldados desde las puertas de la ciudad hasta la plaza mayor, para lo cual se adornaron todos los balcones con cabalgaduras y se levantaron cuatro arcos triunfales —construidos en parte por los barrios implicados en la rebelión del año anterior— en el recorrido designado, al que se cortejó con música, repique de campanas, arrojamiento de flores y vivas a la familia real. Con respecto a las fiestas cuyo motivo fue el cumpleaños de Carlos III, tanto en noviembre de 1766 como en enero de 1767 se realizaron al menos dos días de festejo (uno de vísperas y otro de onomástico). Si bien ambos casos incluyeron elementos comunes como desfile de tropas, descargas de artillería, ejercicios a caballo, luminarias generales, música, misa solemne y saludos y obsequios al Rey en la persona de Zelaya, etc., consta que la fiesta de noviembre incluyó el desfile de un carro triunfal adornado y con retratos del Rey y de Zelaya —seguido por un refresco ofrecido a las autoridades de la ciudad y la presentación de danzas, conciertos y recitaciones—, mientras que la de enero incluyó la presentación de loas y al menos una comedia cuyo

⁴⁷⁵ Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 2. Añade esta autora: “Como parte de esos festejos, el papel que jugaron las representaciones teatrales fue el de persuadir —«hacer creer»— a las autoridades locales, virreinales, e incluso peninsulares, que la ciudad estaba arrepentida de las sublevaciones pasadas, que la paz y la fidelidad al rey reinaban en ella y que, por lo tanto, Quito hacía honor a su título de «muy noble y muy leal»”.

⁴⁷⁶ Todo lo que sigue en este párrafo resume y parafrasea lo relatado por Cruz Zúñiga en “La fiesta barroca...”, 42-48 y 56-60, quien se basa en las actas de cabildo y otros documentos de la época. Un dato interesante con respecto a la primera fiesta de la lista lo aporta la autora en una nota al pie: “Los 900 pesos que se gastaron [solamente] en el «castillo» no es una cifra nada despreciable, si se considera que el sueldo anual del presidente de la Audiencia era de 2 mil pesos” (42).

título ha quedado registrado: *El licenciado Vidriera* (presumiblemente de Agustín de Moreto).

Todo este despliegue festivo, que aquí hemos resumido muy brevemente, pone en evidencia una vez más la importancia que tenía el aparato de la fiesta pública para mostrar y enfatizar la estructura simbólica en que reposaba el orden social, toda vez que, como hemos visto en casos anteriores, las fiestas de este tipo involucraban a prácticamente toda la población urbana de Quito y resultaban la oportunidad idónea para que las élites político-administrativas de la ciudad escenificaran su poder y jerarquía con todo el esplendor y la pompa que creyeran necesaria. Obviando un poco el amplio conjunto de parafernalia parateatral involucrada en las diversas jornadas mencionadas, hemos de concentrarnos en los dos momentos que evidencian presencia de teatro propiamente dicho: las comedias representadas en julio de 1766 por las fiestas del matrimonio real, y la comedia representada en enero de 1767 por motivo del cumpleaños del Rey.

En el primer caso es acaso el más interesante debido al relativamente abundante rastro documental que ha podido ubicarse. El más importante de estos documentos es la *Relación de las demostraciones de júbilo y lealtad con que la muy noble y muy leal ciudad de San Francisco del Quito celebró el augusto himeneo del Sr. infante don Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias, nuestro señor, con la Sra. infanta doña Luisa de Borbón, Princesa de Parma, etc.*, firmada por el entonces alcalde ordinario de la ciudad Nicolás Antonio de Carrión y Vaca.⁴⁷⁷ Según dicho informe, el cabildo quiteño discutió el 23 y 24 de mayo de 1766 acerca de una cédula real, expedida en el palacio de San Ildefonso el 19 de septiembre de 1765, en la que se disponía realizar demostraciones de júbilo por el matrimonio de Carlos y Luisa. Tras decidir que, no obstante “la decadencia de las rentas del cabildo”, se habrían de ejecutar todas las “demostraciones” y “regocijos” acostumbrados para tales ocasiones, se publicó un bando a son de cajas y clarines el 27 de mayo, nombrándose las comisiones encargadas de organizar los festejos y detallándose las fechas en que habrían de realizarse las diversas actividades.

La misma relación copia la siguiente letrilla sobre el asunto referido:

Letras del Rey han venido,
que nos mandan hacer fiestas;
y pues las letras lo mandan
háganse al pie de la letra.

⁴⁷⁷ El documento, que reposa en el archivo histórico de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, ha sido estudiado por Vásquez Hahn en el artículo que aquí venimos siguiendo (“Tres momentos...”). Todas las referencias que hagamos remiten a lo que plantea esta autora.

[...]

Pero, ¿qué fiestas haremos,
fiestas de toros o iglesia?
Que estas son para guardar
y para gastar, aquellas.

No hay que dudar unas y otras,
que en honor de sus altezas,
el no hacer cuanto es posible
fuera en nosotros bajeza.⁴⁷⁸

Según anota Vásquez Hahn, el informe de Carrión y Vaca también señala la creación de una comisión específica para solicitar a los colegios de San Luis y San Fernando —jesuitas y dominicos— la organización y representación de comedias para el caso. Se indica que fue disposición del capitán general Luis de Santa Cruz y Centeno que los señores Juan Romualdo Navarro y Joseph Ferrer fuesen los encargados para visitar ambas instituciones y notificar, tanto a sus “celosos rectores” como a su “juventud ilustre”, “que esta era la más proporcionada ocasión de hacer patente al soberano el amor y [la] lealtad que como en patrio suelo reside en estas dos casas de Minerva”. Así mismo, queda anotado que ambos colegios se “ofrecieron prontos y gustosos” a cumplir con lo solicitado. No queda lamentablemente rastro alguno de las obras hechas por el colegio de San Fernando, pero sí de las hechas por el San Luis, las cuales, a decir de un testigo presencial, fueron “unas comedias más que especiales, con perspectivas tan aparentes y hermosas que atrás en Quito jamás se vieron ni se verán iguales, dirigidas por el padre Coleti”.⁴⁷⁹

Además de estas menciones que hace el presbítero Roa en sus memorias, lo que queda al respecto son dos programas de mano impresos para las comedias tituladas *La Mariamne* y *El Coriolano*, las cuales fueron representadas “en una sala real” los días 17 y 18 de julio de 1766. Si bien breves, estos programas son documentos de gran interés por cuanto incluyen numerosos datos útiles para contextualizar las representaciones y otros tantos para darnos una idea de su contenido específico, por lo que bien vale la pena

⁴⁷⁸ Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 5. Los subrayados constan en el original.

⁴⁷⁹ La cita proviene del manuscrito “Memorias del presbítero Roa referentes a sucesos de la antigua presidencia de Quito (1740-1807)”, documento que se conserva en el archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit en Cotacollao, folio 19. Si bien el texto original es de principios del siglo XIX, dice al final del documento que se conserva: “Se sacó esta copia de un manuscrito (¿el original?), perteneciente al Dr. Pablo Herrera [...] el año de 1902 (27 de diciembre). El periódico *La Ley* empezó a publicar estas memorias, desde el n.º 4, y continuaron publicándose durante los meses siguientes”. Esta fuente también la refiere Vásquez Hahn.

mirarlos con detalle.⁴⁸⁰ Valga señalar, no obstante, que ninguno de estos dos documentos señala la autoría de las obras, por lo que no queda sino aventurar algunas hipótesis como se verá más adelante. Lo que sí parece seguro tanto por la relación de Carrión y Vaca como por las citadas memorias de Roa es que quien dirigió las obras en esta ocasión fue el jesuita Giandomenico —o Juan Domingo— Coleti (Venecia, 1727-Spercenigo, 1798), sacerdote radicado en Quito hacia 1755, profesor de teología moral en la universidad de San Gregorio, además de bibliotecario y director de estudios, hasta la expulsión de 1767.⁴⁸¹

Ambos programas de mano presentan una estructura similar: las caras rectas las ocupan un amplio título o encabezado, seguido por un resumen del argumento de la obra y una lista de personajes con la indicación de los actores que los representaban, mientras que las caras vueltas dan indicaciones escénicas (las “mutaciones del teatro”) e información sobre las representaciones menores que acompañaban a cada una de las comedias (loas, bailes, contradanzas, mojjingangas y entremeses). Lo primero relevante, por tanto, es el encabezado que abre los dos programas, uno de los cuales copiamos a continuación haciendo notar que se repite de manera casi idéntica en el otro, con las únicas variantes del título de las piezas y la fecha de representación:

La Mariamne, comedia que representan los Sres. colegiales del Colegio Real Mayor y Seminario de San Luis de Quito, de la Compañía de Jesús, el día 17 de julio del año de 1766, siendo rector el reverendo padre Pedro Joseph Milaneseo, de la misma Compañía de Jesús, celebrando el augusto himeneo del Sr. infante don Carlos de Borbón, príncipe de las Asturias, etc., con la señora infanta doña Luisa de Borbón, princesa de Parma, etc.

Aparecen en este largo título, aparte de todos los datos ya antes comentados, la figura del entonces rector del San Luis, Pedro José Milaneseo (Turín, 1707-1788), notable profesor y orador jesuita radicado en Quito desde 1731 y que se recuerda, entre otras cosas, por haber sido el encargado de predicar en cada uno de los seis jueves de la cuaresma de ese mismo año de 1766. Los sermones de aquella ocasión son también buena evidencia de la utilización del aparatage simbólico-escénico para recomponer la estabilidad rota por la revuelta de los barrios, en tanto cada uno de ellos trató sobre los

⁴⁸⁰ Una copia de estos documentos los incluimos en el anexo 6 del presente estudio.

⁴⁸¹ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*, volumen IV (Quito: La Prensa Católica, 1952), 73-74. Este último señala, como obras del padre Coleti, el importante *Dizionario storico-geografico dell'America meridionale* (Venecia: Stamperia Coleti, 1771), así como una *Relazione inedita della città di Quito nel Perú* (Bassano: Tipi di Basilio Baseggio, 1849), entre otras. Otros datos relevantes sobre el personaje los hemos hallado en la versión en línea del *Diccionario Biográfico Español* (Real Academia de Historia, 2018), <http://dbe.rah.es/biografias/20123/juan-domingo-coleti>.

“los enemigos y vicios capitales que destruyen la ciudad de Quito” y en conjunto supusieron un largo anatema en contra de la desobediencia, la embriaguez y la discordia. Los sermones, además, aparecieron publicados en un tomo titulado *La hidra de muchas cabezas*, el cual está dedicado “a la Real Audiencia y Cancillería de Quito” por el “alcalde ordinario Manuel Ponce y Guerrero, conde de Selva Florida, etc.”, “en la ocasión de los inquietos movimientos que experimentó esta ciudad de su inadvertida plebe desde el día 22 de mayo de 1765”. Todos estos datos son mayor evidencia del clima general que hemos descrito en torno a las representaciones de las fiestas celebradas ese año, destinadas principalmente a restablecer el orden quebrado por los levantamientos.⁴⁸²

En cuanto a la primera de las obras presentadas, *La Mariamne*, su argumento aparece en el programa de la siguiente manera:

Mariamne, de la ilustre sangre de los macabeos, hija de Alejandro y nieta del sumo sacerdote Hircano II, fue mujer de Herodes el Grande, o el Ascalonita, y reina de la Judea, princesa adornada de todas las virtudes, y de una rara hermosura. Herodes, que la amaba con pasión, temiendo que, si Augusto le quitaba la vida, Mariamne pasase al poder de otro príncipe, mandó secretamente a su confidente Sohemo, hermano de Tolomeo rey de Iturea, que, sabiendo su muerte, luego quitase la vida a Mariamne. Vuelto Herodes de Roma, recibió de Salomé su hermana la acusación de una ilícita correspondencia de Mariamne con Sohemo, y de haber intentado darle veneno. Enfurecido Herodes, creyendo la calumnia de su malvada hermana, dio muerte a Sohemo, y después a la inocente Mariamne, el año 28 antes del nacimiento de Jesucristo.

A este argumento le sigue una lista de diecinueve personajes, la mayoría de los cuales no se mencionan en el texto (y donde, curiosamente, no parecen ni Sohemo ni Salomé). Dichos personajes son el emperador Octaviano, el tetrarca Herodes, Mariamne, Aristóbulo, Philipo, Tolomeo, Livia (dama), Sirene (dama), Polidoro (gracioso), un capitán de guardias romanas, un capitán de guardias del tetrarca y ocho guardias (cuatro

⁴⁸² El título completo de la publicación es *La hidra de muchas cabezas*, es a saber los enemigos y vicios capitales que destruyen la ciudad de Quito, descubiertos para la enmienda a sus nobles ciudadanos, y combatidos con las armas de la doctrina cristiana, en los seis jueves de la cuaresma del año de 1766 (Quito: Colegio Real Mayor y Seminario de San Luis, s.f. [1766]), siendo los sermones o doctrinas las siguientes: “Doctrina primera. Predicada sobre el vicio de la embriaguez, enemigo capitalísimo y causa principalísima de la destrucción de Quito”, “Doctrina segunda. Se prosigue a explicar cuán mala y cuán nociva sea a la república la embriaguez”, “Doctrina tercera. Del segundo enemigo capitalísimo de Quito, que es la discordia”, “Doctrina cuarta. Se combate el tercer enemigo capital, que es la falta de obediencia debida a los superiores, y muy en particular a nuestro católico monarca”, “Doctrina quinta. Trátase del cuarto enemigo capital, que es la falta de justicia” y “Doctrina sexta. Descúbrese y se combaten otros cinco principales vicios, y enemigos capitales, que tiran a la ruina de la ciudad de Quito” (estos cinco últimos son el uso de las armas, los “deshonestísimos fandangos”, los entretenimientos y los chismes, la demasiada libertad y la ociosidad). Más datos generales sobre este sacerdote pueden hallarse en la versión en línea del Diccionario Biográfico Español (Real Academia de Historia, 2018), <http://dbe.rah.es/biografias/41284/pedro-jose-milanesio>.

romanos y cuatro del tetrarca). Así mismo, en la cara vuelta del programa de mano aparece una lista de mutaciones del teatro que nos permiten imaginar los espacios en que sucedía la acción de la obra y su estructura dramática: para la primera jornada un jardín con ribera de mar, seguido de tiendas de campaña y de nuevo un jardín; para la segunda jornada una sala, una cárcel y un jardín; y para la tercera jornada una sucesión de bosque y mar, ciudad y bosque, una sala, tiendas de campaña y de nuevo una sala en la que al parecer concluía la acción de la obra.

El tema de la princesa asmonea Mariamne o Mariamna I y su esposo Herodes el Grande no era de ninguna manera novedad como asunto dramático, por lo que resulta difícil rastrear de manera precisa la autoría de esta pieza.⁴⁸³ Así mismo, al pie del argumento que aparece en el programa consta una indicación que indica que “el poeta sigue en la substancia a la historia, en lo demás a su idea”, lo que parecería sugerir que las obras eran, al menos parcialmente, originales. No obstante, tanto el título afrancesado como la lista de personajes anotada dan para rastrear posibles referencias. Vásquez Hahn menciona dos posibilidades para este primer caso: o bien la tragedia homónima de Voltaire *La Mariamne*, escrita hacia 1724 —y conocida luego con el título *Herode et Mariamne*—, o bien la comedia *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca, cuya primera versión data de 1637. Ambas posibilidades son razonables, e incluso podrían ampliarse —existe, por ejemplo, otra obra española anterior que trata el mismo tema: *Vida y muerte de Herodes*, de Tirso de Molina—,⁴⁸⁴ pero parece ser determinante el hecho de que la lista de personajes que aparece en el programa de mano repite casi de manera exacta el *dramatis personae* de la obra de Calderón —salvo por la criada Arminda y un grupo de músicos, presentes en la obra del madrileño pero no listados en el documento quiteño— y no el de la de Voltaire o de cualquier otra que hayamos encontrado.

Parece bastante admisible, pues, pensar que la pieza montada por Coleti fue en realidad una versión de la comedia calderoniana, lo cual se desprende no solo de la referida coincidencia de personajes sino del hecho de que las mutaciones del teatro también parecen corresponderse con el hilo de la historia de *El mayor monstruo del mundo* (si bien en el texto de esa pieza tales mutaciones no aparecen mencionadas de

⁴⁸³ La página inglesa de la Wikipedia enlista 26 obras dramáticas europeas (no españolas) sobre este asunto entre los siglos XVI y XX, 11 de las cuales son cronológicamente anteriores a estas piezas dirigidas por el jesuita Coleti.

⁴⁸⁴ Publicada en la *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina*, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila (Madrid: en la Imprenta Real a costa de Gabriel de León, 1636), 162-191.

manera explícita ni se indican en ninguna de las didascalias, sino que se infieren por el desarrollo de los diálogos y las acciones).⁴⁸⁵ Así mismo, si tomamos en cuenta que la obra de Calderón representa una acción en la que destaca el amor desmedido del tetrarca Herodes por su esposa, es presumible que la obra montada por Coleti también habría puesto en escena una historia de amores apasionados, lo cual podría ser la causa para que el asunto de Mariamne hay sido el escogido en el contexto de las celebraciones motivadas por una boda real. Y aún cuando en la obra de Calderón ese amor excesivo deriva en unos celos patológicos que conducen hacia el fatalismo —esos son “el mayor monstruo del mundo” al que alude el título—, no nos parece demasiado osado conjeturar que el motivo del amor conyugal pudo haber sido explotado por Coleti para hacer alabanzas a la pareja real que motivaba el conjunto de la fiesta.

Por su parte, el argumento de *El Coriolano* que aparece en el respectivo programa de mano ofrece también aspectos que pueden ponerse en relación con la coyuntura específica de los festejos:

Cayo Marcio Coriolano, célebre capitán romano, después de grandes servicios hechos a su república, no siendo correspondido con la dignidad de cónsul que pretendía, procuró alborotos y sediciones en la ciudad contra el senado. Acusado delante del pueblo romano por Decio, tribuno de la plebe, fue desterrado de Roma. Se retiró al país de los sabinos y volscos, y, en compañía de Aufidio Tulio, jefe de aquellas naciones, pasó con poderoso ejército contra su patria. Puso sus reales a 4 millas de Roma, sitiándola por hambre, inflexible a los ruegos de sus ingratos conciudadanos. Por fin cedió a las súplicas y lágrimas de Volumnia, su madre, y de Veturia, su mujer, que salieron con las matronas romanas a pedirle paz. Levantó el sitio, y se retiró voluntario al destierro en el año 265 de la fundación de Roma.

Si bien no deja de ser una conjetura, el asunto de la traición o rebeldía de Coriolano bien pudo haber servido a Coleti para poner en perspectiva las sublevaciones populares de 1765 y reflexionar en torno a su significancia general. También Vásquez Hahn ha señalado esto al afirmar que “al leer el argumento [de esta obra] es inevitable pensar en una analogía con los sucesos quiteños”.⁴⁸⁶ Parecería, pues, que la fórmula elegida por Coleti consistió en aludir, en los dos días señalados para las comedias, tanto al motivo oficial de la fiesta (el matrimonio real) con *La Mariamne*, como a su intencionalidad profunda (el restablecimiento del orden) con *El Coriolano*, para lo cual ambos argumentos resultan potencialmente sugestivos y simbólicos.

⁴⁸⁵ Una versión digital de la obra puede hallarse en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mayor-monstruo-del-mundo--1/>), a cuya versión nos referimos para nuestras observaciones. Un resumen completo de la obra, seguido de un largo comentario, lo ofrece Arellano, *Historia...*, 492-498.

⁴⁸⁶ Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 9.

En lo que respecta a la autoría de esta segunda obra representada, no hemos encontrado una posibilidad concreta en nuestras pesquisas. También en este caso aparece después del argumento la siguiente nota: “El poeta sigue en substancia a la historia, en lo demás a su idea”, lo cual hace pensar que Coleti pudo haber montado una obra a partir de la historia tradicional del personaje —la fuente clásica es las *Vidas paralelas* de Pultarco—, antes que una pieza de teatro en específico. Vásquez Hahn sugiere como modelo la obra homónima de Shakespeare —a la que llama, siguiendo una edición moderna, “la obra política de teatro más brillante que se haya escrito jamás”—.⁴⁸⁷ No obstante, a diferencia de lo que ocurría entre *La Mariamne* y la obra de Calderón, en este caso no coinciden ni los respectivos *dramatis personae* ni la estructura evidenciada por las indicaciones escénicas de las “mutaciones del teatro”. El programa de mano de *El Coroliano* montado por Coleti lista a un total de veintitrés personajes —cuatro más de lo visto en *La Mariamne*, a saber: Coriolano, Enio (tribuno), Lelio (senador), Flavio (viejo senador), Aurelio (senador), Sabinio (rey), Veturia (dama), Livia (dama), Astrea (reina), Constancio (relator), Pasquín gracioso, Capitán de guardias romanas, Capitán de guardias sabinias, cinco guardias romanos y cinco guardias sabinias—, ninguno de los cuales, salvo el propio Coriolano, aparece en el drama de Shakespeare (o al menos con esos nombres, pues Veturia, la esposa, aparece allí como Virgilia). Debe notarse, además, que tal como ocurría en el anterior programa de mano revisado, tampoco aquí esta lista coincide con el argumento citado más arriba, en el que se nombran personajes como Decio, Aufidio Tulio y Volumnia que no aparecen listados en el *dramatis personae*.

En cuanto a las mutaciones del teatro, el programa de mano da las siguientes indicaciones: en la primera jornada un jardín, seguido de un campo de batalla (y sus tiendas de campaña), a lo que sigue una “ciudad y triunfo”; en la segunda jornada un palacio, seguido de una cárcel, un tribunal o curia, una sala con trono y finalmente un bosque; la tercera jornada, por último, presenta una ciudad, tiendas en campo de batalla y finalmente las murallas de Roma. Estos escenarios tampoco coinciden plenamente con los que se usan en el drama shakesperiano, cuya acción sucede mayoritariamente en las calles y plazas públicas de Roma, Corioles y Ancio, además de en algunos aposentos privados de esas ciudades. Así mismo, la obra de Shakespeare está estructurada en cinco actos y no en tres jornadas como se indica en el programa de mano quiteño. Con todo esto, no queda sino pensar que Coleti se estaría basando no en la obra inglesa o una

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, 8. El comentario sobre la obra de Shakespeare lo toma la autora del prólogo que hace Tomás Gonzáles a la edición bogotana de Norma (2002), 9.

versión de la misma, sino en la tradición histórica del personaje, y que el interés por el tema radicaría más en la posible utilidad que aporta en la coyuntura específica del festejo que en la dimensión dramática de un modelo particular.

En ambos casos, tanto en *La Mariamne* como en *El Coriolano*, la complejidad que presenta el espectáculo no está dada solamente por la cantidad de personajes que intervienen en la obra y las diferentes mutaciones de espacio que transcurren en su acción escénica, sino también por todo el conjunto de obras menores que acompaña las dos comedias, antes y después de cada una de sus jornadas. A continuación presentamos un cuadro que sintetiza el conjunto de dichas representaciones escénicas, según lo refieren los dos programas de mano:

Tabla 4
Esquema de acciones escénicas para las representaciones de comedias en julio de 1766

Acción escénica ⁴⁸⁸		Cantidad de personas en escena
1	Baile de jardineros	12 (las mismas para ambas comedias)
2	Loa	3 en el caso de <i>La Mariamne</i> y 7 en el caso de <i>El Coriolano</i>
3	Contradanza rústica de pastores	8 personas (las mismas para ambas comedias)
4	Primera jornada de la comedia	19 en el caso de <i>La Mariamne</i> y 23 en el caso de <i>El Coriolano</i> (a lo largo de las tres jornadas)
5	Baile de polichinelas	2 (las mismas para ambas comedias)
6	Baile de macetas de flores que se transforman en enanos	6 (las mismas para ambas comedias)
7	Segunda jornada de la comedia	Lo dicho para la jornada primera
8	Contradanza pastoril	8 (las mismas para ambas comedias)
9	Entremés	4 personas para <i>La Mariamne</i> y otras 4, distintas, para <i>El Coriolano</i>
10	Tercera jornada de la comedia	Lo dicho para las jornadas primera y segunda
11	Mojiganga bailada de arlequines y volantes con faroles	12 (las mismas para ambas comedias)

Fuente: elaboración propia

En total encontramos, para cada día, once momentos escénicos diferenciados, si bien tres de ellos (las tres jornadas de cada comedia) en realidad pertenecen a una misma acción dramática. El programa de *La Mariamne* concluye, además, con dos datos interesantes. El primero indica que “se representa en una sala real”, lo que hace pensar que la representación sucedió en un salón del palacio de la Audiencia y, como bien señala Vázquez Hahn, que “el público debió estar conformado por el presidente y los regidores, los representantes de los cabildos civil y eclesiástico, los rectores y catedráticos de los colegios y universidades, los miembros de la nobleza y otras personalidades

⁴⁸⁸ De todas estas acciones, solamente para las que ubicamos como sexta y novena los programas de mano no muestran una marca explícita que permitan saber a ciencia cierta para qué momento estaban previstas (si entre la primera y segunda jornadas o entre esta y la tercera). Las ubicamos en estos lugares según lo que nos parece más lógico.

influyentes”.⁴⁸⁹ El segundo, por su parte, indica que “la música acompaña los pasos de ambas comedias”, lo cual evidencia, junto con los bailes, contradanzas y la mojjiganga final, el carácter festivo y musical de las representaciones.

Siguiendo las listas de personajes y actores, todas estas piezas musicales y bailadas parecerían haberse repetido de la misma manera en ambos días, en tanto son los mismos actores los listados para esas secciones en ambos casos. Las diferencias (aparte, obviamente, de las comedias) habrían radicado en las loas y los entremeses. En el caso de *La Mariamne*, la loa indica tres personajes: España, Quito y el Colegio, lo que da para pensar en un diálogo entre la ciudad y el imperio —¿acaso se cifraba ahí algún tipo de reivindicación o negociación relativa a los hechos de la revuelta reciente?—, diálogo en el que aparece también el cuerpo de colegiales —esto es, los intelectuales de la ciudad— posiblemente como mediadores entre los otros dos. La loa de *El Coriolano*, por su parte, se muestra algo más compleja, siendo siete los personajes listados: Himeneo, Mercurio, Neptuno, Momo, Cupido y dos Sirenas. Además, a diferencia de la loa de *La Mariamne*, esta pieza incluye sus propias mutaciones de escena, en tres tiempos: primero un jardín con las estatuas de Júpiter, Marte y Apolo, y las de Juno, Palas y Venus; seguido de un mar con escollos, ribera y navíos; para finalizar con un arco iris con el jeroglífico de los reales esposos. Todo ello en conjunto parece augurar una loa ambiciosa en extensión y contenido, cuyo motivo central habría sido la alabanza del matrimonio real.

Con todo esto, y aunque no deja de ser solamente hipotético, el esquema de ambas jornadas parecería guardar un equilibrio: el primer día, *La Mariamne* se habría orientado temáticamente al asunto de la boda real, mientras su loa habría planteado el tema de la relación entre ciudad y corona puesta en juego por la coyuntura de las revueltas; al siguiente día, por su parte, *El Coriolano* habría tematizado esa misma relación y su loa se habría concentrado en el asunto del matrimonio entre los príncipes.

Los entremeses de cada día tienen también sus particularidades. El primero, para *La Mariamne*, se describe como “entremés gracioso”, y muestra un total de cuatro personajes: don Crudo, don Duro, don Cosido y un ventero. El segundo, para *El Coriolano*, se presenta con el título de “Entremés: bodas reales”, y enlista a otras cuatro personas: el Rey Barba, una princesa, un duque y un hidalgo. Poco más puede saberse a partir de estos datos presentados, siendo el primero a todas luces un asunto cómico con

⁴⁸⁹ Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 9.

personajes de raigambre popular, y el segundo algún tipo de puesta en escena en alusión a la boda que se celebraba, usando para ello personajes de un estrato social elevado.

Un último aspecto significativo con respecto a los programas de mano tiene que ver con las muy interesantes listas de actores que se incluyen junto a las listas de personajes. Ofrecemos a continuación un esquema que enlista a todos los actores que aparecen en los documentos, con sus respectivos orígenes, sus personajes a representar y las obras a las que estos pertenecían:

Tabla 5
Actores y personajes de las obras dramáticas representadas en julio de 1766⁴⁹⁰

Actor	Origen	Personaje	Acción escénica	
1	Ramón Abadía	Quito	Aurelio (senador)	EC
			El rey Barba	E de EC
2	Felipe Aguirre	Quito	Guardia romano	LM
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
			Ventero	E de LM
3	Manuel Aguirre	Quito	Capitán de guardias del tetarca	LM
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
			Flavio (viejo senador)	EC
4	Lorenzo Andraca	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
5	Joseph Ascázubi	Quito	Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
6	Luis Barreto	Cuenca	Octaviano (emperador)	LM
			Enio (tribuno)	EC
7	Juan Borja y Laraspuru	Quito	Capitán de guardias romanas	LM
8	Fernando Cabrera	Cuenca	Don Duro	E de LM
			Guardia romano	EC
9	Mariano Camacho	Riobamba	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
10	Antonio Carrera	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
11	Santiago Carvajal de San Martín	Villaboa (Galicia)	Don Crudo	E de LM
			Constancio (relator)	EC
12	Casimiro Castilla	Loja	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Polichinela	B después de PJ de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
13	Joaquín Castillo	Riobamba	Don Cosido	E de LM
			Guardia romano	EC

⁴⁹⁰ Organizamos la información en orden alfabético de los apellidos de los actores. Para las acciones escénicas, usamos la siguiente codificación: B (baile), CDP (contradanza pastoril), CDR (contradanza rústica), E (Entremés), EC (*El Coriolano*), L (loa), LM (*La Mariamne*), M (mojiganga), PJ (primera jornada), SJ (segunda jornada).

14	Joaquín Chiriboga	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
15	Maximiliano Coronel	Loja	Tholomeo	LM
16	Mariano Cuesta	Quito	Aristóbulo	LM
17	Joaquín Donoso	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
18	Juan Donoso	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
19	Joseph Encinas	Quito	Guardia romano	EC
20	Miguel Escobar	Buga	Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
21	Ramón Espinosa	Quito	Pasquín gracioso	EC
			Momo	L de EC
22	Andrés Falconí	Riobamba	Jardinero	B antes de L de LM y EC
23	Francisco Fernández Salvador	Quito	Duque	E de EC
24	Cleto Gamboa	Portovelo	Herodes (tetarca)	LM
			Coroliano	EC
25	Baltazar González	Riobamba	Guardia del tetarca	LM
			Guardia sabinio	EC
26	Juan Guerrero	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
27	Tomás Hacha	Quito	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
28	Domingo Illescas	Cuenca	Guardia romano	EC
29	Tomás Iturralde	Latacunga	Guardia sabinio	EC
30	Vicente Jiménez ⁴⁹¹	Ambato	Guardia del tetarca	LM
31	Vicente Jiménez	Latacunga	Guardia sabinio	EC
32	Pedro Lanas	Quito	Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
33	Miguel de la Lastra	Quito	Capitán de guardias romanas	EC
34	Rafael Macías	Panamá	Livia (dama)	LM
			Quito	L de LM
			Astrea (reina)	EC
			Sirena	L de EC
35	Manuel Madrid	Popayán	Colegio	L de LM
			Mercurio	L de EC
36	Joseph Medina	Cuenca	Guardia del tetarca	LM
			Guardia romano	EC
37	Juan de Mena	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
38	Miguel Merizalde	Quito	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC

⁴⁹¹ Este nombre aparece listado, con distinta ciudad de origen, en los dos programas de mano. No obstante, debido a los personajes secundarios que representa, bien podría lo de la ciudad ser una errata y por tanto tratarse de un mismo actor.

39	Manuel Mosquera	Quito	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
			Princesa	E de EC
40	Ramón Muñoz de Ayala	Pasto	Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
			Lelio (senador)	EC
			Hidalgo	E de EC
41	Joseph Olea	Cuenca	Guardia romano	LM
42	Ramón Ordóñez	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
43	Carlos Pedemonte	Piura	Philipo	LM
			Sabinio (rey)	EC
			Hymeneo	L de EC
44	Nicolás de la Peña	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Maceta de flores/Enano	B de LM y EC
45	Mariano Piedra	Loja	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
46	Agustín Quiñónez	Barbacoas	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
47	Juan Manuel Quiñónez	Barbacoas	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Polichinela	B después de PJ de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
48	Mariano Rava	Quito	Jardinero	B antes de L de LM y EC
			Cupido	L de EC
49	Fernando Riva	Ibarra	Guardia del tetrarca	LM
50	Joaquín Riva ⁴⁹²	(no se indica)	Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
51	Javier Suárez	Quito	Sirene (dama)	LM
			Livia (dama)	EC
			Sirena	L de EC
52	Joaquín Suárez	Ambato	Mariamne	LM
			España	L de LM
			Veturia (dama)	EC
53	Santiago Terán	Ibarra	Guardia sabinio	EC
54	Matías Valdiviezo	Piura	Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
55	Pedro Valdivieso	Piura	Guardia romano	LM
			Capitán de guardias sabinias	EC

⁴⁹² Para este actor no se señala lugar de origen, lo cual nos hace pensar que en realidad se trata del mismo actor anterior, pues la lógica de los programas impresos parece ser señalar el dato del origen del actor solamente la primera vez que aparece listado (y Joaquín aparece después de Fernando). Los personajes que representa hacen posible que se trate de una misma persona.

56	Joseph Vallejo	Quito	Pastor	CDR después de L de LM y EC
			Pastor	CDP después de SJ de LM y EC
57	Mariano Viteri ⁴⁹³	Ibarra	Guardia sabinio	EC
58	Pedro Viteri	Ibarra	Guardia romano	LM
			Arlequín/volante con faroles	M de LM y EC
59	Pedro Zambrano	Quito	Neptuno	L de EC

Fuente: elaboración propia

Como puede verse, tenemos un considerable total de cincuenta y nueve actores, todos hombres, incluso para los casos en que habrían de representarse personajes femeninos. Estos actores provienen de dieciséis localidades distintas, casi todas al interior de la propia Audiencia, dejando solamente un actor proveniente de España y otro cuya proveniencia no se indica. Sin contar este último, que acaso se trata de un error (ver actores 49 y 50 en la tabla), casi la mitad (27 actores) son propios de Quito, mientras que el resto se reparten de la siguiente manera: 5 de Cuenca, 4 tanto de Riobamba como de Ibarra, 3 tanto de Piura como de Loja, 2 de Barbacoas, Ambato y Latacunga, respectivamente, y uno de cada una de las demás ciudades (Buga, Panamá, Pasto, Popayán, Portovelo y Villaboa, esta última en Galicia). El conjunto nos da una buena muestra de la población estudiantil del San Luis para esas fechas, además de una constancia de la importancia del centro de estudios en el contexto regional.

También la distribución de personajes por actor nos ofrece información interesante. Del total enlistado, veinticuatro actores tienen asignado un solo personaje (aunque nueve de ellos intervienen los dos días, en tanto se repiten las obras menores que acompañan la comedia), mientras veinticuatro tienen asignados dos, otros nueve tienen asignados tres y solamente dos —Rafael Macías de Panamá y Manuel Mosquera de Quito— alcanzan a representar cuatro personajes distintos. De estos últimos diríase que es Macías el que aparece como más destacado, pues participa tanto en las dos comedias como en sus respectivas loas, mientras que Mosquera tiene personajes más bien secundarios, a excepción, quizá, del papel de princesa en el entremés de *El Coriolano*. Todo esto indica, además del abultado despliegue escénico que ya hemos comentado, un trabajo sostenido en el que buena parte del estudiantado del San Luis habría participado bajo la dirección de Coleti.

⁴⁹³ Este y el siguiente actor son el último caso en el que nos parece que podría tratarse de una misma persona, debido a la cercanía de los nombres, la coincidencia del lugar de origen y los personajes que representan (todos secundarios).

Si bien son documentos breves, los dos programas de mano de julio de 1766 resultan con todo esto muestras destacadísimas de las actividades teatrales de la época. Recordemos que estas representaciones eran parte de un sistema festivo mayor y más complejo, en el cual se ponían en juego mucho más que los posibles valores de divertimento y espectáculo: sabemos ya que a inicios de septiembre, menos de dos meses después de las representaciones de *La Mariamne* y *El Coriolano*, Quito recibía por todo lo alto —con desfile, toros, pirotecnia y colaciones— a la tropa de alrededor de 600 hombres que venía bajo el mando de Juan Antonio Zelaya,⁴⁹⁴ y que poco después, en los primeros días de noviembre, otra oportunidad para demostrar lealtad a Carlos III se aprovechó con el cumpleaños del monarca, para lo cual la “Compañía de Voluntarios” organizó dos días de celebraciones, el segundo de los cuales incluyó un muy teatral paseo de carro triunfal, escoltado por los miembros de la tropa, que tenía la figura de un trono y llevaba “un retrato natural de Carlos III” bajo el cual “se encontraba dibujado, en menores dimensiones, el rostro de Zelaya”, lo que se acompañaba con “ramos de olivo colocados en el blasón y hojas de palma rodeando el retrato”.⁴⁹⁵

El último episodio que requiere de cierto comentario es la comedia representada en las fiestas finales de este ciclo, ocurridas en enero de 1767 por el mismo motivo del cumpleaños de Carlos III. De nuevo la situación coyuntural se hace evidente, pues la convocatoria a dichas celebraciones la hizo Zelaya el mismo momento en que expedía nuevamente el decreto del estanco de aguardiente, esto es el 29 de diciembre de 1767. Las autoras que hemos venido siguiendo para hacer este recuento hacen énfasis en el carácter militar de los festejos, uno de cuyos fines parece haber sido “desplegar toda la

⁴⁹⁴ Cruz Zúñiga (“La fiesta barroca...”, 46) señala “200 hombres y oficiales de la guarnición de Panamá; 200 hombres y oficiales de la guarnición de Lima; 150 milicianos elegidos por Zelaya en Guayaquil y 52 voluntarios de caballería que se les unieron en Ambato”. Entre ellos traían “12 cañones de montaña, 2 morteros, 12 pedreros con sus municiones y demás pertrechos de caballería”.

⁴⁹⁵ Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 14. La autora está citando en esta sección a Verónica Salazar Baena, *Fastos monárquicos en el Nuevo Reino de Granada. La imagen del rey y los intereses locales (siglos XVII-XVIII)*, tesis para el programa doctoral Societat i Cultura, Universidad de Barcelona, 2013, 377 (documento disponible en el repositorio digital de la Universidad de Barcelona). Añade Salazar Baena que “al llegar a la plaza mayor, el cortejo dio una vuelta antes de detenerse en la puerta principal de la Real Audiencia y se sacó del carro ambos retratos [...] conduciéndolos a una galería que daba a la plaza. Luego, la compañía de caballería ofreció una recepción privada para el tribunal de la Audiencia, los cabildos, las religiones y los principales de la ciudad [...] [la cual] contó con la representación de un ‘minuete figurado’ y otras contradanzas españolas y francesas ejecutadas por ocho húsares de la tropa de Lima. Las danzas se alternaron con conciertos de música, arias y recitados que tanto en español como en italiano, cantó uno de los soldados de a caballo” (378). La fuente primaria de todo esto es la “Breve relación de los esmeros con que la compañía de caballería de voluntarios el día 4 de noviembre de 1766 celebró en Quito los días de Nuestro Católico Monarca el Señor don Carlos III que Dios guarde”, documento fechado el 4 de noviembre 1766 que reposa en el Archivo General de Indias.

fuerza del ejército”.⁴⁹⁶ En aquella ocasión se habrían hecho unas vísperas el 18 de enero, las cuales incluyeron salida y desfile de las tropas, que ejecutaron ejercicios militares con municiones y caballos, además de salvas de infantería y artillería y encendido de luminarias. El día 20 de enero, tras la misa cantada en la catedral y la felicitación por el cumpleaños real en la persona de Zelaya que se realizaron por la mañana, se habría realizado por la noche dos actos escénicos: una loa a cargo de la tropa de Panamá, ejecutada con “varias distintas contradanzas”, y una comedia a cargo de la compañía de Granaderos Pardos de Lima.

De estas dos piezas solo nos queda el nombre de la comedia, *Licenciado Vidriera*, que tanto Vásquez Hahn como Salazar Baena relacionan con el famoso texto de Cervantes aparecido por primera vez en las *Novelas ejemplares* (1613). Si bien no cabe duda que esa sería la fuente primigenia de la historia, en cuanto a la comedia cabe pensar que se trató más bien de la pieza homónima de Agustín de Moreto, fechada hacia mediados del siglo XVII y que, aunque utiliza el motivo central de la novela cervantina, lleva la historia por rumbos muy distintos.⁴⁹⁷ El relato de Cervantes tiene como protagonista a un hombre —Tomás Rodaja— que, tras ser envenenado por una mujer que lo pretende, cae en la locura de creerse hecho de vidrio, cosa que le provee de enorme fama hasta su curación, luego de la cual su fama se desvanece. La comedia de Moreto repite el motivo de la locura del personaje principal que cree ser de vidrio —en ella quien que así lo hace no es Tomás Rodaja, sino un joven estudiante llamado Carlos—, pero se trata en este caso de una locura fingida cuya intención es recuperar una gloria perdida a causa de una traición.

La versión de Moreto presenta a un personaje injustamente privado de las preeminencias que merece gracias a su virtud y sus esfuerzos, pero que gracias a su perseverancia y astucia logra enmendar las cosas y recuperar su estado y los favores del

⁴⁹⁶ También en Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 15. La fuente que utiliza ahora es un comunicado de Zelaya al virrey de Santa Fe, fechada el 6 de febrero de 1767 (Archivo General de Indias, Quito, 399, doc. 414). Seguimos de cerca también a Cruz Zúñiga “La fiesta barroca...”, 59-60 y Salazar Baena, *Fastos monárquicos...*, 379 ss.

⁴⁹⁷ Una edición digital de la obra de Moreto puede hallarse en el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-licenciado-bidriera/>). La edición impresa más antigua que se conoce de esta obra aparece en el volumen *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: por Pablo de Val, a costa de Juan de San Vicente, 1653), 309-350. El tema de Vidriera, por lo demás, ha sido fecundo en las letras hispanas. Además de la obra de Moreto, existe otra pieza dramática con ese título de mediados del siglo XIX (Madrid: I. Boix Editor, 1841), cuyos autores son Gregorio Romero Larrañaga y Francisco González Elípe. También existe el dato de un dramaturgo de la segunda mitad del siglo XIX que firmaba justamente con el pseudónimo de Licenciado Vidriera y cuya identidad se desconoce, constando entre sus obras los títulos *Una noche en un ropero* (1868), *La carta* (1869) y *Un topo y un gavián* (1870), entre otras. Por último, el célebre Azorín es autor de una suerte de reescritura de la obra cervantina en una versión personal de 1915 (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes).

Duque, a cuya hija pretende. Acaso la historia de caída y redención de Carlos podía mostrar un parangón con la situación de la ciudad, “caída” en deshonra por los disturbios ocasionados por su plebe pero capaz de resarcir su estado enmendando su conducta con respecto al soberano. Ya que los documentos afirman que quienes llevaron a cabo la obra fueron miembros de la tropa pacificadora (los “pardos de Lima”) y no los propios vecinos de la ciudad, habría que pensar que el argumento se habría usado más como un ejemplo aleccionador que como una declaración de intenciones.

Sea como fuere, lo significativo para nosotros es la presencia de teatro en varios momentos importantes de un festejo especialmente intenso debido a la necesidad de restaurar el orden simbólico puesto en riesgo por los eventos de 1765. En medio de la parafernalia teatral tan particular de la semiósfera colonial barroca, todavía plenamente activa hacia la segunda mitad del siglo “ilustrado”, estos acontecimientos narrados y estas piezas dramáticas reseñadas son muestra cabal de la presencia y el funcionamiento de las representaciones escénicas tal como las hemos entendido en el universo de este estudio.

2.2 Disputas en torno a toros, bailes y comedias en San Francisco de Baba (1784)

De ya el último cuarto del siglo XVIII data un interesante legajo titulado “Expediente seguido por el Gobernador de la ciudad de Guayaquil a consecuencia de unas fiestas de toros, comedias y bailes que se celebraron en el pueblo de Baba por el Dr. Dn. [José] Ignacio Cortázar. Año 1784”.⁴⁹⁸ El texto es en realidad un conjunto de al menos 11 documentos fechados entre el 10 de noviembre de 1784 y el 5 de julio de 1785, lapso en el que causaron revuelo las quejas que Cortázar, entonces cura vicario de la localidad costeña de Baba, dirigía al Gobernador de Guayaquil, Ramón García León y Pizarro, a causa de algunas celebraciones realizadas en la zona con bailes que, según él, violaban las prohibiciones hechas por el obispo. El documento es interesante para nuestro caso no solo porque menciona la presencia de comedias como parte de las celebraciones que habrían molestado al sacerdote —dando cuenta una vez más del lugar que ocupaba el teatro en el universo de la ritualidad público-festiva durante el período colonial—, sino también porque los argumentos desplegados tanto por el cura como por el gobernador nos

⁴⁹⁸ El documento lo hemos encontrado transcrito en Ordóñez Iturralde, *Alza que te han visto...*, fuente ya referida en nuestro panorama del teatro y las celebraciones escénicas del siglo XVIII (ver sección I del tercer capítulo de este estudio). Según anota el autor, el documento de 49 folios fue localizado inicialmente por el Dr. Alfredo Costales en el Archivo Nacional de Historia (Quito), y luego transcrito y ordenado por Pablo Guerrero Gutiérrez. Para evitar la profusión de citas, nos referiremos a esta fuente con la abreviatura EB (“Expediente de Baba”), seguido por el número de página correspondiente a la transcripción que presenta Ordóñez Iturralde.

permiten observar posiciones encontradas con respecto a la fiesta pública y el teatro, las cuales nos dejan ver ciertas particularidades y evoluciones del fenómeno en la época. Se trata, por otra parte, de acontecimientos en los que resulta mucho menos gravitante la presencia de teatro formal —al menos si los ponemos en relación al momento comentado en la sección anterior—, pero muy significativos para entender los usos, manejos y debates que en torno a la teatralidad festivo-ritual existieron hacia las décadas finales del siglo.

El pleito inicia con un oficio, fechado en San Francisco de Baba el 10 de noviembre de 1784, en el que Cortázar se dirige a León y Pizarro para quejarse por “los escandalosos juegos de boliches que en las últimas pasadas fiestas se hicieron en este pueblo en vulneración de la prohibición del ilustrísimo señor Polo, de feliz memoria”.⁴⁹⁹ En su relato, Cortázar menciona que dichos actos “distraen a los que lo[s] usan de las obligaciones de cristiano[s] y vecinos honrados, [...] causando la perversión de los jóvenes y otros daños irreparables” (EB, 68). En seguida protesta el sacerdote por un fandango que se realizará por disposición del propio gobernador y para el que los vecinos don José Coello y don Andrés Campuzano estarían reclutando “zambas y mulatas”, con lo que dice “se intenta pisar una censura publicada en esta parroquia el año de 80, confirmada por mi amo el ilustrísimo actual Sr. obispo [...], siendo la esencial cláusula que prohíbe enteramente todos los fandangos nocturnos, excepto los que se hacen en las casas, pues hasta en las funciones de Semana Santa se tienen prohibidas en la cabeza de esta provincia por los desórdenes que se experimentan cada día de semejantes conglutinaciones” (EB, 69).

Como vemos, el meollo de la queja parecería en principio ser un asunto moral: a Cortázar le parece que algunas de las acciones realizadas y por realizarse en los festejos atentan contra el buen comportamiento que han de tener los fieles en estas ocasiones. No queda claro a qué se refiere exactamente con aquello de “juegos de boliches”, aunque por lo que dice el propio gobernador León y Pizarro en otro lugar del legajo podemos suponer que se refieren a juegos ilícitos que involucraban apuestas y consumo de licor.⁵⁰⁰ Por su

⁴⁹⁹ Esta prohibición de Polo —que no puede ser otro que el para entonces ya muerto obispo Juan Nieto Polo del Águila al que en 1747 el San Luis le dedicara la extensa loa que comentamos en el capítulo anterior—, se habría ratificado, según dice la propia carta de Cortázar, en un “auto proveído el día 5 de junio de [17]78 por la visita del Sr. presidente regente don José García de León y Pizarro”, este último hermano del entonces gobernador de Guayaquil a quien dirige el reclamo. El obispo en funciones en 1784 era el vallisoletano Blas Manuel Sobrino y Minayo.

⁵⁰⁰ El gobernador, con motivo de unas fiestas realizadas en Babahoyo el año anterior, habla del juego de boliche entre “muchos otros de suerte y azar, como el de bolillas, el de la muerte, la rueda de la fortuna y algunos semejantes”, de los cuales dice haberse enterado “de sus malas resultas”, por lo cual, tras permitirlo

parte, “fandango en América fue un nombre genérico con el cual se denominó a ciertas danzas de carácter popular y que [por lo general] se consideraban de intenciones lascivas e impías”.⁵⁰¹ El historiador Jorge Núñez lo define como una “derivación de un ritmo andaluz, que se bailaba al toque de panderetas”, y en el cual se decía que “no había culpa abominable que no se cometa ni indecencia que no se practique”.⁵⁰² En ese contexto, Cortázar se estaría presentando como un atento vigía de la moralidad pública y celoso defensor de las buenas costumbres.

La pugna, no obstante, es también, y sobre todo, una medición de fuerzas entre los poderes locales —civil y eclesiástico—, que encuentran su campo de debate justamente en el ámbito de la fiesta, por ser este en esencia el ámbito de lo público. El cura de Baba insiste en aquello de que los fandangos, por su naturaleza, solamente podían permitirse en las casas particulares, no en la plaza abierta, y pone como ejemplo “las pasadas fiestas de mi anejo Samborondón”, en las que “estos fandangos”, para los que el gobernador había dado licencia “por olvido”, luego habían quedado suspensos debido a que “en aquel pueblo había pocas casas que ministrasen desahogo para ello” (EB, 69). Dice, pues, el prelado, que en Baba hay casas suficientes para continuar las fiestas, las cuales “pasarán de una semana”, pues han tenido ya cuatro días, “sin semejantes fandangos callejeros”, en los que han pasado “muy divertidos” y en los que “con decoro y honestidad se han hecho toros y comedias”, de lo cual “aún nos restan cuatro [días más]”. Concluye Cortázar “suplicándole” al gobernador “con la mayor sumisión y debido encarecimiento” que “no permita tal fandango” y así evite “este escandaloso pecado” (EB, 69-70).

inicialmente, habría hecho recoger “todas las tablas de juego que se habían manifestado (documento n.º 7, EB, 92). El *Diccionario de Autoridades* recoge el término “boliche” como “casa de juego” dicho en germanía, esto es, en la jerga de los ladrones o rufianes. También recoge, en otra acepción de la palabra, un juego de apuestas que consistía en arrojar unas pequeñas bolas sobre una mesa cóncava a fin de que entren por unos cañoncillos ubicados en los bordes. Bien pudo esta haber sido la actividad en específico a la que se refiere Cortázar.

⁵⁰¹ Pablo Guerrero Gutiérrez, “Los fandangos”, *Sarance. Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* n.º 17 (Otavalo, mayo de 1993), 136.

⁵⁰² Jorge Núñez, *Historias del país de Quito* (Quito: Eskeletra, 2007), 78. El autor recoge la siguiente descripción hecha por Jorge Juan y Antonio de Ulloa: “La mayor parte de los desórdenes, o todos los que se cometen en los fandangos disolutos [...] no parece que son sino invenciones del mismo espíritu maligno. [...] Estos fandangos o bailes son regularmente dispuestos por los individuos de las religiones [...] Estos hacen el costo, concurren ellos y, juntando a sus concubinas, arman la función en una de sus mismas casas; luego que empieza el baile empieza el desorden en la bebida del aguardiente y mistelas, y a proporción que se calientan las cabezas va transmutándose la diversión en deshonestidad y en acciones tan descompuestas y torpes que sería temeridad el quererlas referir o poca cautela el manchar la narración con tal obscenidad”. La cita viene de *Noticias secretas de América* (Madrid: CSIC, 1985), 410-411.

Vemos en la denuncia del sacerdote una consideración claramente positiva de dos elementos comunes del aparato festivo-ritual: los toros y el teatro. Se entiende de la demanda de Cortázar, entonces, que el peligro radica no en la fiesta de por sí, o por lo menos no en sus acciones más acostumbradas, sino en el potencial desorden y la virtual promiscuidad que acarrearán elementos realizados fuera de un espacio que él considere controlado. Esta dimensión —latente en todas las festividades pero difícil de explorar en tanto por lo general escapa de la documentación oficial como las relaciones de fiestas y más aun, por supuesto, de los textos dramáticos— esconde un filón político al poner en juego a los actores y procesos institucionales involucrados en el control de la fiesta, con todo su amplio aparataje. El pleito, así, escondería una preocupación del sacerdote por la realización de un festejo que escapa totalmente de su vigilancia. De ahí que insista en el respeto que ha de darse a las confirmaciones dadas por el obispo y la sumisión que debe tenerse ante “nuestra madre Iglesia”, al punto de augurar, para quienes se involucren en el baile, “la más temeraria y terrible infección y destrucción de sus almas” (EB, 70).

La reacción del gobernador de Guayaquil confirmaría la tensión más de índole político-administrativa que subyace en los reclamos de Cortázar. De forma inmediata a los reclamos del cura, entre el 11 y el 12 de noviembre, García de León y Pizarro manda a que se hagan indagaciones y se reciba información de testigos para saber “si saben o han oído decir que en este pueblo se haya publicado en el púlpito alguna orden que prohíba los tales bailes que se forman públicamente en las calles”, y además pide opinión sobre los fandangos callejeros o al interior de casas (EB, 71). Son siete los vecinos de Baba cuyas declaraciones se recogen en el legajo,⁵⁰³ y todas concuerdan en lo mismo: no tener conocimiento de ninguna prohibición con respecto a bailes en las calles ni estar de acuerdo con la idea de que los fandangos realizados en la calle sean más propensos a los excesos. Al contrario, más de uno declara que “no hay duda de que los bailes que se hacen en las casas son estas unas ocasiones más próximas a incurrir en alguna fragilidad de liviandad, porque en las casas las mujeres y los hombres se levantan, entran, salen y en ellas hay lugares de proporcionada ocasión, lo que no podría suceder en un festejo que se hace en la calle”. Alguno, incluso, llega a afirmar que “ha visto algunas veces en fandangos de cruces al mismo cura en ellos alegrándose y regando plata”.⁵⁰⁴

⁵⁰³ Los nombres que aparecen son los de Pedro José Ruidíaz, Juan de Aguirre, Francisco de la Cuadra, Antonio Elizondo, Juan Agustín de Aguilar, Francisco Xavier de Arbeláez y Clemente Coello. De todas esas declaraciones da fe el escribano Gaspar Zenón de Medina (EB, 71-77).

⁵⁰⁴ Los dos testimonios citados corresponden primero a Juan de Aguirre y segundo a Francisco Xavier de Arbeláez (EB, 73 y 75).

A las informaciones dadas por los vecinos sigue una declaración del escribano Gaspar Zenón de Medina en la que certifica cómo por orden del gobernador se organizó el baile motivo de los reclamos, sobre lo cual da una descripción que copiamos parcialmente debido a sus detalles de interés en cuanto su espacio y su despliegue:

El lugar que se destinó para este efecto se determinó en un círculo con más de sesenta luces en toda la redondez de él, por dentro y fuera y, por último, estaba respaldado todo aquel placer que componía la gente, con una escolta de veinte y cinco soldados de caballería, los que fueron puestos con el fin de embarazar cualquier descompostura impropia que pudiesen suceder [...] A mi ver, el referido acto estaba en el mismo paralelo de aquellos que el gobernador tiene en los festejos que hace en la casa de gobierno de Guayaquil en los cumpleaños de Nuestro Católico Monarca (que Dios guarde); cuyo baile fue ejecutado en la noche antes de este día [—es decir, el 9 de noviembre—] y duró hasta más de las once de ella, que fue cuando ya su señoría se retiró y todos los demás concurrentes. (EB, 77-78)

Los datos que ofrece el escribano dan cuenta de la presencia en el baile, además del gobernador y su esposa, acompañada de “otras muchas señoras de este pueblo y de [...] Guayaquil”, de otros “muchos oficiales de las milicias disciplinadas de la plaza de Guayaquil”, así como muchos de “los capitulares de aquel cabildo”, “algunos de los inmediatos tenientes partidarios de la gobernación” y un total de seis eclesiásticos, entre los que se contaban “los dos coadjutores de esta Santa Iglesia y el cura teniente del anejo de Samborondón” (EB, 78). En suma, el breve relato da cuenta de una fiesta claramente articulada bajo la modalidad de mostración/escenificación del orden simbólico que hemos visto activa para las fiestas públicas de esta índole en la época.

El pleito sigue su marcha en los documentos que siguen a estas primeras declaraciones. El 15 de noviembre, Cortázar escribe directamente al presidente de la Audiencia, José de Villalengua y Marfil, para anticiparse a los papeles que en su contra supuestamente ha acumulado el gobernador. En su carta continúa desplegando su argumento de defensa de la moralidad pública, llegando a señalar que la mencionada escolta de soldados de caballería que habría custodiado el baile implicaban “solo resguardo para las heridas o golpes de los cuerpos, pero no par los del alma”, pues “sería más posible mantener una brasa de candela en el seno sin quemarse, que evitar los muchos pecados que precisamente se siguen de conglutinarse hombres y mujeres detrás de los escaños o sillas donde concurren disfrazados” (EB, 80). Al igual que el gobernador, el sacerdote se respalda en diversas declaraciones, entre las que se incluye una fechada el 18 de noviembre de parte de Vicente Castellanos, notario público de Baba, en la que se relata la visita que hiciera Cortázar al gobernador para pedirle que prohibiese el fandango,

para lo cual se había retirado “al tablado de la comedia que estaba a la vista, donde no había gente ni luz, [...] a hablar con el Sr. gobernador”, lugar en donde éste le habría dicho “que él mandaba en las tierras del Rey y el Sr. vicario en su iglesia” (EB, 82). Otras declaraciones, fechadas el 19 de noviembre, muestran a varios vecinos expresando haber conocido sobre las prohibiciones con respecto a los bailes hechas en el púlpito de la iglesia por parte de Cortázar, así como no tener noticia de la existencia de fandangos callejeros en las festividades organizadas por anteriores autoridades.⁵⁰⁵ En su legajo, el sacerdote incluye certificaciones que según él demuestran que, por su intersección, el mismo León y Pizarro habría suspendido un fandango callejero en las anteriores fiestas de Samborondón, trasladándolo “al zaguán de su casa por un rato, quedando enteramente prohibidos los demás” (EB, 87).

El documento más significativo —y largo— del legajo es un oficio que dirige León y Pizarro a Villalengua el 26 de noviembre para dar cuenta de los problemas producidos por los reclamos del párroco.⁵⁰⁶ Se trata de un documento limpio, muy claro, de redacción impecable y posicionado desde un discurso ilustrado en buena medida distante de aquel del cura. En síntesis, el gobernador expone que las fiestas, compuestas “de toros, comedias y bailes decentes de uso de la provincia”, se habrían organizado por presencia suya en el pueblo con motivo de inspeccionar las milicias, para lo cual, dice, “una de las noches me pareció más oportuno formar el sarao a cielo raso, en una plazuela que hacía frente a la casa de mi posada” (EB, 90). Copiamos a continuación un fragmento del relato que hace el gobernador con respecto a la organización, orden y control del acontecimiento:

No es necesario recomendar una honesta diversión, que por el mismo hecho de ser tan pública quitaba del medio toda sospecha de impudicia. Es constante que la virtud de la eutropelia o recreación ordenada, se necesita en la república como las demás virtudes. Los bailes decentes por sí mismos, usados con la honestidad cristiana no solo no son malos, pero expresamente hacen la más común parte del regocijo de los hombres en todas las naciones cultas. Aquel de que estoy hablando, se compuso de minuetos, paspíes, contradanzas y demás bailes que se usan en la tierra. Su disposición era la menos ocasionada porque los asientos para las respectivas clases formaban un anfiteatro, con otras tantas graduaciones de un orden regular. El primer asiento era de mi mujer y demás señoras condecoradas; los subsiguientes de las otras clases sucesivas; y el mismo vulgo estaba colocado tan en orden como las primeras

⁵⁰⁵ Los nombres de vecinos que se recogen son los de Francisco Martínez y Franco, Fernando de la Cuadra, Domingo Llerena, Tomás Díaz, Juan Manuel Castillo, Antonio Muñoz y Pioquinto Amador. Todos los testimonios coinciden en su contenido. Por su parte, en cuanto a las anteriores autoridades se menciona a Joaquín Pareja y a Manuel Pacheco.

⁵⁰⁶ Consta en los documentos que el oficio de Cortázar descrito en el anterior párrafo fue recibido en Quito el 4 de diciembre, mientras que este del gobernador lo fue el 18 de diciembre.

filas. Las luces repartidas con igual simetría no dejaban el menor ángulo que no iluminasen. De modo que ninguno, por más desenvuelto, a no ser insensato, habría tenido atrevimiento de deslizarse al menor acto de lubricidad sin exponerse a la censura de todo el concurso. Yo mismo velaba sobre cada una de sus partes y un trozo de caballería miliciana, bien distribuido a la espalda de los últimos asientos, estaba al reparo de cualesquiera desorden popular. Se tomaron, en fin, tan estrechamente todas las precauciones de subordinación para que se regocijasen los ánimos, sin el menor riesgo de desorden, que o ningún baile se debe permitir o este fue uno de los más bien concertados y que tocaban su objeto más de cerca. (EB, 90-91)

Las palabras de León y Pizarro son significativas por varios aspectos. Primero, al hablar de diversiones que serían “honestas” y “ordenadas”, plantea implícitamente la existencia de otras que no lo serían, dando cuenta del amplio abanico de elementos que se ponen en juego en el seno de la ritualidad festiva (y la consecuente necesidad de control, desde el punto de vista del poder instituido). Significativa a este respecto es la defensa que hace de la “eutropelia o recreación ordenada” como una “virtud” necesaria de la vida pública. Segundo, hace referencia a los elementos que conformaron el polémico baile: “minuetos, paspieses, contradanzas y demás”, todos ellos géneros de influencia francesa que dejan ver el cariz “ilustrado” de la alta burocracia en el período,⁵⁰⁷ en abierta disputa con concepciones más tradicionales de la administración local y, en especial, con las prerrogativas de los preladados de la Iglesia. De ahí que más adelante en su comunicado se refiera como “sarao de [...] pública simetría, honestidad de concurrentes y prudentiales precauciones” a lo que Cortázar insiste en llamar “fandangos insolentes y provocativos”, así como “escandaloso pecado”. Tercero, su descripción del auditorio hace énfasis en un “orden regular” establecido por gradación social, desde las autoridades y sus esposas en los puestos preferenciales, hasta “el vulgo” en la parte de atrás, insistiendo con ello en el ordenamiento y control dentro de los cuales eran tan necesarias como posibles (de nuevo, desde la lógica del poder), las fiestas de esta naturaleza. Por último, el espacio físico del evento —con abundantes luces, sillas armónicamente ordenadas y custodia militar— ratifica estas nociones de orden, control y virtud que el gobernador establece como base de su defensa y como justificación de las celebraciones realizadas.

Tenemos, con todo esto, una interesante descripción de la forma en que estaba concebida la fiesta desde la mirada de la autoridad central del gobierno, y la utilización

⁵⁰⁷ El *Diccionario de Autoridades* no recoge la voz “minuete” o “minueto”, pero incluye el término en su definición de “paspié”, del que dice ser una voz francesa para “danza nuevamente introducida, que tiene los pasos de minuet, con variedad de mudanzas”. A “contradanza” la define de manera similar: “cierto género de baile nuevamente introducido, que se ejecuta entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras y movimientos. Viene del francés”. Serían, en suma, bailes a la francesa, de moda en las cortes europeas y entre los funcionarios metropolitanos en América en el contexto de las llamadas reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII.

que de ella se hacía desde esta instancia para orquestar e insistir los principios de organización de la sociedad entera. El comunicado del gobernador hace ver con claridad estas nociones, como puede verse en el siguiente pasaje:

Quién duda [—dice León y Pizarro—] que los fandangos nocturnos del populacho, esto es aquello que llaman guaraguas o pujas, o alborotos intempestivos con que perturban a horas extraordinarias el sosiego del vecino y fomentan sus desórdenes, deben ser prohibidos con toda vigilancia. Pero, ¿qué tiene que ver esto con un baile serio, bien ordenado, donde la gente principal está colocada según su clase; donde el respeto y la honestidad son miradas como partes principales y donde el ánimo de los vecinos se dilata sin perjuicio de la decencia? (EB, 93-94)

A lo que sigue una interesante reflexión de cariz ilustrado relativa al control ideológico:

Ojalá no tuviera el pueblo más distracción que unas fiestas semejantes cada año; y ojalá se contuvieran sus pensamientos dentro de los límites de la honestidad en las otras, como sucedió en estas. Pues fuera de no impedirse a los trabajadores su ocupación diaria, por cuanto las fiestas se reducen a solo la media tarde y prima noche, también se les propone unos objetos inocentes que les quite todo mal pensamiento. Pero si los hombres quieren abusar interiormente de las casas honestas, ¿quién podrá poner límite a su imaginación? Nosotros debemos quedar satisfechos de haber procedido prudentemente desde que reducimos las acciones exteriores a un sistema de conducta regular y acostumbrada. Por lo demás, solo Dios es el todopoderoso a quien está reservado dirigir bien el corazón de los hombres. La prudencia humana no se entiende a tanto, que pueda poner límite a los pensamientos. (EB, 94-95)

Por todo esto, como habíamos dicho, la discusión rebasa las consideraciones morales para ubicarse en el ámbito de la pugna entre los poderes que se disputan el control social. A este respecto, punto importante de la argumentación de León y Pizarro es que “de ninguna manera pertenece a los curas [reglar] las funciones profanas que miran a la diversión del pueblo”, pues es este “un punto privativo de los magistrados seculares”. Así mismo, sostiene que “cuando por culpa de estos [—los curas—] se diera lugar a un escándalo, solo debería el eclesiástico representar sus perjuicios a la Real Justicia competente, pero de ninguna manera proceder a excitar facultades que son ajenas de su jurisdicción” (EB, 91). Un poco más adelante, el gobernador insiste en el asunto al afirmar que “no debía el cura de Baba entrometerse [...], siendo privativo de mi oficio arreglarlo del mejor modo que me pareciera; porque según dejo dicho, es una de las materias de policía disponer la honesta diversión de los pueblos” (EB, 94), para concluir, poco después, que deben “fijarse de una vez los límites de la jurisdicción eclesiástica en puntos de diversiones públicas, para que no sea embarazado el gobierno con frívolos pretextos

de aparente celotipia; en que por lo regular ejercen los párrocos más sus pasiones que sus facultades” (EB, 96).

La disputa, como se ve, termina siendo desfavorable para Cortázar. El documento más significativo al respecto es un comunicado del fiscal de su Majestad, fechado el 21 de abril de 1785, en el que se declara que la acción del sacerdote “fue un notorio exceso y un grave ultraje de la Real Jurisdicción, y aun una no pequeña ofensa del carácter y facultades del Gobernador, pues se entrometió en un asunto que es ajeno de su jurisdicción eclesiástica, por pertenecer la concesión, arreglo y castigo de los excesos de semejantes diversiones, a la jurisdicción real, como asunto de mera policía” (EB, 96-97). Como apoyo de la argumentación se mencionan dos casos conocidos anteriores, uno del 17 de septiembre de 1769, en Nicaragua, y otro del 21 de octubre de 1770, en Cartagena, con resultados similares. Pide el fiscal, por tanto, que “se libre [una] real provisión de ruego y encargo a Vro. reverendo obispo, para que corrija y reprenda al citado cura vicario de Baba [...] con el rigor y [la] severidad que exige el caso y sus circunstancias, y para que le haga entender, como también a los demás vicarios y curas del obispado, que la concesión y prohibición de bailes o diversiones públicas y particulares son peculiares y privativas de la potestad civil y política y jurisdicción real” (EB, 98). Los documentos finales del legajo, de mayo y junio de 1785, evidencian la aceptación del obispo Blas Sobrino y Minayo de las disposiciones tomadas por Vicente Viteri y Loma, teniente escribano de cámara y gobierno de oficio, para reprender a Cortázar, así como del envío de notificaciones de parte de varias autoridades regionales (Otavalo, Latacunga, Guayaquil, Ambato, Riobamba) para dar cuenta del acatamiento de la disposición.

Puesto en perspectiva, este asunto de las disputas en Baba en torno a la realización de un baile festivo el 9 de noviembre de 1784 es una interesante evidencia de la dinámica al interior de la cual continuaba operando el teatro en el período. Si bien las comedias como tal no son el centro de la disputa, su presencia es constante a lo largo del expediente y su aplicación se articula plenamente en el contexto de una celebración cuyo motivo, según hemos visto, tiene que ver con la presencia en el pueblo de un representante directo de la corona. Estamos, por ende, ante el mecanismo típico de la representación dramática colonial. El hecho de que el baile público haya ocasionado las tensiones señaladas, y no así la representación de comedias, tiene que ver con que el primero puso en juego una disputa de poder, mientras que las segundas, por mantener su carácter habitual, no plantearon alarma de ningún tipo. Ignacio Cortázar veía una amenaza en el posible desorden moral que el baile causaría en los vecinos de Baba, en tanto ello ponía en riesgo

precisamente su ámbito de influencia: el control moral. El gobernador León y Pizarro, por su parte, tomaba la escenificación festiva como una acción correcta y necesaria (una suerte de “virtud cívica”) en tanto con ella podía articular los elementos relacionados a su propio espacio de figuración: el control simbólico/político. De ahí que destaque, entre los elementos presentes en el hecho, aspectos como el cuidadoso orden, la abundante iluminación, la supervisión militar, la honra a las gentes distinguidas como su esposa, etc. En ese marco, el teatro aparece como telón de fondo para unas acciones que, de una u otra forma —y a pesar de la pugna—, contribuyen reforzar el poder instituido.

A este respecto resulta interesante el hecho de que esto suceda en una localidad de relativamente poca importancia administrativa en lugar de en espacios más centrales como podrían haberlo sido Guayaquil o la propia Quito. San Francisco de Baba puede entenderse en este contexto como un espacio periférico en el que la presencia del poder monárquico central, representado en la figura del gobernador de Guayaquil, se esforzaba por ampliar su horizonte de control y legitimación simbólica, acción por la que de manera natural habría de entrar en pugna con los poderes locales tradicionalmente representados por los funcionarios eclesiásticos (mucho más gravitantes para el ordenamiento simbólico colonial mientras más lejos se encontraran de la institucionalidad monárquica concentrada en los virreinos, las audiencias, los corregimientos y las recientemente creadas gobernaciones).⁵⁰⁸

Estamos, por tanto, ante un ejemplo de evolución de la administración pública de la región en el marco del creciente centralismo monárquico de la segunda mitad del siglo XVIII que la historiografía conoce con el nombre de “reformas borbónicas”, esto es, un proceso de consolidación del despotismo ilustrado que, mediante una reestructuración territorial, ajustes fiscales, regulaciones comerciales y una concentración del manejo burocrático, pretendía un mayor provecho económico de las colonias americanas.⁵⁰⁹ No

⁵⁰⁸ Recordemos que Guayaquil había sido erigida a nivel de gobernación hace poco, en 1764, siendo su primer gobernador José Antonio de Zelaya, de quien hablamos en la sección anterior. Esta reforma responde justamente a un esfuerzo de la corona por aumentar y mejorar el control administrativo sobre los territorios coloniales. González Suárez, *Historia general...* Tomo V..., 310-311. En cuanto al gobierno eclesiástico, para la época de la disputa entre Cortázar y León y Pizarro, Guayaquil todavía no contaba con un obispado independiente, siendo todavía parte de la diócesis de Quito. El obispado de Guayaquil no fue creado sino hasta 1838, antes de lo cual la jurisdicción pasó a ser parte de la diócesis de Cuenca, cuyo primer obispo, José Carrión y Marfil, ocupó el sillón episcopal en diciembre de 1786. Miguel Díaz Cueva, “Erección de la diócesis de Cuenca”, en *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo III, dirección de Jorge Salvador Lara (Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001), 1.742 ss.

⁵⁰⁹ Un panorama puede revisarse en Christiana Borchart de Moreno y Segundo E. Moreno Yáñez, “Las reformas borbónicas en la Audiencia de Quito”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* n.º 22 (1995): 35-57.

es poco significativo a este respecto que, a diferencia de la zona central de la Audiencia, el puerto de Guayaquil y su zona de influencia —la cuenca del río Guayas— atravesaran por ese entonces un período de auge demográfico y económico —sostenido principalmente por el crecimiento de la demanda del cacao en los mercados internacionales— que convertía a la región un nuevo foco de interés en el que hacía falta (re)organizar la administración desde una lógica propicia para el poder central.

En este marco, el enfrentamiento entre Cortázar y León y Pizarro da cuenta de un proceso en el que se procuró el fortalecimiento de la institucionalidad monárquica en territorios donde antes no había sido tan necesaria o evidente su articulación. Lo que defendían tanto el sacerdote como el gobernador era, en última instancia, la preeminencia de su autoridad en una zona en la que hasta hace poco la presencia de la autoridad monárquica era más bien reducida. Dicho de otra forma, lo que estaba en disputa era más un espacio de influencia simbólica que unas acciones festivas particulares —lo que explica, entre otras cosas, que ambos hayan podido oponerse a lo que unánimemente consideraban indecente o inmoral (los “fandangos nocturnos del populacho”), pero que aún así sus posturas hayan sido irreconciliables—. No sorprende, en este contexto, el hecho de que haya sido la ritualidad festiva uno de los mecanismos utilizados para disputar y definir los nuevos límites del control, en tanto esta mantenía, a nivel estructural y simbólico, una significación que hemos visto activa desde mucho tiempo atrás en la semiósfera colonial: la de servir como anunciadora y sostenedora de unos principios hegemónicos de sociabilidad. La victoria categórica del gobernador da cuenta, en este sentido, de la activación enérgica de unas jerarquías (y unas sanciones) con las que la corona buscaba expandir, o por lo menos reafirmar, su control simbólico en la zona.

A la vez, el hecho comentado nos da indicios de una paulatina transformación que ha tenido la ritualidad festiva —y el teatro en su interior— en el seno de la semiósfera colonial. En términos generales, no sería propiamente el mecanismo semiótico lo que mostraría cambios, sino más bien las instancias a través de las cuales ese mecanismo se controla y ejecuta. En el marco que hemos revisado, las representaciones dramáticas hacen voto de presencia en el seno de una ritualidad que ya no sirve únicamente para imponer unos símbolos o para difundir un determinado modelo cultural —acción que estaría en la base de todo hecho colonial—, sino que se pone en marcha para evidenciar las relaciones locales de poder en un entorno cada vez más complejo y en disputa. En ese sentido, las pretensiones fallidas del sacerdote de Baba dan cuenta de cómo, hacia finales del siglo XVIII, la ritualidad festiva no solamente servía como el terreno de afirmación

del poder instituido, sino también la arena desde la cual era posible disputarlo: sus reclamos son una contienda directa con la autoridad monárquica a causa una específica área de representación simbólica.

Así pues, el teatro y la fiesta pública son, conforme más avanza el siglo XVIII, un espacio para la confrontación. Tanto en las alabanzas estratégicas de la loa a Carlos III (1760), como en la auto exaltación que hicieron los colegiales del San Luis en la loa al obispo Polo del Águila (1747), hemos visto ya varios ejemplos de cómo el teatro y la fiesta pública en el período sirvieron como ámbitos en los que, al mismo tiempo en que se mantenían unos mecanismos celebratorios anclados en la tradición y aparentemente encaminados a la exaltación del poder, se enarbolaban discursos y posturas que enfrentaban ese poder o por lo menos lo interrogaban. Al mismo tiempo, hemos visto ejemplos —como lo sucedido en la compleja coyuntura establecida por la rebelión de los estancos (1765) o este de una disputa aparentemente “menor” ocasionada por unas fiestas en Baba (1784)— en que la misma fiesta pública seguía sirviendo como dispositivo de propagación y sostenimiento de un orden que necesitaba afirmarse. El conjunto nos da un panorama que sitúa al arte escénico —siempre al interior del contexto más complejo de la ritualidad festiva— como lugar aventajado para observar la producción de discursos y sus enfrentamientos en el seno de una sociedad colonial que se expande y complejiza. Siendo, pues, la fiesta pública uno de los mecanismos más visibles de la articulación de sentidos comunes en la época, parece claro que ese era uno de los lugares en los que el poder se articulaba, se (re)organizaba y se discutía desde diversas instancias que ya no respondían solamente a una clara y única jerarquía del orden colonial.

3. La loa para el carro triunfal de Carlos IV (1789)

La sucesión monárquica causada por la muerte de Carlos III y el ascenso al trono de su hijo Carlos IV también, como es natural, implicó actos públicos en el territorio de la Audiencia. Dos registros concretos guardamos al respecto: el de las fiestas realizadas en Quito en el mes de septiembre de 1789, y el de las realizadas en Guayaquil en diciembre de ese mismo año.⁵¹⁰ De ellos, solamente el primero copia un texto dramático

⁵¹⁰ Con respecto a las fiestas quiteñas, el escribano del cabildo en la ocasión fue Calisto Vizcaíno, quien firma el acta del 2 de marzo de 1790. No obstante, su documento anuncia ser casi por entero una copia de una relación firmada el 5 de febrero por Carlos Pesenti y Andrés Salvador, aparentemente vecinos de Quito y funcionarios del cabildo. Estos últimos serían los verdaderos autores de la relación que Vizcaíno certifica. El documento original consta en el libro de actas del cabildo de 1787 a 1791. Aquí seguiremos la versión de Judith Paredes Zarama que lleva el título de “Relación de las fiestas reales que realizó la muy noble y muy leal ciudad de Quito en la augusta proclamación del señor rey don Carlos Cuarto el día 21 de

—que es el que comentaremos con detalle en la presente sección—, aunque ambos contienen información valiosa con respecto a las diversas acciones escénicas organizadas por los respectivos cabildos. Valga decir de entrada que el esquema de las fiestas montadas en ambas ciudades es en gran medida equivalente a lo ya visto para la celebración anterior, ocurrida 29 años antes en honor a Carlos III. No haremos, por tanto, una descripción minuciosa, limitándonos a mencionar las acciones generales y resaltar todo aquello que sirva de aporte complementario a lo ya visto para este tipo de festejos. Nuestra intención primordial en esta sección será concentrar nuestra mirada en el texto dramático que se conserva en la relación quiteña, en tanto esa es la evidencia más directa que tenemos de una actividad escénica en la mencionada coyuntura.

El caso de Guayaquil, que comentaremos primero por no incluir ningún texto teatral que podamos revisar, sucedió en realidad de manera algo tardía. Si bien la noticia de la muerte de Carlos III —hecho ocurrido el 14 de diciembre de 1788— se supo en el cabildo del puerto hacia principios de mayo de 1789, según consta en las actas capitulares de esas fechas,⁵¹¹ los festejos habrían de realizarse más de siete meses después, entre el 12 y el 30 de diciembre, con una pausa entre los días 20 a 28 debido al tiempo de Pascua. El motivo de ese retraso parece haber sido cierta polémica ocurrida entre el alférez real, don Joaquín Pareja y Troya, y el teniente de gobernador, don José Mejía del Valle, en torno a una supuesta ofensa hecha por este último en contra del estandarte real. No nos detendremos en esta polémica —de por sí interesante para continuar explorando las disputas de poder en el seno de la fiesta pública—, pero sí en algunos datos de interés sobre los festejos finalmente realizados en diciembre.

El informe conservado hace énfasis en las dificultades temporales y económicas que supuso la adecuación de la casa del cabildo —para entonces en mal estado de conservación, siendo una de las pocas edificaciones de madera sobrevivientes del gran incendio que azotara la ciudad en 1764—, cuya sala capitular fue profusamente adornada

septiembre de 1789”, la cual tomamos de la revista *Museo Histórico* n.º 50 (Quito, 1971), 189-215. En cuanto a las fiestas guayaquileñas, seguimos lo expuesto por Alfredo J. Morales en su artículo “Al sol hispano: fiestas en Guayaquil por la exaltación al trono de Carlos IV”, en *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (Pamplona, Universidad de Navarra, 2011), 541-554. Dicho autor señala como su documento primario un manuscrito titulado “Extracto de la solemne proclamación del rey nuestro señor, y fiestas celebradas en su obsequio en la ciudad de Guayaquil”, legajo de quince folios que, a decir del autor, se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla.

⁵¹¹ La fuente de esta información es Abel Romeo Castillo, *Los gobernadores de Guayaquil del siglo XVIII. Notas para la historia de la ciudad durante los años de 1763 a 1803* (Guayaquil: Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 1978), que nosotros tomamos del referido artículo de Morales, “Al sol hispano...”, 543. Seguimos de cerca este artículo para todo lo que sigue en los siguientes párrafos. Para evitar la profusión de citas, utilizamos la abreviatura ASH (“Al sol hispano...”) junto al número de página correspondiente.

y preparada para albergar el estandarte real. Algo similar, pero en mayor escala, se haría en la casa del gobernador —el mismo Ramón García de León y Pizarro del que se habló en la anterior sección de este capítulo—, frente a la cual se levantó una escenografía descomunal con la que se pretendía “dar muestras de su amor al soberano”. Y algo similar ocurría en la fachada del cuartel de milicias. El 12 de diciembre se arrancó con la instalación del estandarte y el develamiento de retratos reales, acción seguida del traslado del mentado estandarte y la proclama de coronación hecha el día 13 en las tres grandes plazas de la ciudad: la mayor, la del convento de San Francisco y la del mercado. El 14 se realizó la misa solemne oficiada por el recientemente instalado primer obispo de Cuenca, don José Carrión y Marfil,⁵¹² a la que concurrió, como era habitual, toda la clase dirigente de la ciudad. A partir de la noche del mismo 12, y a lo largo de los siguientes días, se realizaron varias jornadas de luminarias públicas y corridas de toros que duraron hasta por lo menos el 21.

La información y el detalle sobre toda la parafernalia utilizada en estos eventos y los que siguieron es abundante y asombrosa, al punto de que parece evidenciar un especial interés puesto por la ciudad de Guayaquil —y en especial su gobernador, Ramón García de León y Pizarro— para hacer unas demostraciones ostentosas que permitan afianzar su prestigio y encauzar sus aspiraciones políticas. Desde el punto de vista escénico, las actividades más notables acaso fueron las registradas para los días 15 y 18 de diciembre. El primer día, el gremio de zapateros organizó una comparsa de máscaras en la plaza del mercado que incluía un carro alegórico “en el que figuraban representaciones de los cuatro elementos y un coro musical” (ASH, 547). Estos cuatro elementos fueron los encargados de recitar loas al soberano, las cuales se alternaron con música. Por su parte, el 18 se realizó en el mismo lugar “un espectáculo pirotécnico mediante dos galeras que, acostadas, representaron una batalla en la que ambas ardieron, mientras se lanzaban fuegos de artificio” (ASH, 547).

También el 19 hubo acciones dignas de mención por su orquestación teatral: las milicias montaron esa noche, en el ruedo de la plaza del mercado, una suerte de escultura en forma de pirámide que fue convertida en una enorme pira, lo cual se complementó con “una fuente con ramas [...] imitando una peña rústica de la que surgía un caño vertiendo licor en la correspondiente pila [...] a la que acudió a beber numeroso público” (ASH, 548). Más actividades de esta naturaleza se registraron durante las largas y extendidas

⁵¹² Ver nota 507 de la sección 2.2 de este capítulo.

jornadas de festejo —incluyendo, entre otras cosas, colaciones y danzas— hasta que estas fueron interrumpidas por el tiempo de Pascua. No obstante, las celebraciones se retomaron el 29 y el 30 de diciembre, volviéndose a realizar corridas de toros y llegándose a registrar un convite general en las salas de la contaduría real en el que participaron alrededor de quinientas personas. Un dato interesantísimo se anota con respecto a la participación de los gremios de plateros, calafates, carpinteros de ribera, herreros y carpinteros de lo blanco, de quienes se dice que tenían preparadas “cinco comedias de teatro, vuelos [y] escotillones”, todos con “sus bastidores y demás decoraciones muy bien pintadas” (ASH, 549). Esas representaciones serían las que pusieran fin a las fiestas guayaquileñas en honor al nuevo monarca.

Lamentablemente, no se anota más información acerca de estas comedias ni se copia nada de las loas recitadas en la noche del 15 de diciembre.⁵¹³ No obstante aquello, es más que evidente la presencia de obras teatrales en el interior de esta abultada fiesta con la que Guayaquil hacía muestras de su prestancia y se esforzaba por aumentar su prestigio en el contexto de las reformas administrativas que la monarquía hispana había emprendido en sus colonias del Mar del Sur. Pensemos a todo esto que las celebraciones se realizan con un periodo comúnmente descrito como de auge para Guayaquil y su región, lo cual se veía reflejado en un repunte económico y demográfico provocado principalmente por el aumento de exportaciones de productos agrícolas locales.⁵¹⁴ La dimensión de las fiestas por la coronación de Carlos IV en la ciudad del Guayas son, en definitiva, una nueva muestra de la acción de los fundamentos de significación de la semiósfera colonial en el territorio de la Audiencia. Y el teatro, como sabemos, sirvió a menudo en ese contexto para reforzar el mecanismo simbólico de celebración y afirmación.

El caso de las celebraciones realizadas en Quito no es muy distinto a lo que hasta aquí hemos visto. En la capital de la Audiencia se recibió la noticia de la muerte de Carlos III el 16 de abril de 1789, y de inmediato el cabildo de la ciudad procedió a realizar las

⁵¹³ De otros textos no dramáticos, como las muchas composiciones laudatorias que acompañaban la compleja ornamentación montada fuera de la casa del gobernador, el documento sí da abundante noticia. Ese material puede revisarse en ASH, 550-553.

⁵¹⁴ Algo de esto hemos mencionado ya al finalizar la anterior sección de este capítulo. Sobre el auge de Guayaquil hacia la segunda mitad del siglo XVIII hay abundante información en la bibliografía histórica del puerto. Quizá el estudio más completo sea el de María Luisa Laviana Cuetos, *Guayaquil en el siglo XVIII: recursos naturales y desarrollo económico* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1987). Algo más reciente y sintético presenta el artículo de María Eugenia Chaves, “Guayaquil: un puerto colonial en los mares del sur, siglo XVIII”, *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* n.º 24 (Quito, II semestre 2006), 45-65.

acciones pertinentes en coordinación tanto con el entonces presidente Juan José de Villalengua y Marfil como con el obispo Blas Sobrino y Minayo.⁵¹⁵ Las exequias, como era habitual, incluyeron salvas de artillería, mostración pública de luto por tres días consecutivos, repiques de campanas y misa solemne en la catedral, realizada esta con toda pompa el 26 de mayo, con levantamiento de un altar fúnebre profusa y solemnemente adornado que estuvo a cargo de don Carlos Pesenti, comisionado específicamente para tal efecto. Los días siguientes, por lo demás, cada una de las órdenes religiosas de la ciudad realizaron sus propios oficios fúnebres con similar ostentación.

Las celebraciones por el ascenso al trono de Carlos IV sucedieron, en cambio, cuatro meses después, durante once días entre el 21 de septiembre y el 1 de octubre. Las acciones de esos días fueron así mismo equivalentes a lo acostumbrado por hechos de esta naturaleza. En cuanto a lo que nos interesa a nosotros, la diferencia fundamental con respecto a la fiesta de coronación de Carlos III radica en que en esta ocasión no existe referencia alguna a la existencia de otra pieza dramática que no sea la loa que ha quedado registrada en el acta capitular. Tenemos, pues, una fiesta de proclamación real con dimensiones y elementos parecidos a los de la celebración anterior de 1760, pero con menos presencia explícita de teatro, habiendo sido representada una sola loa en la noche final de los festejos, esto es, el 1 de octubre de 1789. Esta loa, además, si puesta en relación con aquella que hemos llamado “Loa para el primer carro triunfal de Carlos III”, resulta considerablemente menor en extensión y más simple en estructura, aunque no por ello menos interesante como evidencia de la particular dramaturgia del período.⁵¹⁶

Antes de entrar propiamente en el recuento de la loa, cabe resaltar la información que ofrece el escribano del cabildo acerca de la participación de los barrios de la ciudad, a los que el cabildo habría convidado para que participen. Siguiendo la costumbre tradicional, cada uno de esos barrios habría nombrado sus respectivos capitanes y alférez. Y si bien quienes tradicionalmente ocupaban esos cargos —para hacer de representantes “en regocijos particulares como recibimientos de señores presidentes y obispos”— eran “vecinos de los propios barrios”, para estas fiestas reales actuaron como padrinos “las

⁵¹⁵ Todo esto y lo que sigue con respecto a las acciones por la muerte del monarca consta en el artículo de Gustavo Chiriboga C., “Las exequias de don Carlos III, en Quito”, *Museo Histórico* n.º 51 (Quito, 1971), 296-306. Su fuente son las actas capitulares.

⁵¹⁶ Valga recordar el carácter teatral de muchas de las acciones realizadas durante las festividades, que en esta ocasión incluyeron comparsas de disfraces, escaramuzas ecuestres y danzas públicas, entre otras. La relación que seguimos destaca la comparsa organizada por el barrio de San Roque, ocurrida el 29 de octubre, como la más vistosa de todas.

personas más condecoradas y de primera distinción de la ciudad”.⁵¹⁷ Así, el barrio de Santa Bárbara habría tenido por capitán al marqués de Miraflores, don Mariano Flores de Vergara, mientras que el de San Blas había escogido al marqués de Selva Alegre, Juan Pío Montúfar y Larrea (aunque por ausencia de este lo reemplazó su hijo primogénito don Xavier Montúfar, según reza la propia acta). Por su parte, el barrio de San Sebastián escogió al marqués de Solanda, don Diego Sánchez de Orellana y Rada, y el de San Roque al teniente coronel de los reales ejércitos, don Manuel Guerrero Ponce, cuya casa había obtenido el título de conde de Selva Florida. Todos ellos, según consta en el informe, aceptaron gustosos el nombramiento y dispusieron, de su propio peculio, “todos los gastos que en iguales funciones se practican por dichos ministerios”. Salta a la vista, con todo esto, la clara implicación de la élite de la ciudad en unas fiestas evidentemente destinadas a celebrar el ordenamiento monárquico modelado en su más alta figura.

Según consta en la relación de Pesenti y Salvador que certifica el escribano Calisto Vizcaíno, la loa transcrita fue representada, a costa de los regidores del cabildo, sobre un carro triunfal que entró a la plaza la noche del 1 de octubre, “escortado por un piquete de infantería y conducido por ocho sátiros, sable en mano, y precedido de música de instrumentos marciales”. También venían en el cortejo los ministros de justicia y cuatro soldados de caballería, “haciendo lugar al pueblo” compuesto por “doscientas máscaras de a pie y de a caballo, con los individuos nobles de la escaramuza, todos con hachas de cera del norte” (RCC, 202). Este despliegue fue el marco para que sobre el carro triunfal se realicen los diálogos escénicos, los cuales se habrían repetido dos veces, primero ante el tribunal de la Audiencia frente a las casas reales, y luego delante de la galería del ayuntamiento, ante los funcionarios del cabildo. Tras esta doble función el carro habría salido junto con su cortejo, “hasta desaparecer de la plaza [...] en medio de las aclamaciones del pueblo, que le seguía, repitiendo «¡Viva el rey! ¡Viva la reina!»” (RCC, 204). Consta en la relación que ese fue el término de los regocijos, “que hubieran sido mucho más lucidos de no haberlos interrumpido el cielo, como siempre lo acostumbra con algunos aguaceros” (RCC, 214)

El texto que se incluye en la relación capitular es en realidad una pieza en dos partes claramente diferenciadas, en la primera de las cuales dialogan un general indio, un

⁵¹⁷ A partir de aquí seguimos de cerca la relación ya referida que consta en *Museo Histórico* n.º 50 (1971). Para evitar la profusión de citas, abreviaremos esta fuente con las iniciales RCC (“Relación Carlos Cuarto”), indicando el número de página correspondiente. Cuando nos refiramos a la pieza dramática como tal, haremos lo mismo que en casos anteriores, señalando el número de verso de la obra según la transcripción que presentamos en los anexos que acompañan a este estudio. Las citas de este párrafo vienen de la p. 214.

general español y la representación alegórica de América, mientras que en la segunda lo hacen las representaciones alegóricas de Quito, la Escultura y la Pintura. La extensión total del texto alcanza los 238 versos, siendo considerablemente más larga la primera mitad (vv. 1-140) que la segunda (vv. 141-238). El esquema métrico es casi por entero el romance, a excepción de los 22 versos iniciales de la segunda parte (vv. 141-163) en los que habla Quito en endecasílabos. En síntesis, la acción implica dos momentos: el primero en que América anuncia los festejos e informa sobre la coronación del nuevo monarca, siendo secundada por el indio y el español; y el segundo en que Pintura y Escultura se disputan a quién corresponde hacer una representación de la reina consorte que Quito desea para expresar su amor y alegría.

Siguiendo la explicación que da el documento, el primer personaje que vemos en escena es América, a la que se describe como “una hermosa matrona costosamente vestida de lama de plata y coronada de brillantes” que venía “sentada a lo inferior de un trono real” sobre el carro que entrara a la plaza según habíamos dicho más arriba. A esta América se describe como “admirada de la hermosura y gentileza del rey”, al cual traía “retratado en la mano derecha de un medallón muy adornado de brillantes” (RCC, 202-203). Es ella la que arranca la obra con un parlamento inicial (vv. 1-28) en el que pide silencio al “tropol sonoro/ de marciales instrumentos” para que ella pueda unir sus voces al conjunto de las alabanzas. El argumento de América consiste en que no resulta justo que, mientras “el Mundo Viejo” celebra la proclamación del nuevo soberano, el “amante Mundo Nuevo” mantenga “sellados los labios”. Sus palabras, además de solemnes y altisonantes, resultan una proclama de grandeza que no esquiva la exageración (vv. 21-28):

La gran América soy,
que en lo dilatado excedo
a las tres partes del orbe,
y hago sola un hemisferio;
y así por esta razón
a las tres exceder debo
en el júbilo, placer,
gusto, alegría y contento.

Las “tres partes del orbe” a las que hace alusión el personaje no pueden ser otras que Asia, Europa y África, los tres componentes del Viejo Mundo frente a los que América se compara en los términos que acabamos de ver. La hiperbolización que utiliza el personaje nos pone ante una estrategia similar a la ya vista en la loa para Carlos III: la representación de lo local aprovecha la alabanza al poder para engrandecerse a sí misma.

En ese marco, el tributo que se hace al monarca no menoscaba el valor del siervo que lo reverencia, gesto que permite una suerte de negociación entre ambas instancias involucradas simbólicamente en el festejo. Este carácter de la loa —y en cierto sentido de la fiesta— nos lleva de nuevo al ámbito de la disputa local que se cifra como telón de fondo en la representación descrita. América no pasa por alto la alabanza del monarca, pero no por ello olvida lo que al parecer le resulta aún más importante: su propia exaltación. He ahí la “treta del débil” —en los términos de Josefina Ludmer— que habla y se define desde su posición subordinada. Aun cuando este rasgo es mucho menos evidente en esta loa que en aquella conservada de las fiestas por Carlos III, su presencia nos permite insistir en esa relativamente nueva dimensión que tiene el festejo público conforme avanza el siglo XVIII, esto es, el de incluir en sí mismo no solo una refrendación de la simbología imperial, sino también una declaración de los intereses particulares de los grupos que están detrás de la organización del festejo, en su mayoría miembros de la élite criolla local.

Tras esta intervención inicial, aparece un general indio, al que se describe como “vestido en todo rigor de mayno, o a lo salvaje, pero muy guarnecido de plumas y piedras preciosas” (RCC, 203). Se trataría, pues de un indígena proveniente de la región oriental de Maynas —de ahí el gentilicio de “mayno”—, en las periferias de la Audiencia quiteña, que aparece persuadido por las palabras de América, a la que llama “madre mía”. Su intervención (vv. 29-44) sirve para desencadenar las alabanzas al rey, en tanto entra consultando cuáles son los motivos del júbilo y del placer que ha escuchado en las voces de América, y de inmediato ofrece su colaboración para asistirle en su empeño. América, que retoma la palabra (vv. 45-70), hace una relativamente larga explicación al indio sobre las causas del festejo —“Piadoso/ nos ha subrogado el cielo/ para consolar la muerte/ del sabio Carlos Tercero/ [...] / al señor don Carlos Cuarto/ que heredero de su reino/ aún es más, de sus virtudes/ su legítimo heredero”— y vuelve a insistir en su deseo de superar a “la África, la Asia [y] la Europa” en la magnitud de su festejo.

El indio, como es de esperar, jura reconocimiento al rey y se presta a formar parte de la celebración, siendo su discurso al mismo tiempo una declaración de su asumida inferioridad jerárquica —se llama a sí mismo “rústico indio necio” y “habitador de los bosques” que “solo vive en los desiertos” (vv. 72-74)—, a la vez que muestra de su sumisión al orden simbólico regentado por el doble filón de monarquía y catolicismo (vv. 79-90):

No ha habido nación alguna
 que viese con más respeto,
 y reverencia a sus reyes
 que la mía; esto supuesto,
 si a idólatras soberanos
 amamos tanto, ¿qué haremos
 con católicos monarcas
 a cuya piedad y celo
 debemos la introducción
 del sacrosanto evangelio
 de Cristo, que quiso darnos
 por nuestras tierras el cielo?

No alcanza el personaje indio de esta loa una dimensión singular que lo desvincule del sentido general de la pieza —que es la celebración del monarca—, por lo que no podemos atribuirle, como en casos anteriores, un carácter discursivo que esté por fuera del ámbito mestizo-criollo desde el que a todas luces se concibe y representa la escena. A pesar de ello, su presencia sigue siendo significativa por cuanto pretende demostrar una suerte de acatamiento amplio a la autoridad colonial, acatamiento que se reconoce no solamente en la esfera de la capital de la Audiencia o de su población que realiza los festejos, sino también en una periferia distante —en términos geográficos y humanos— como lo sería la región de Maynas y sus habitantes. Vemos en esto una intención de distinguir el amplio espacio geográfico al que se vincularían las pretensiones quiteñas de la época. Lo mismo sería visible, como comentaremos más adelante, con la figuración de América en lugar de Quito como personaje que lleva a cabo las alabanzas.

Es entonces el turno de ingreso del español —al que también se describe como un “general”—, cuya función como personaje es mostrar al resto —sobre todo al indio— “las prendas/ que son el bello ornamento” del monarca, cosa que puede hacer, según dice, por venir él directamente de su corte. El diálogo entre español, indio y América ocupa todo el resto de esta primera sección de la pieza (vv. 91-140) en una típica acumulación de elogios que busca engrandecer la figura de Carlos IV, siendo por tanto la sección central y propiamente laudatoria de la obra. La dinámica, tras el primer cruce de palabras entre español e indio, funciona a través de alabanzas comentadas: América saca un retrato del rey —por ser, según afirma, la vista más útil que el oído para “informar de los objetos” (vv. 102-105)—, y ante la imagen el español va enunciando características de su carácter (“amante de la justicia”, “en el despacho incansable”, “liberal prudentemente/ [que] aborrece lo superfluo”, “amante de sus vasallos”),⁵¹⁸ todas las cuales son comentadas

⁵¹⁸ Las tres citas corresponden a los vv. 110, 116, 120-121 y 124.

admirativamente por el indio o por la propia América. Así van celebrando juntos las virtudes y ventajas del gobierno figuradas en su cabeza más visible, al que llegan a calificar como “el príncipe más perfecto” (v. 127). Su coloquio se cierra con una invocación a Dios para que “guarde por mil años” a Carlos IV y una exclamación en conjunto de vivas al rey.

Resulta significativo el hecho de que los dos personajes concretos de esta sección, el español y el indio, aparezcan ataviados como militares, lo cual pone en evidencia un cierto carácter marcial vinculado a la idea del poder civil, dejando de lado las más tradicionales invocaciones religiosas, que en esta loa son pocas y poco insistentes. Esta idea se refuerza por el hecho de que el carro alegórico en el que se representaba la loa iba acompañada, como queda dicho, de un piquete de infantería, lo cual estaría denotando una simbología de autoridad vinculada al poder militar más que al religioso. Si vinculamos esto a la disputa vista en la anterior sección entre el párroco de Baba y el gobernador de Guayaquil, acaso podamos distinguir entre líneas la cambiante posición de la Iglesia —con respecto al poder colonial— a lo largo del siglo XVIII, que iría perdiendo su preeminencia frente al avance de una administración cada vez más autónoma con respecto a los intereses eclesiásticos.⁵¹⁹

Por otra parte, el hecho de que sea América y no Quito la alegoría que dirija la acción resulta un gesto que busca ampliar el horizonte de significancia del festejo a una dimensión continental, dando cuenta del interés local de figurar en el concierto más amplio del hispanismo. Este rasgo acaso también permita inferir una particular perspectiva de la élite quiteña —perspectivo que hemos visto presente en algunos otros momentos a lo largo de este capítulo—, que buscaría proyectar la importancia de la región hasta más allá de las circunscripciones inmediatas de su poder, pretendiendo con ello

⁵¹⁹ Pensemos para esto que, si bien el Patronato regio —esto es, la capacidad del monarca de asumir para sí mismo facultades atribuidas tradicionalmente a la Iglesia— había sido la característica oficial del funcionamiento eclesiástico en América desde su aprobación a principios del siglo XVI, durante el reformismo ilustrado su carácter se radicalizó al punto de significar un serio límite para la hegemonía de Roma y convertirse “en un brazo más del aparato del Estado Absolutista”. La Iglesia no llegó a perder su rol protagónico como rectora máxima de la vida cultural, moral y educativa de la época —y aun no lo haría hasta mucho tiempo después—, pero su desenvolvimiento y capacidad funcional sí tuvo que someter su autoridad a diversas exigencias de la Corona que llevó el tradicional regalismo “a la categoría de un derecho divino del rey, inherente a la soberanía real”, y que se expresó, entre otras cosas, con un ataque frontal contra las facultades del clero regular. El ejemplo más significativo de esta nueva actitud lo representa la expulsión de los jesuitas del Imperio español decretada por Carlos III en 1767, y aún la eliminación de la Compañía de Jesús en 1773 por orden del propio papa Clemente XIV, que al momento actuaba bajo la presión de las Coronas francesa, portuguesa y española. Rosemarie Terán Najas, “La Iglesia en los Andes en el siglo XVIII”, en Margarita Garrido, ed., *Historia de América andina Volumen 3: El sistema colonial tardío*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Libresa, 2001, 185 y 188.

lograr una figuración destacada y simbólicamente significativa de la Audiencia en términos de su posición en el Imperio español.

La segunda sección de la loa acaso resulta interesante en este sentido, pues ofrece la representación directa de la ciudad como personaje. Sin abandonar el fundamento primordial de la alabanza, el fragmento plantea una discusión de índole filosófico-estética en la que Quito hace gala de sabiduría a la vez que de fidelidad y amor por los soberanos. Antes de proceder a ello, no obstante, la relación capitular indica que, una vez concluido este diálogo inicial, los personajes colocan el retrato del monarca en un lugar preferente bajo el solio y a ello sigue, “por medio cuarto de hora”, un conjunto de vivas al rey con “estruendo de artillería y música”. En ese lapso, América, el indio y el español toman asiento en el teatro, “presidiendo la América, y dejando lugar superior a una silla de terciopelo carmesí que estuvo sin ocuparse”. Es entonces cuando aparece el personaje de Quito, “en forma de una hermosa joven, vestida toda de tisú verde claro, coronada de flores” (RCC, 203).

El parlamento con el que Quito inicia su intervención (vv. 141-163) viene revestido de una solemnidad mayor que las intervenciones anteriores principalmente por el hecho de estar compuesto en endecasílabos. Su contenido, sin embargo, no presenta ninguna ruptura, sino que de alguna forma repite lo hecho por América al inicio de la representación. Así, la ciudad pide silencio a la música marcial y anuncia su intención de, por encima de ella, hacer tributos “del más ardiente amor” a los soberanos. Lo que resultaría novedoso es el hecho de que Quito no solamente se refiere en su discurso a Carlos IV, sino que menciona también a la reina consorte, María Luisa de Parma, cuya figura será mucho más gravitante en esta segunda sección. En suma, lo que Quito plantea es que, habiendo ya presente un retrato del rey que arroja fulgores “como [un] sol”, su deseo de expresar su amor se vería doblado con la presencia de un retrato de la reina. Esa es la excusa necesaria para que entren en escena los siguientes dos personajes, la Escultura y la Pintura, las cuales aparecen “en forma de dos hermosas matronas, también costosamente vestidas de lama de plata a flores nácares, cada una con los instrumentos de su oficio” (RCC, 203).

El meollo argumental de esta segunda parte consiste, por tanto, en una breve disputa entablada entre las dos artes para determinar cuál de ellas merece hacer el retrato real. En términos de esquema, dicha disputa dura desde la entrada de la Escultura en el v. 164 hasta la última intervención solitaria de la Pintura en el v. 223, tras lo cual interviene Quito para zanjar la discusión y dar fin a la pieza con nuevas vivas al monarca. El suceso

es, por lo demás, rápido: las dos artes ingresan una tras de otra y de inmediato entran en conflicto por reclamar ambas el derecho a la labor. Es la Escultura la primera en protestar a través de una alocución en la que alega su “antigua estirpe” y hace ver cómo todos los reyes y héroes tienen estatuas que preservan su memoria (vv. 168-179). La Pintura, por su parte, argumenta ser ella “el alma” de los cuerpos que la Escultura hace, y pone como ejemplo la imagen creada por el pintor griego Zeuxis, que habría realizado un cuadro tan perfecto que hasta los pájaros habrían creído que las uvas representadas en él eran uvas verdaderas (vv. 180-193).

La discusión avanza un poco más en ese tono, aunque Quito interviene para evitar “inútiles competencias” que distraigan el objeto supremo al que deben encomendarse (vv. 202-205). Suceden unos alegatos finales de la Escultura y la Pintura —la primera para poner como ejemplos de su prestancia estatuas de Diana, Juno, Minerva y Venus, siendo el autor de esta última el escultor Praxíteles (vv. 206-213); la segunda para invocar a otros artistas griegos, Protógenes y Apeles, a quienes pone en relación con Alejandro Magno (vv. 214-223)—, tras lo cual Quito hace su intervención final para proclamar que “por quitar los motivos/ de tan indeciso duelo” hará ella mismo “el retrato sin pinceles”, al que copia de su propio pecho. A pesar del juego retórico, la acción parecería dar razón a la Pintura, pues Quito saca un retrato de la reina y hace elogios de su hermosura, al tiempo que dice cumplir con ello “los efectos” de su “amor” y pide una aclamación conjunta para los monarcas (vv. 224-237). El verso final (238) lo hacen en coro los tres personajes para dar vivas a la pareja real.

Así, como vemos, se cierra un ejemplo más de una acción teatral montada al interior del espacio ritual-festivo de la semiósfera colonial quiteña. Recordemos que, según señalamos más arriba, la relación indica que esta escenificación se realizó dos veces en distintos costados de la plaza (una frente al tribunal de la Audiencia y otra frente a las autoridades del cabildo), tras lo cual el carro abandonó el lugar en medio de música y muestras de algarabía. En esta línea, la última parte del documento se esfuerza por poner de relieve la supuesta admiración que causara el hecho de que, “en medio de tan numerosa concurrencia de todas las villas y lugares de la provincia, no hubiese acaecido la más leve desgracia, debido a la exacta vigilancia con que el señor presidente y [los] caballeros regidores celaron el buen orden para que reinase la paz y la buena inteligencia entre todos” (RCC, 214). Estamos, pues, ante la plena actividad del mecanismo de mostración —y negociación— que las autoridades locales pusieron en juego en este tipo de acciones y representaciones.

En suma, con su aparatoso montaje escénico y su ampulosa glorificación del nuevo monarca, la “Loa para el carro triunfal de Carlos IV” cumple todas las características formales y contextuales previstas para una loa de fiesta real en el contexto de la época, a la vez que continúa evidenciando la discursividad generada desde las élites locales para enunciar su y deseo de preeminencia en el concierto del ordenamiento imperial.

4. Textos que cierran el siglo

En esta última sección, exploraremos los dos últimos textos dramáticos quiteños que se conocen del siglo XVIII, ambos articulados en contextos de representación similares a los que hemos visto activos en la mayor parte de casos anteriores. El primer caso es en realidad un conjunto de tres loas, dos monológicas y una dialogada, que habrían sido escenificadas en 1798 en honor de don Tomás Ruiz Gómez de Quevedo, último corregidor español de Loja. El segundo, por su parte, es una interesante pieza escenificada en 1800 en honor del Barón de Carondelet, penúltimo presidente de la Audiencia de Quito antes de la Junta de Gobierno de 1809. Este texto, recientemente reincorporado a la tradición ecuatoriana, fue recuperado de entre los papeles que dejara José Mejía Lequerica tras su muerte en Cádiz en 1813.

4.1 La loa para la zarzuela *El veneno del amor* (1798)

Los textos que reseñaremos a continuación fueron rescatados primero por el sacerdote dominico Martín Anda Aguirre en febrero de 1950 —sin que este marcarse la procedencia del manuscrito de donde los tomara en ese momento—, para luego ser publicados al menos un par de ocasiones más.⁵²⁰ Se trata de un conjunto de tres loas en

⁵²⁰ El artículo en el que el autor mencionado presentó las loas lleva el título de “Poesías lojanas de la segunda mitad del siglo XVII”, lo cual resulta equívoco porque su contenido se refiere a la segunda mitad del siglo siguiente. El texto está publicado en el 4º número de la revista *Museo Histórico* (Quito: Museo de Historia de la Ciudad, 1950), 88-97. Hecho curioso es que 15 años más tarde la misma loa sería publicada, en una recopilación más extensa titulada, esta sí acertadamente, “Poesías lojanas de los siglos XVIII y XIX” [*Revista Universitaria*, época VII, n.º 9-10 (Loja, enero-marzo 1965): 45-67], por Alfonso [Darío] Anda Aguirre, reconocido historiador lojano —miembro de número de la Academia Nacional de Historia (1999) y luego correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid (2005)—. En los datos biográficos que hemos podido consultar, no consta que Alfonso (historiador) y Martín (sacerdote) hayan sido hermanos (de hecho consta que el único hermano de sexo masculino de Alfonso fue el general Vicente Anda Aguirre, antiguo ministro de educación fallecido trágicamente en 1972). No hemos logrado dilucidar, pues, la relación existente entre los dos Anda Aguirre vinculados con estos textos, quienes por lo demás, por los datos expuestos, no parecen ser la misma persona. De todas formas, la recopilación del segundo Anda Aguirre repite varios párrafos idénticos a los de la reseña hecha por su antecesor. Es evidente, por tanto, que quien firma como Alfonso se basó en el trabajo de quien firma como Martín, copiándolo a la vez que ampliándolo. A menos que se indique lo contrario, en lo que sigue haremos referencia a la fuente primera,

honor de Tomás Ruiz Gómez de Quevedo, funcionario español que, según puede colegirse por el contenido de los textos, a inicios de 1798 se aprestaba a realizar un viaje a Madrid tras siete años de gobierno en el corregimiento de Loja. Las dos primeras loas son enteramente convencionales, y no anuncian ninguna acción dramática, siendo ambas una suma de elogios al gobierno de Ruiz Gómez al tiempo que anuncian su vuelta a España y exaltan sus virtudes. La última, por su parte, aunque su sentido general es de la misma laya, es un texto dialogado que pone a tres personajes en escena y busca introducir al público en el espectáculo de una zarzuela cuyo título habría sido, según se menciona, *El veneno del amor*.⁵²¹

A decir de Martín Anda Aguirre, la figura de Gómez de Quevedo aparece en un documento del 27 de febrero de 1796 con los ostentosos títulos de “especial comisionado de las cascarillas de los tres departamentos de Loja, Cuenca y Jaén, gobernador de Yaguarzongo, juez conservador de rentas reales, general del real de minas de la villa de Zaruma, administrador principal de reales tributos, corregidor y justicia mayor en Loja y su jurisdicción”. Se sabe, además de esto, que este funcionario gobernó el corregimiento desde 1790, y tal parece que hacia 1798 realizó un viaje temporal a España —de ello tratan las loas que revisaremos—, para estar luego de vuelta en la Audiencia de Quito y continuar su gobierno hasta el 19 de noviembre de 1820.⁵²² Es en honor a este personaje que se compusieron las tres loas mencionadas, las dos primeras de las cuales llevan las fechas de 2 y 3 de enero de 1798, mientras que la tercera loa no tiene indicación de fecha. No obstante, el contenido del texto da para pensar que esta última se presentó a continuación de la loa del 3 de enero, sirviéndole aquella de preámbulo. De cualquier forma, estaría claro, pues, que a inicios de 1798 se realizaron actividades de alabanza y honra al corregidor por motivo de su viaje, y que en ellas se incluyeron, como era habitual, acciones escénicas.

de Martín Anda Aguirre, y abreviaremos la fuente como “Poesías lojanas...”. Cabe anotar, finalmente, que la loa dialogada del grupo también ha aparecido recogida por Ricardo Descalzi en su *Historia crítica...*, 187-192.

⁵²¹ No hemos podido rastrear una obra de ese título en ningún repertorio de textos dramáticos. Ya que lo de “zarzuela” hace referencia a una obra dramática y musical, acaso se refiera a una versión de *Veneno es de amor la envidia* (1711), obra con letra de Antonio de Zamora (Madrid, 1665-Ocaña, 1727) y música de Sebastián Durón (Brihuega, 1660-Cambo les Bains, 1716), que fuera muy popular en su momento. Sobre dicha obra puede verse Louise Kathrin Stein, “Un manuscrito de música teatral reaparecido: «Veneno es de amor la envidia»”, *Revista de Musicología* vol. 5, n.º 2 (julio-diciembre de 1982), 225-233.

⁵²² Sobre el período de gobierno de Gómez de Quevedo, ver Alfonso Anda Aguirre, *Corregidores y servidores públicos de Loja* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1987), 11, 138 ss. Alguna información la hemos encontrado también en Armando Martínez Garnica y Daniel Gutiérrez Ardila, editores académicos, *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del virreinato de Santa Fe* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010), 106.

La primera de las loas monológicas, fechada el 2 de enero, es una composición en romance que exalta las virtudes de Gómez de Quevedo y pondera las posibles ventajas de su viaje para la región de Loja. Si bien se trata de una declamación no muy compleja pensada para hacerse de corrido, los 97 versos del texto podrían dividirse en tres partes en cuanto a su contenido: primero una alocución a Loja para interrogarle el motivo de su alegría y hacer elogio del buen gobierno del corregidor (vv. 1-37), luego una referencia a la partida del funcionario encadenada a lo que Loja podría esperar de ello (vv. 38-65), y finalmente una arenga a la ciudad para que esta celebre las buenas prendas de la autoridad saliente (vv. 66-97). Así, sin mayor sorpresa, la loa avanza en una típica ilación de alabanzas muy a tono con la pomposidad de este tipo de acciones, siendo su valor actual tanto su carácter de evidencia de las prácticas festivo-rituales de la época como de documento de un suceso concreto en la historia de la localidad.

El arranque del texto da buena cuenta de su tono general (vv. 1-12):

¿Qué [es] esto, país retirado,⁵²³
estrecho Loja, aunque noble,
qué alegría es la que rebosas
dulce, festiva y acorde?
¿Cómo hoy tranquila y serena
la oliva en la mano coges,
tu cenit lo cubre un iris,
y a tus cuitas treguas pones?
De tanta gloria la causa,
de tu algazara las voces,
y de tanto regocijo
el grande motivo exponme.

De inmediato se continúa con una alusión a los siete años que para entonces le había perdurado la alegría a la región, siendo esto referencia al tiempo de presencia de Gómez de Quevedo y a la duración de su gobierno, al que llama “generoso, suave y noble” (v. 20). Al corregidor se le reconocen “amor”, “dulzura” y “piedad”, así como interés en los derechos de los habitantes locales y aun honradez administrativa (“un desasimiento heroico/ del prohibido lucro torpe”, vv. 28-29). La voz hablante, en suma, le declara a la ciudad tener una felicidad “cierta” y le augura que “más lucidos resplandores” podrá esperar en el futuro esto si “el jefe que [la] domina” oye su “clamor”.

⁵²³ La transcripción de Anda Aguirre (1950) no incluye el verbo en el primer verso (“¿Qué esto...”), lo cual parece ser una elipsis gramatical para lograr el octosílabo. Aquí lo aumentamos para que la idea sea más comprensible. La transcripción de 1965 sí pone el verbo, sin dar ninguna explicación al respecto.

De este arranque tan encomioso se pasa a una suerte de detalle o atención particular a la figura del corregidor, de quien se dice que “por su mérito y cuna/ ya viste la toga noble” (vv. 38-39). Esto último —lo de la toga— parecería alusión a un ascenso en la carrera del funcionario, en tanto se trata de una prenda que se asignaba solamente a burócratas de cierto estatus,⁵²⁴ lo cual explicaría el motivo de su viaje, que se menciona poco más adelante: “Cerca del monarca irá...” (v. 46). La voz de la loa ve un futuro promisorio para Gómez de Quevedo, que viajará a Madrid cerca del rey, y esto le sirve para anticiparle bondades a la propia Loja, siendo que, a través de su corregidor y su “amor uniforme”, sería ella misma la que conseguiría mayor cercanía a la corona. Así, en el aventajamiento del corregidor, que se anuncia indefectible por la mayor cercanía al monarca, se cifra también una esperanza local de mayores atenciones de parte de la metrópoli. En este sentido, la loa podría servir como una suerte de pedido que realizan los lojanos a Gómez de Quevedo para que este intervenga ante la corona a fin de favorecer los intereses particulares de la región, en un nuevo caso de negociación implícita en el texto laudatorio. De ahí que el texto —que siempre se dirige a la ciudad— pida a Loja que no tema por la partida y que se alegre porque verá crecido “su influjo” gracias a la intervención del corregidor ante “el monarca de dos orbes” (esto es, Carlos IV).

El último bloque del texto (vv. 66-97) es una petición a la ciudad para que emplee sus “conceptos” y “cordiales expresiones” a fin de denotar su “júbilo” y celebrar, “en suaves metros acordes”, la “alta dignidad” de Gómez de Quevedo. Se trata, en suma, de un pedido a la ciudad que en sí mismo es una proclama hiperbólica de adulaciones al funcionario, al que llama, entre otras cosas, “ilustre”, “generoso” y “amable superior”. Tras una relativamente larga enumeración de virtudes de la gestión del corregidor, la voz de la loa pone al cabildo lojano como testigo de sus “patricias acciones”, a las cuales califica como “dignas de ser esculpidas/ en el mármol y en el bronce”, con lo que cierra su alocución y se da fin a la loa, sin hacer ninguna referencia a posibles representaciones escénicas adicionales.

Por tono y contenido, muy parecida es la segunda loa del grupo, texto fechado el 3 de enero, más sencillo y de menor extensión que el anterior, alcanzando apenas los 44 versos divididos en once cuartetas cuyo esquema métrico es el mismo formato de romance. Se trata también de una típica loa de adulación, en la que se vuelve a pedir a la ciudad que lance vivas a Gómez de Quevedo y lo haga lucir como si fuese su propio

⁵²⁴ Dice el *Diccionario de autoridades* sobre “toga”: “vestidura talar con mangas, que usaban los romanos, [y que] ahora solamente la traen los ministros letrados de los consejos y cancellerías o audiencias”.

blasón (vv. 1-4). Al corregidor se lo equipara con un “lince en la vigilancia” de la provincia (vv. 5-8), al tiempo que se pondera su “sosiego y reposo humano”, que prefiere atender “el bien común lojano” antes que su propia salud (vv. 9-12). En esta laya se despliega la composición entera, extendiendo su imaginación, como es previsible, por varios atributos notables del homenajeado. Son esas prendas las que, según dice el texto, le han valido el mérito de “vestir toga talar” (v. 20) —esto es, de ser merecedor de un cargo en el que deba usar ese traje, posiblemente en calidad de juez—, situación que ya se había enunciado en la loa anterior y que parece ser el motivo del viaje a España que emprendería en ese momento el funcionario. Se sigue, pues, la misma idea que ya vimos en el texto del día anterior: la cercanía a “la alta jerarquía” posibilitaría que Gómez de Quevedo, preste “su influjo” beneficioso para la ciudad (vv. 25-28). Estamos, de nuevo, ante una alabanza que es a la vez un pedido, asunto que se confirma con el cambio del destinatario de la alocución (de Loja al propio corregidor) que sucede a partir de la antepenúltima cuarteta: “No olvides, noble señor,/ a tus súbditos primeros,/ brillen por tu amor luceros/ alrededor de su sol” (vv. 33-36).

Esta loa, además, se cierra con lo que parecería ser el anuncio de un canto o recitación que estaría por realizarse enseguida, según puede colegirse de los versos con los que concluye el texto (vv. 37-44):

Y la voz de un dependiente
 que la exalta agradecido
 tu mérito esclarecido
 celebrar quiere prudente.
 Óyela porque, leal,
 que mereces hoy exclama
 en el templo de la fama
 el renombre de inmortal.

Estas dos últimas cuartetas, que parecen anunciar una nueva “voz” que empezaría a continuación de la loa, hacen pensar que este texto en realidad sirvió para introducir el siguiente. La sospecha se ahonda con el hecho de que en la transcripción de 1950, que es la más antigua de las que disponemos, el siguiente texto continúa de inmediato sin ningún título o indicación fuera de la lista de los tres personajes que hablan en él.⁵²⁵ Estos datos evidenciarían que tenemos en esta breve loa un nuevo caso típico de un texto de su género

⁵²⁵ Valga decir que la fecha de 3 de enero de 1798 aparece solamente en la transcripción de 1965 (Alfonso Anda Aguirre), no en la de 1950 (Martín Anda Aguirre). En esta última, la loa hasta aquí comentada culmina al final de la página 91, para dar paso, al inicio de la 92, con la loa dialogada, que no lleva otro título que los nombres de los personajes: “Deseo, Música, Lealtad”.

en el marco de la dramaturgia colonial, en tanto cumple la doble función de hacer alabanzas al homenajeado y servir de preámbulo a otra acción escénica distinta a ella.

Mayor interés teatral que las dos loas hasta aquí comentadas lo presenta el último de los textos dramáticos de este grupo, al que hemos titulado “Loa para la zarzuela *El veneno del amor*”.⁵²⁶ Se trata, como hemos dicho, de una loa dialogada que pone en escena a tres personajes: el Deseo, la Música y la Lealtad. El texto tiene un total de 143 versos de rima asonantada irregular y que presentan tres esquemas métricos diferenciados, variantes que responden, según veremos, a momentos distintos de la acción dramática. Así, la obra arranca y cierra con octosílabos (vv. 1-49 y 98-143), mientras que presenta heptasílabos para una parte de su segundo tercio (vv. 50-77) y endecasílabos hacia la mitad y poco más (vv. 78-97).⁵²⁷ En cuanto a lo argumental, en síntesis, el asunto que presenta la obra gira en torno a un problema planteado inicialmente por la Música y sobre el que reflexionan los otros dos personajes, esto es: la dificultad que plantea dar forma a los deseos del alma. El asunto específico que suscita el problema es, por supuesto, el anhelo de dar vivas por el corregidor, cosa que se disputan simbólicamente el Deseo y la Lealtad, hasta que finalmente se resuelve el pleito a favor de esta última.

La obra empieza, como decimos, con la intervención de la Música, quien pone sobre la mesa el asunto que da pie al breve conflicto, esto es, la distancia que hay entre el deseo y la consecución de su objeto (vv. 1-4):

Por más que el alma se incline
a ilustrar su amable objeto,
¡oh, cuánto la ejecución
dista a veces del deseo!

Tras la repetición de este canto inicial en boca de la Lealtad, es el Deseo el que ahonda en el problema declarando que siente a su alma esquiva justamente ahora en que quiere dar vivas por Tomás —el corregidor, se entiende— (vv. 6-11). El brío con el que arranca a hablar el Deseo, que proclama querer seguir las huellas del sol y “hacer de la tierra cielo” (vv. 12-15), no parece sosegarse ante las exclamaciones de la Lealtad (“¡Qué entusiasmo! ¡Qué locura!”, v. 16), por lo que este anuncia que su anhelar se despliega “sin cordura” y al mismo tiempo insiste en que su voluntad es tal que asciende a desear

⁵²⁶ Como dijimos en la nota anterior, este título no aparece en la transcripción de 1950. La de 1965 la presenta con el título de “El veneno del amor” y el subtítulo de “Zarzuela”, cosa que es un evidente error pues esta loa no es lo mismo que la zarzuela que presenta, según puede entenderse claramente por el propio contenido del texto.

⁵²⁷ Este esquema habría que matizarse con la presencia de algunos versos irregulares que aparecen ocasionalmente, sin que eso altere la estructura general de la obra.

que todo el universo, “del uno al otro confín”, proclame con “desinterés y amor” el poder de Gómez de Quevedo (vv. 17-27).

La Lealtad, más recatada y serena, advierte que el empeño del Deseo no le corresponde a él, sino a ella, aduciendo que es la lealtad quien debe “prestar homenaje/ a su jefe” (vv. 28-36). El Deseo es escéptico, pero escucha el argumento de su rival (vv. 38-49):

Lealtad

¿A su dulce magistrado
y amable corregidor
el lojano habitador,
que hoy le celebra togado,
no ha de decirle por qué
grabó ya sobre su pecho
(aunque es volumen estrecho)
el carácter de su fe?
Loja debe en igualdad
sacrificar su más pura
confianza, y es ventura
el llamarme yo Lealtad.

Hasta aquí llegaría la fase inicial de la loa, que plantea el conflicto y establece los argumentos primeros de cada personaje. Como vemos, el meollo de la escena tiene que ver con un dilema de índole retórica que recuerda el tono y estructura de las loas barrocas del siglo anterior, tan esquemáticas y grandilocuentes. Sobre esto debe decirse, de hecho, que la utilización de personajes alegóricos es también otro elemento que evidencia tal filiación.

El siguiente fragmento se vuelve más rápido —lo es, en general, toda la pieza— gracias al cambio de métrica a versos heptasílabos romanceados que se extiende por más de 20 versos (50-77). En tal sección, la Música interviene para pedir a la Lealtad obras más que palabras y hacer ver el carácter avaro del Deseo por querer regalar él solo “un obsequio inmortal” al magistrado. La Lealtad, por su parte, declara de que el Deseo por sí mismo es ciego y vanidoso, siendo secundada por la Música con la idea de que lo más sabio consiste en añadir al anhelo la voluntad. Con todo esto —que nosotros interpretamos y resumimos del diálogo más bien enredado que ocupa la sección— el Deseo se declara convencido, pero pide a la Lealtad que le demuestre ser ella quien dice ser.

Esto da pie para un nuevo cambio de la métrica versal, que adopta la forma más solemne y ceremoniosa del endecasílabo (también romanceado), en un fragmento en el que la Lealtad le explica al Deseo su intención de “pintar” las “nobles virtudes y [...]

prendas” del “ilustre jefe”, propósito que se ha visto truncado por ser “torpe” su “musa”, y su “canción” incapaz de cumplir “tan elevada heroica empresa”. Así, pues, la “gratitud” que siente la Lealtad se le ha quedado en el interior sin poder ser expresada, y esa es la razón que arguye para acudir a “un grato drama” que sea “obsequio, espectáculo y [...] ofrenda” para el corregidor (vv. 78-93). Persuadido, el Deseo lanza una afirmación muy significativa para comprender el alcance simbólico del teatro en ese contexto, el cual conjuga el anhelo de mostración con una finalidad pedagógica y los aúna en la explícita intencionalidad de la alabanza (vv. 94-97):

Me venciste, y es bien que el teatro enseñe
al hombre las virtudes más excelsas
que la cultura así de todo un pueblo
de su empleo al obsequio se le ofrezca.

La sección final, que vuelve al esquema inicial de octosílabos romanceados, presenta una suerte de parlamento final de la Lealtad (vv. 98- 127) en el que esta agradece la atención mostrada por parte del monarca al haber enviado “un retrato y copia viva” (seguramente en referencia a un retrato del rey presente en el lugar donde se estaría representando la loa) y por ser fuente de justicia. En estas líneas el corregidor Gómez Quevedo aparece nuevamente —tal como había sucedido en las dos loas monológicas que revisamos anteriormente— a la manera de un intermediario que “muestra a Carlos IV” que “si ha mandado en las Indias”, ha sido solo para hacer amar “su real nombre y su dulce soberanía”, por lo que de él dependería, entonces, que se escuche “con blandura,/ [...] equidad y justicia/ a la miseria de un pueblo/ [...] remoto de su vista”, con el fin, claro está, de desterrar los “mortales/ alientos de su agonía”. Aflora con esto la razón de ser de la loa —y de todo el acto de despedida, en realidad—, esto es, solicitar al corregidor —y aun exigirle— su intermediación ante la corona para procurar el desarrollo de la región (vv. 118-127):

Pero basta, pero sobra
un Quevedo: aquí gima
en cadenas la desgracia,
en dura prisión la ira,
el error en duro fierro,
la soberbia más altiva,
la más rebelde ignorancia,
las pasiones abatidas
en fin, al influjo noble
de Tomás lloren su ruina.

Tras esto, la obra concluye con alabanzas a dos voces entre el Deseo y la Lealtad, dirigidas ellas al funcionario cuyo “gobierno trajo/ paz a este lugar”, para que “viva, prospere y gobierne” a la vez que “mande, triunfe y eternice” su memoria en las “almas agradecidas” que lo celebran (vv. 128-139). La última cuarteta de la loa es una exclamación hecha por todos los personajes que anuncian, en las “luces” y “alegrías” de la noche, la zarzuela *El veneno del amor* (vv. 140-143).

En conjunto, estas loas en honor a Tomás Ruiz Gómez de Quevedo nos muestran una vez más la perduración del esquema celebratorio y encomiástico tan al uso en el marco de la semiósfera colonial quiteña. Así mismo, son una nueva evidencia de cómo a finales del período colonial las acciones dramáticas ancladas en la fiesta pública eran habitualmente utilizadas como un espacio para la declaración de intereses y la presentación de demandas por parte de quienes organizaban y ofrecían las obras, en su mayoría grupos pertenecientes a la élite criolla local. Si bien es poco lo que podemos conocer del contexto en el que se representaron, los tres textos dramáticos que hemos comentado nos permiten una doble reflexión a la que ya hemos llegado en casos anteriores: por un lado, dan buena cuenta de la plena continuidad que tenían, hacia finales del siglo ilustrado, las prácticas escénico-festivas ancladas en la mostración y aplauso del poder (toda vez que en ellas se cifraba en alguna medida su sostenimiento, a través de la ostentación y la alabanza); y por otro, en cambio, son ejemplos de las posibles negociaciones que se realizaba con respecto a ese mismo poder desde las diversas instancias de la autoridad local (a través de la solicitud de preeminencias y la demanda de atención).

En este caso particular, la mirada se posa sobre el corregimiento de Loja, territorio periférico —aunque históricamente importante, entre otras cosas por ser la puerta de acceso a la región oriental de Mainas— de la Real Audiencia de Quito. El dato no es poco significativo porque se trata de una zona que hacia la segunda mitad del siglo XVIII había gozado de una suerte de auge económico y demográfico, en su caso debido a la obtención y comercialización de corteza de cascarilla o quina —producto empleado en la época como un febrífugo universal—, cuya exportación entre 1747 y 1778 se había multiplicado casi diez veces en volumen.⁵²⁸ Al igual que había sucedido con Guayaquil y el mercado

⁵²⁸ El dato lo ofrecen Martine Petitjean e Yves Saint-Geours en “La economía de la cascarilla en el corregimiento de Loja (segunda mitad del siglo XVIII-principios del siglo XIX”, *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* vol V, n.º 15 (1983): 171. Un estudio completo y detallado sobre este tema es el texto de Alba Moya Torres, *Auge y crisis de la cascarilla en la Audiencia de Quito, siglo XVIII* (Quito: FLACSO, sede Ecuador, 1994).

del cacao, la región de la sierra sur en la Audiencia de Quito habría captado, gracias a la cascarilla, la atención de las autoridades monárquicas, que vieron necesaria la implementación de nuevas regulaciones y controles sobre ese relativamente nuevo producto comercial.⁵²⁹ No obstante, para la época en que se realizaban las loas a Gómez de Quevedo, dicho auge, había entrado más bien en una fase de recesión, por lo que bien puede colegirse que los pedidos que a través del texto se le hacen al funcionario tenían que ver con las esperanzas locales de mantener un patrón de desarrollo o bien de recuperarlo.

En este marco, el pequeño grupo de loas a Gómez de Quevedo posibilitan la reconstrucción y el descubrimiento de un pedazo de la realidad política, estética y económica de las postrimerías del período colonial. En sus líneas, pues, a pesar de su simpleza y aparente pequeñez, vemos cifrado no solo un ejemplo de la utilización del teatro en la esfera de la representación festiva, sino sobre todo las expectativas que los lojanos mantenían con respecto a su propio desarrollo, así como la forma en que proyectaban esos deseos en pedidos dirigidos a la autoridad. Aún cuando estos fueran dulcificados por su empaque de alabanza y declaraciones de fidelidad, se trata de una formulación de reclamos que los criollos de la zona elevaban de manera directa a su contraparte en la organización administrativa de la corona hispana.

4.2 *El Celo triunfante de la Discordia*, pieza dramática de José Mejía Lequerica (1800)

Esta última obra que revisaremos es una nueva e interesante evidencia del esquema festivo-celebratorio que tantas veces hemos visto en acción a lo largo de este estudio. En esta ocasión, el teatro se organizó para honra del funcionario español, francés de nacimiento, Francisco Luis Héctor de Carondelet, V Barón de Carondelet y presidente de la Audiencia quiteña desde su posicionamiento en 1799 hasta su muerte en Quito en agosto de 1807. El texto conservado es una pieza firmada en 1800 por José Mejía Lequerica, por entonces profesor de filosofía en el Colegio San Luis, que lleva el título

⁵²⁹ Prueba de ello es que hacia 1786, por pedido del oidor Fernando Cuadrado —cuyo voto se esperaba justamente en relación al establecimiento de un estanco para la producción y el comercio de la cascarilla—, Eugenio Espejo elaboró un informe en el que, con el ánimo de oponerse a dicho estanco, describía el marco económico de esos días en la Audiencia. Se trata de un notable texto de economía política de la época, muy útil para entender el proceso al que aludimos en la región de Loja. Actualmente el informe se conoce con los títulos de *Voto de un ministro togado de la Audiencia de Quito* y *Memorias sobre el corte de quinas*. Una edición moderna puede hallarse en el tomo III de las *Obras completas* de Espejo (Quito/Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008), 51-78 y 79-94.

de “El Celo triunfante de la Discordia, preludio alegórico a la malísima tragedia intitulada *Eurípide y Tideo* que, entre otras excelentes, representó el Colegio Mayor de San Luis de Quito, en obsequio de su vice-patrón, el muy ilustre señor presiente Barón de Carondelet”.⁵³⁰

Como puede verse, se trata de una pieza introductoria típica del esquema al uso en el período: ante la presencia del presidente, la intelectualidad del San Luis lo homenajea con teatro, haciendo que para ello uno de sus jóvenes profesores escriba la introducción escénica. La tragedia *Eurípide y Tideo* a la que alude el subtítulo es una pieza de Joseph Concha (o José de Concha; Madrid, 1750-¿1802?), obra sobre cuya significancia hablaremos más adelante.⁵³¹ Aquello de “malísima tragedia” parecería ser un gesto irónico de humildad que hace el autor, posiblemente implicado de alguna manera en la selección o montaje de la pieza.⁵³² Así mismo, si bien la obra se autodenomina “preludio alegórico”, la pieza cumple con todas las características necesarias para ser considerada una loa, pues no solamente sirve como introducción para una acción escénica mayor, sino que también presenta una situación con personajes simbólicos y se esfuerza por hacer alabanzas a las virtudes de Carondelet. Por último, aunque no queda claro con base en los datos que presenta el título, bien podría haberse representado para el recibimiento que se hiciera al presidente cuando su arribo a Quito en 1799, sobre lo que queda alguna información valiosa en los archivos de la época.⁵³³ Sea como fuere, de

⁵³⁰ El texto, que consta en un manuscrito titulado “Travesuras poéticas”, localizado en la Biblioteca Nacional de España por Jorge Núñez y Enrique Muñoz Larrea, fue publicado por primera vez en Jorge Núñez, coord., *Mejía. Portavoz de América (1775-1813)* (Quito: FONSA, 2008), edición que incluye una reproducción facsimilar del documento (407-419). Nosotros hemos seguido esa edición, también ayudándonos de la transcripción que presentan María Antonieta Vásquez Hahn y Ekkehart Keeding en *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800/1817* (Quito: FONSA, 2009), 121-131.

⁵³¹ Una edición digital puede obtenerse en el portal de la Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España, www.bne.es). El documento de 43 pp., sin fecha, lleva el pie de imprenta en Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, impresor y librero. La ficha del catálogo bibliográfico fecha la publicación entre 1775 y 1796.

⁵³² Hernán Rodríguez Castelo, que también ha comentado este texto en el volumen V de su *Historia de la literatura ecuatoriana s. XIX 1800-1860* (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2014), 3.075-3.078 y 3.116-3.129, interpreta esto como una “inusitada franqueza crítica” o bien “un juego irónico para insinuar alguna manera de autoría”. En una nota al pie reflexiona un poco más sobre el asunto y ofrece otra posibilidad: acaso la “dura y despectiva caracterización de [...] la] tragedia” se haya debido a que “Mejía no tuvo que ver en la elección” (3.116).

⁵³³ Vásquez Hahn, en su ya varias veces citado “Teatro insurgente...” (36-37), presenta un interesante documento que reposa en el actual Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (Fondo Jijón y Caamaño), el cual muestra la distribución del pretil en la cuadra del Palacio de la Audiencia para tablados destinados al público de las corridas de toros organizadas por la bienvenida al presidente Carondelet en 1799. La misma autora señala más adelante (54) —siguiendo un testimonio de Humboldt que recoge Ekkehart Keeding en *Surge la nación...*, 309— que por motivo de este recibimiento los alumnos del colegio San Fernando pusieron en escena la tragedia *Zaire* (1732) de Voltaire. Es posible que en el marco de esos recibimientos también hayan sido escenificadas tanto la loa de Mejía como la tragedia de Concha.

nuevo aquí encontramos un esquema que se retrotrae hasta las loas de raigambre barroca, si bien este texto de Mejía, como veremos, no procura enredos sintácticos ni deslumbramientos retóricos como las piezas más antiguas que hemos revisado en capítulos anteriores.

El “preludio” de Mejía es una composición de 260 versos en los que hablan cinco personajes: la Música, Quito, la Discordia, el Celo y el Colegio. El metro predominante es el endecasílabo, que se interrumpe solo en las tres intervenciones octosílabas de la Música, las cuales en conjunto alcanzan apenas los 24 versos. Por su parte, la rima sigue el esquema del romance (asonancia para los versos pares), siendo la terminación e-a la que ocupa la mayor parte de la obra y la e-o la utilizada cuando quien habla (o canta) es la Música. En términos generales, se trata de una obra simbólica, de imaginación neoclásica, que construye una alegoría de la situación moral de Quito en los albores del siglo XIX, y cuyo argumento presenta ciertos síntomas del proyecto autonomista que en los años siguientes consolidarían los movimientos por la independencia. Sería, por esto y por la particular figuración histórica de su autor, la única pieza conservada de teatro quiteño que podamos relacionar con el período de la emancipación.

El argumento de la pieza es, por lo demás, simple: Quito aparece sojuzgada por la Discordia, que la tiene presa, y es el Celo (entendido este como el esmero, el cuidado y el empeño necesarios para salir de la postración) quien aparece para liberarla. Este Celo, además, que ha sido enviado directamente por Dios y se acoge de manera simbólica en el pecho de Carondelet, proclama un horizonte promisorio para Quito toda vez que esta, gracias a su intercesión, será capaz de abandonar el estado de postración al que la sometía la Discordia. Tal contenido, que se representa sin interrupciones, bien puede dividirse para el análisis en tres bloques consecutivos: primero la mostración de la Quito sojuzgada por el poder de la Discordia, a la que se representa como un monstruo (vv. 1-85), luego la aparición e intervención del Celo, que enfrenta al enemigo y, al vencerlo, libera a Quito para de inmediato proclamar la felicidad de su futuro (vv. 86-192), y por último la intervención del Colegio, que se alegra por la noticia y ofrece la tragedia para expresar su alegría y gratitud (vv. 193-260).

La apertura de la obra viene de mano de la Música, que es quien plantea la situación inicial de la acción dramática y anuncia el fin de los males que tienen estancada a la ciudad (vv. 1-16):

¡Hermosa Quito! respira
pues ha llegado el momento

en que tus tristes suspiros,
 penetrando el alto Cielo
 al Padre de las piedades
 a compasión le movieron.
 De la sangrienta Discordia,
 ese fiero monstruo horrendo,
 ha decretado quebrante
 el Cielo el yugo de acero,
 que tanto tiempo ha oprimido
 tu tierno rosado cuello.
 Ya la Unión y [el] Patriotismo
 volverán de su destierro,
 trayendo consigo alegres
 mil venturas a tu suelo.

Varios elementos resultan interesantes en este arranque. Primero, la representación de la Discordia como un “fiero monstruo horrendo” que oprime el “tierno rosado cuello” de Quito no solo aporta con una caracterización de interés escénico (Quito representada como una dama hermosa pero debilitada; la Discordia como un engendro poderoso y atemorizante), sino que plantea el conflicto moral que atraviesa el sentido de la obra: todo lo ruin, violento y degradante (‘lo monstruoso’) se asociará a la idea de “discordia”, mientras que, en su polo opuesto, la ternura, juventud y hermosura se asociará a la ciudad. Segundo, la mención de la Unión y el Patriotismo, a los que la Música se refiere como dos personajes ausentes, da cuenta del proyecto utópico que encierra la obra en tanto propuesta de acción política, dando anuncios de lo que luego será una evidencia insoslayable en la acción de la obra: a la postración causada por la falta de acuerdos (la “discordia”), Mejía le opone la unidad y el sentimiento de amor patriótico como fórmula de desarrollo. Remite esto a las formulaciones que venía haciendo la élite ilustrada quiteña desde las pasadas décadas con respecto a la necesidad de un acuerdo común para posibilitar el progreso. En ese sentido, el monstruo de la Discordia que presenta Mejía sería la contraparte de la Escuela de la Concordia que planteara Eugenio Espejo una década antes, con los mismos propósitos.⁵³⁴ Por último, el hecho de que quien escuche los lamentos de Quito sea “el Padre de las piedades” (esto

⁵³⁴ En su famoso *Discurso dirigido a la muy ilustre y muy leal ciudad de Quito* (también conocido como “Discurso de la sociedad patriótica”) —texto que fuera publicado durante la estancia de Espejo en Bogotá en 1789 y luego incluido en los números 4 a 7 del periódico *Primicias de la cultura de Quito* (febrero-marzo de 1792)—, el Precursor realizaba una exposición de las pretensiones ideales del movimiento ilustrado que había venido consolidándose a lo largo del siglo, entre las que resaltaba el deseo de articular un espíritu colectivo que haga ver la valía de la nación quiteña y proyecte el camino hacia la resurrección de su país a través del cultivo de las ciencias y las artes. Tal proyecto, en síntesis, se repite de manera casi exacta en la obra de Mejía, según veremos a lo largo de nuestro comentario. En cuanto al texto de Espejo, remitimos al lector a la edición presente en el tomo *Precursores* de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima (Puebla: Cajica Jr., 1960), 310-315, 317-321, 327-330 y 335-339.

es, Dios) hace que la instancia desde donde se vuelve posible la liberación de Quito no sea otra que la providencia divina, rasgo que, al igual que el anterior, inserta el mensaje (y proyecto) político de la escena montada en el ámbito regulador y ordenador del catolicismo, dando cuenta del carácter particular (católico y monárquico) que adoptaron las reformas propuestas por la ilustración hispana, tal como se vio manifestada en la Audiencia quiteña.⁵³⁵ Así mismo, esto último puede verse también como una estrategia a la que se acoge Mejía para enarbolar un proyecto particular sin entrar en conflicto abierto con la simbología dominante. Dicho de otra forma, el proyecto al que aspira la élite criolla es viable —y sobre todo enunciable— en tanto no contradiga directamente los pilares sobre los que se fundamente al ordenamiento todavía vigente al momento en que esta formula su postura.

Tras este arranque, aparece Quito, fuertemente asida por la Discordia, quien pregunta al Cielo qué voces son las que escucha y en las que deposita su esperanza (vv. 17-29). Su parlamento insiste en la caracterización fuertemente negativa de la Discordia, a la que califica como “vil, no diosa, bestia”. A pesar de las rogativas celestiales que hace el personaje prisionero, la Discordia no parece intimidada y de inmediato interviene para advertirle a Quito que no logrará librarse de ella, pues el Cielo ha sido y es sordo a sus lamentos (vv. 31-34). Es entonces que, tras una breve e inútil réplica que hace la ciudad (v. 35), sucede una larga alocución de la Discordia que se extiende por medio centenar de versos y da cuenta del estado de postración al que busca vencer el proyecto esbozado por Mejía. Toda esta sección, y lo que sigue, aparece ya en métrica endecasílaba, lo cual hace de los parlamentos proclamas más cadenciosas, severas y solemnes que lo dicho hasta ahora por la Música.

En su extensa alocución (vv. 36-86), la Discordia le recuerda a Quito haber sido siempre su gobernadora, aún antes de la instauración del régimen español, y le hace ver que su presencia se extiende por todos los “campos peruanos”. Con esto puede colegirse que, según la tesis que sostiene la obra, el dominio de la desunión y el estancamiento no sería restrictivo al territorio de la Audiencia quiteña, sino un problema generalizado en buena parte de la América española. La propia Discordia, insistiendo en lo ya dicho por los otros personajes, ahonda en su caracterización monstruosa y omnipotente, presentándose “rota, desgredada y polvorosa,/ ceñida de serpientes la cabeza” —en clara alusión a la Medusa de la tradición clásica—, a la vez que con “airado el negro rostro y

⁵³⁵ Sobre esto, ver nota 428 de este estudio.

torpe gesto”, arrojando “mil centellas” por los ojos, con el corazón “ardiendo [...] en viva rabia” y siendo dueña de una voz “más que el trueno, ronca y fiera”. Así, el personaje se muestra, además de bestial, como un ente todopoderoso e imbatible, dispuesto a mantener sujeta a su presa a pesar de que haya quienes intenten liberarla, situación a la cual no demora en aludir: “Víctimas gratas, que en mi templo inmolo,/ son cuantos hoy procuran tu defensa” (vv. 58-59). Esto último, por lo demás, es significativo en tanto remite a la existencia de personas interesadas en terminar con el dominio de la Discordia —quienes aman a Quito y cultivan el amor patriótico, se entiende—, pero que han visto sus anhelos y esfuerzos frustrados precisamente a causa del influjo de esta, que se muestra por tanto dueña total de la abatida prisionera.

El dominio de la Discordia es, con todo esto, no solo una posesión física, sino también —y sobre todo— espiritual, lo que se muestra con el furibundo grito que le lanza el monstruo a la ciudad: “¡Extiendo yo hasta tu alma mis rigores!” (v. 63). Tenemos, entonces, que el problema de Quito es ante todo un problema de conciencia: no parece estar verdaderamente dispuesta la ciudad a permitir la influencia de quienes procuran su progreso. De ahí que la Discordia se atreva a hablar del alma de Quito en los siguientes términos (vv. 64-70):

Mil veces la he cegado de manera,
que agravios reputando las piedades,
te vuelves contra quienes te desvandan:
o ya discurre medios al destierro
del que sus glorias por tu dicha deja:
o ya también deléitate la muerte
del mismo a quien tu vida le desvela.

En toda esta larga perorata, en la que la Discordia se ha mostrado segura y ufana de su poderío e invulnerabilidad incluso en contra de los que buscan combatirla, se perfila de manera más clara el juicio a la vez político y moral que pretende la pieza, en tanto el personaje se dice hija de la Envidia y el Egoísmo, además de nieta de la Avaricia, esposa del Furor, madre de los Estragos y compañera perpetua de la Ambición. A la vez, se declara madrastra —en el sentido de mala madre, se entiende— del Talento, a la vez que “acérrima enemiga” de la Paz, la Unión y la cándida Inocencia (vv. 77-83). Con ello queda claro cuáles son los valores asociados con la desunión imperante y cuáles los que se levantan ante ella como opuestos.

Establecida así la coyuntura en la que se encuentra la alegoría de la ciudad, entra la loa en la segunda fase de la acción. Quito vuelve a lamentarse y pedir compasión del

propio Dios (vv. 87-90), a lo que enseguida la Música, como tomando la voz de la divina Providencia, decreta el embate del Celo en contra de la Discordia (vv. 91-94). En ese momento se levanta un telón en medio del teatro y detrás de él aparece un templo en el que se encuentra el Celo. Es el turno, entonces, de la larga alocución de este personaje (vv. 95-175), contrapunto evidente del pasado discurso proferido por la Discordia. El Celo, que aparece en escena “con sus correspondientes insignias” —de lo que podemos inferir los caracteres escénico-visuales desplegados en la figura del personaje— arranca confirmando el hecho de que ha sido la Providencia quien lo ha enviado a liberar a Quito, al tiempo que declara a esa instancia con el lugar donde habitan el Amor, la Paz y la Alegría, y se lamenta por las desdichas que ha sufrido la ciudad a causa de su ausencia.

El parlamento del Celo es tan significativo como el ya visto la Discordia para dilucidar el proyecto progresista que reside en el corazón del texto de Mejía. El personaje se esfuerza por mostrar la prodigalidad de la que se encuentra rodeada Quito —sus palabras ponen de manifiesto “tesoros vegetales”, “venas de oro”, “árboles de plata”, “finas perlas” y aún “diamantes de genios”, capaces estos de descollar tanto en la inventiva (a través de las artes) como el juicio (a través de las ciencias) (vv. 109-114)—, a pesar de lo cual vive la provincia ahogada en la pobreza y sumida en la pesadumbre: “Tú en medio de riquezas gimes pobre,/ rodeada de las dichas triste quedas” (vv. 116-117). El Celo llega incluso a comparar a Quito con Tántalo, legendario rey de Frigia que, en su castigo en los infiernos, sufría de una sed insaciable por no poder beber del agua de la que estaba rodeado (vv. 119-122). Con esto vuelve a dar cuenta de la concepción de cariz ilustrado —de nuevo resuenan las ideas patentes en el discurso de Espejo— que miraba el estancamiento no en la falta de recursos naturales o facultades del intelecto, sino en la falta de cultivo y trabajo diligente —esto es, el “celo” mismo— necesarios para aprovechar y disfrutar esas ventajas. De ahí que el núcleo de la posición del personaje tenga que ver con que los males de Quito se deben a su ausencia, ocurrida esta por la falta cometida por la ciudad al no querer acogerlo (vv. 123-126):

El Celo pudo solo desatarte;
pero ¡ay! que el Celo lejos de esta tierra,
buscaba en otras almas la acogida,
que duras le negaron las quiteñas.

Continúa el Celo relatando su persistente búsqueda de acogida en “otras almas” (ya que las quiteñas se negaban a recibirlo), recorrido en el cual habría encontrado continuos escollos como el interés, el amor impuro y la inercia o dejadez, al punto de

querer encaminarse al cielo como único refugio ante la frialdad del corazón humano (vv. 127-145). Este motivo de la posible retirada del Cielo es el recurso, diríase a la vez predecible e ingenioso, que inserta en el argumento la alabanza protocolaria habitual en este tipo de obras: estando el personaje a punto de marcharse, lo ha detenido la aparición de la figura de “un sabio caballero”, tierno y modesto, que “ofrece [su corazón] al ser supremo”, invoca con fervor al Cielo y a la vez consagra su valor y prudencia al beneficio de la humanidad (vv. 146-156). Tal caballero, por supuesto, no es otro que el propio Carondelet —al que en el v. 159 se menciona con uno de sus nombres de pila: Héctor—, quien por sus nobles y rectas intenciones recibe la complacencia del Cielo. Es, pues, la Providencia la que ha colocado al Cielo “en el trono de su pecho” (el de Carondelet) y ha erigido ahí un “real palacio” donde pueda tener su domicilio (vv. 157-165). Y es Carondelet, por tanto, quien ha recibido esa suerte de misión providencial que consiste en aplicar el Cielo concedido para hacer a Quito una ciudad “libre y poderosa” (vv. 166-171).⁵³⁶

Con esta suerte de giro, estamos de nuevo frente a un mecanismo que no nos resulta extraño —lo hemos visto, a su modo, en textos como las loas reales de 1760 y 1789, entre otros—, y que consiste en la utilización del aparato festivo para, sin alterar su condicionamientos básicos de hiperbolización, alabanza y ordenamiento simbólico, plantear un discurso de diálogo o negociación con el poder. En este caso, la intelectualidad ilustrada de la ciudad —representada de manera corporativa por el colegio mayor San Luis y de manera personal por José Mejía Lequerica—, estarían planteándole al poder instituido —representado por el nuevo presidente de la Audiencia— una suerte de petición que a la vez implica un plan de acciones (a la manera en que hemos visto que sucedía, por poner otro ejemplo, con las loas lojanas a Tomás Ruiz Gómez de Quevedo). De manera particular, al involucrar directamente a Carondelet en el argumento de la manera en que hemos visto que sucede, la obra deja de ser una simple acumulación de alabanzas y aún un relato simbólico para pasar a ser la enunciación de un programa implícito: dado que lo que estanca a la ciudad es la desorganización y la falta de amor patriótico (esto es, la “discordia”), lo que ha de procurarse es concordia y unidad, y quien ha de poner empeño y atención (esto es, “celo”) en tal tarea no es otro que el propio

⁵³⁶ Valga señalar que este gesto que conecta la idea progresista de “celo” con la figura homenajead de Carondelet conecta también el discurso ilustrado que se construye en la pieza con los mecanismos celebratorios del barroco, dando cuenta de esa natural hermandad entre uno y otro que en su momento propusiera José Lezama Lima.

presidente entrante, en cuyos hombros recae por tanto la responsabilidad de procurar la armonía necesaria para lograr la gobernabilidad y el desarrollo.

Planteada esta idea —que luego ha de volverse todavía más explícita en la sección final de la loa—, el Celo concluye su larga intervención dirigiéndose a la Discordia y fulminándola con un rayo (vv. 172-175). Ésta a su vez toma la palabra, se declara inútil contra su rival y huye “con estrépito” para no volver a aparecer más (vv. 176-182). De inmediato el Celo habla nuevamente para dirigirse a Quito e instarla, ahora que la Discordia se ha retirado, a convocar una asamblea que junte los “talentos” y las “luces” —es decir, la virtud intelectual—, con la rectitud y la caridad —es decir, la virtud moral—, para así recibir “con aplausos de alegría” a la Unión y el Patriotismo que regresan de su destierro (vv. 183-190). La Música vuelve a sonar —es la última de sus intervenciones— para anunciar la verdad de este retorno y augurar “alegres/ mil venturas” para la ciudad (vv. 191-194), con lo cual se pone fin a la sección segunda y central del argumento escénico.

El meollo de la obra, según hemos planteado, consiste no solamente en plasmar la situación de Quito en la coyuntura del momento, sino especialmente en plantear ante ella una posible vía de solución, y en comprometer en ello a la autoridad aludida de manera directa. Esto es precisamente lo que ha de reforzarse en el fragmento final de la loa, cuya novedad es la aparición del Colegio como nuevo personaje simbólico que dialoga con Quito hasta el final de la acción (vv. 195-262). La entrada de este nuevo interlocutor sucede mientras la Música está todavía anunciando el ya referido retorno de la Unión y el Patriotismo, por lo que el personaje arranca su intervención repitiendo las palabras de la Música y mostrando su sorpresa y alegría ante la noticia (vv. 195-199). De inmediato le pregunta a Quito por la forma en que se ha librado de la Discordia (vv. 200-204), y esta responde haciéndole saber que ha sido por intervención del Celo —al que llama “de Dios destello sacro”—, quien con su “trueno de sentencia” ha enviado al monstruo “al abismo tortuoso” donde “tuesta a los malvados [la] brasa eterna” (vv. 205-210).

Se prosigue entonces con el proyecto y el anuncio que estaba en marcha con respecto a Carondelet y su misión, pues el Colegio demanda acerca de la forma en que ha venido el Celo y el lugar en el que se halla (v. 211), a lo que Quito le responde (vv. 212-225):

En ese corazón, esa alma recta,
que el santo cielo con piedad condujo
al centro de dolores y miseria.

Su pecho aquesta llama siempre activa
 en medio de virtudes alimenta;
 a fin que desde allí fomite, anime
 el Patriotismo con la Unión, que es maestra,
 y madre muy fecunda de la industria,
 comercio, agricultura, todas ciencias,
 y de artes, ya mecánicas ya nobles,
 que al reino, en que florecen, acarrear
 salud, contento, paz, y el extenderse
 con pueblos numerosos, que opulencia
 ostentan admirable al orbe todo.

Esta intervención —que es la última que realiza Quito— concentra todo el sentido y mensaje profundos de la obra de Mejía: es de nuevo el presidente entrante (“ese corazón, esa alma recta”), que ha llegado a la ciudad por disposición del “santo cielo”, quien tiene el encargo de mantener activa la “llama” del celo para animar con ella los anhelados ideales de patriotismo y unión. Estas son las condiciones necesarias para que a Quito puedan arribar las virtudes del progreso (esto es, la industria, el comercio, la agricultura, las ciencias y las artes) con las cuales se ha de instaurar un nuevo horizonte de prosperidad (esto es, salud, contento, paz, crecimiento y opulencia). Ahí la fórmula planteada por este “preludio alegórico”, fórmula que por lo demás expresa, como hemos dicho, el conjunto de aspiraciones de la élite ilustrada de la ciudad a finales del siglo XVIII.⁵³⁷

Además de dar forma cabal al discurso profundo de la loa, el diálogo entre el Colegio y Quito pone en evidencia una relación simbólicamente significativa. Cuando el primero entra en escena, llama a la ciudad “patria mía” a la vez que “cara Quito bella” (v. 200), y ésta le responde llamándolo “hijo” (v. 205). Más adelante, en su alocución final, el Colegio vuelve a dirigirse a la ciudad nombrándola “dichosa madre” y alegrándose por su liberación de manos de la Discordia (vv. 226-227). Estos enunciados proclaman un vínculo filial entre ciudad e institución en el que nos parece ver también un sentido programático: la intelectualidad representada por el colegio se muestra como un hijo amante que celebra el adelanto y provecho de su madre, y se alista a orientar sus energías en pro de su desarrollo. De ahí que, en su parlamento final (vv. 226-262), el Colegio se refiera a la “linda estrella” que le amanece a la ciudad “tras noche tempestuosa”, al tiempo en que declare que, para hacer sensible la terneza y gratitud que penetran “suave y dulcemente” en su pecho, habrá de sacrificar “al Celo mismo/ los frutos que produce su

⁵³⁷ Valga insistir una vez más en que este proyecto aquí sintetizado es casi una repetición exacta de lo que ya una década antes había planteado Espejo en su *Discurso...* y el resto de páginas de las *Primicias de la cultura de Quito*. En ese sentido, la sociedad patriótica que pidiera el antecesor y maestro de Mejía no sería distinta a la asamblea de “talentos y luces” que hemos visto que el Celo le pide organizar a Quito antes de retirarse de la escena.

influencia”, esto es, habrá él mismo de acoger el influjo del Celo para ponerlo al servicio de la ciudad. Esto, además, plantea implícitamente un vínculo entre el Colegio y Carondelet —es decir, entre la clase letrada y la clase política— en virtud del cual ambos aúnan sus esfuerzos en la misma dirección.

Esta alianza que la obra plantea entre la intelectualidad de la ciudad y la figura del presidente —alianza que, como hemos dicho, busca encaminarse a la búsqueda de un futuro promisorio para Quito y su región— es enormemente significativa porque da cuenta del sentido profundo que tiene la obra en el seno del proyecto localista criollo ya en los albores del siglo XIX. Lo que vemos puesto en escena en esta pieza de Mejía constituye, pues, la enunciación sin tapujos de lo que la élite criolla anhela y proyecta como camino a seguir en la senda del progreso, el cual se identifica, por lo demás, con los valores de la modernidad capitalista temprana (libertad comercial, creación de industria, desarrollo agrícola...). Son esos los elementos que la élite criolla busca fortalecer en la región para llevar adelante sus designios. Estamos, por tanto, ante un estado de madurez del proyecto criollo en vísperas del inicio formal del proceso de independencia. Se trata, además, de un proyecto que no necesariamente se enfrenta con el poder colonial, sino que más bien busca establecer con él un pacto. La “concordia” que enarbola Mejía frente a la “discordia” que simbólicamente abrumba a Quito proviene, entonces, de mano de una élite letrada en tanto ella es la artífice y usufructuaria de los discursos de poder: precisamente del poder del que la clase criolla busca ser partícipe a través de la tesis que plantean sus intelectuales.

Es precisamente el Colegio el encargado de cerrar la obra, y lo hace con una intervención en la que, además de celebrar lo sucedido, ofrece la representación de la tragedia ya anunciada desde el título como muestra de su agradecimiento a la labor del Celo. La elección de esta obra también nos parece significativa por el mensaje que aporta, mensaje que se vuelve explícito por las alusiones que hace el Colegio de sus personajes. Así, *Eurípide y Tideo* pone en escena una historia cuyo evento central es el asesinato de Nicastro, rey de Chipre, por conspiración de quienes pretenden usurpar su poder (Cerción, Laudemonte —que en la obra de Mejía aparece como Laudemón— y Glauco). Por su parte, Cadmo, Eriteo y Tideo son quienes resuelven el entuerto (siendo el último, Tideo, el joven noble a quien en primera instancia se imputa falsamente el crimen). Las palabras del Colegio ponen en relación a los del primer grupo (Cadmo, Eritreo y Tideo) con las ideas de celo y fidelidad al rey, mientras que los otros tres (Glauco, Cerción y Laudemón) son presentados como ambiciosos y contrarios a la Paz y la Unión. Dicho de otra manera,

la obra representada tras el preludio de Mejía condenaba la codicia y la intriga —además de tachar negativamente el regicidio, postura por lo demás elocuente en la Europa posterior a la decapitación de Luis XVI a manos de la Convención Nacional francesa en 1793—, al tiempo que volvía ejemplares las actitudes patrióticas, desinteresadas y amorosas de los personajes mencionados.

Tras todo ello, lo que queda de la pieza es una breve arenga a los quiteños para que aprendan a “extirpar [...] las semillas de la Discordia”, a la que sigue una más larga alocución a Carondelet —comparándolo incluso con el famoso héroe troyano Héctor por la coincidencia de nombres— a quien se pide derramar sobre Quito las dichas prometidas por su celo. Las palabras finales, que el Colegio hace “a nombre de su patria” (v. 259), son un pedido a Dios (el “Numen Santo”) para que eleve al presidente y su esposa —al parecer también presente entre el público de la representación— hasta “más allá de los planetas” (v. 262). Con esta nota típicamente laudatoria concluye la obra.

Ubicado tanto en los albores de un nuevo siglo como en el marco semiótico claramente persistente de la teatralidad festiva colonial, este interesante “preludio alegórico” de Mejía es el último de los textos dramáticos que conozcamos del período. A través del enlace de su aparataje simbólico y su proyecto utópico-político, la obra se proyecta tanto hacia el pasado como hacia el futuro: por un lado, recoge y repite el mecanismo de articulación de las representaciones teatrales coloniales, dando cuenta, como hemos insistido, de su persistencia y continuidad; por otro, articula una reflexión sobre la coyuntura específica de la ciudad —y la región—, y expone a partir de ello un programa concebido para garantizarle a la Audiencia quiteña un porvenir a tono con los sueños de sus élites intelectuales. Gracias a ello, tenemos aquí una acción destacada en las postrimerías del teatro colonial quiteño y una muestra de su particular evolución.

El “preludio alegórico” de Mejía, en suma, sintetiza de alguna manera mucho de lo que hemos visto a lo largo de este estudio. Esta breve representación se levanta en el seno de una simbología discursiva anclada en una tradición que atraviesa todo el período colonial, y se desde ahí se proyecta —en tanto evidencia de una conciencia y un propósito común de la clase criolla— hacia una nueva realidad que entonces ya se percibe entre las brumas del futuro. Y si bien ese futuro todavía no se aprehende del todo en el momento en que Mejía compone su obra —pues se figura que falta mucho por hacer para que ese “celo” anhelado triunfe finalmente sobre la discordia de su tiempo—, es precisamente desde ahí, desde el futuro, donde nos ubicamos nosotros para encontrar, en las líneas

promisorias de la escena quiteña, la marca de unos deseos que, tras el paso de los siglos, en buena medida todavía nos atraviesan y nos constituyen.

Conclusiones

El teatro colonial quiteño en perspectiva

Nuestra revisión panorámica del teatro quiteño del período colonial nos ha traído de vuelta al inicio de nuestras pesquisas. La pieza dramática de Mejía con la que hemos cerrado el anterior capítulo fue representada, como sabemos, pocos años antes del recibimiento que se le hizo al conde Ruiz de Castilla en 1808, hecho que incluyó la representación de obras dramáticas y al que hicimos alusión en la introducción de nuestro estudio, cuando nos preguntábamos sobre los códigos y principios que regían el universo de la dramaturgia y la escenificación vigente en los siglos coloniales. De alguna manera, pues, hemos vuelto al punto desde el cual empezamos, acaso con algo más de certezas y una visión más completa de cómo y por qué se produjeron esas representaciones al interior de un período en el que el teatro funcionó —ahora lo sabemos bien— como un elemento semiótico fundamental para refrendar el ordenamiento simbólico de la sociedad.

Bien podría ensayarse una contextualización de las representaciones escénicas en esos primeros años del siglo XIX de la misma manera en que hemos procurado hacerlo para momentos anteriores. Y no sorprenderá que los datos rastreados repitan características ya observadas en esos otros casos. Habíamos señalado ya, por ejemplo, que en los actos de recepción de Carondelet en 1799 los estudiantes del colegio San Fernando hicieron funciones de teatro entre las que se incluyó la comedia *Zaire* de Voltaire. El esplendor y despliegue escénico de esas representaciones fue tal que Alexander von Humboldt, entonces de paso por la ciudad, llegó a decir de ellas que “habían sido tan elegantes como se pueden ver en París”, de lo cual concluía que “Quito es quizá, entre los países de América, el que tiene más talentos naturales”. El mismo Humboldt da testimonio de que en 1802, el entonces corregidor de Ambato don Bernardo Darquea —antiguo secretario de Pablo Olavide— hizo presentar, “bajo el régimen muy ilustrado del señor Barón de Carondelet”, “una traducción al español del *Mahomed* de Voltaire”. Los comentarios aprobatorios del naturalista alemán, que elogia largamente a Darquea por su particular “genio” y su “gran talento natural”, entre otras cosas, da cuenta

de la repetición del mecanismo de significación en el teatro de esos años con respecto a lo que hemos visto suceder con anterioridad.⁵³⁸

Para las representaciones que se hicieran por el arribo del conde Ruiz de Castilla en 1808 la situación no fue distinta. Recordemos que por ese motivo los colegiales del San Fernando pusieron en escena, en octubre de ese año, cuatro piezas (*Catón*, *Andrómaca*, *Zoraida* y *La Araucana*, según testimonio de William Bennet Stevenson).⁵³⁹ La parafernalia en ese caso fue también significativa: Vásquez Hahn ha localizado, en el archivo histórico de la orden dominicana, un documento sobre los gastos para organización de dichas comedias, documento según el cual el colegio San Fernando habría invertido en ello la suma de 2.163 pesos con 4½ reales, cantidad muy considerable si se piensa que en ese mismo momento el costo total invertido para los cinco días de corridas de toros fue solamente de 324 pesos (los cuales sirvieron para costear una gran cantidad de elementos como la elaboración de los toriles, el pago por los animales, la música, las colaciones y las bebidas, entre varias otras cosas). La interesantísima lista contable por el gasto de comedias incluye elementos tan diversos como el papel para sacar copias de las tragedias (y el pago a los copistas), las velas para los ensayos (“que duraron más de tres meses en el salón nuevo”), la música, la comida, diversos tipos de telas y gran cantidad de materiales necesarios para el vestuario y la decoración.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Las citas provienen del volumen *Alexander von Humboldt: diarios de viaje en la Audiencia de Quito*, edición de Segundo Moreno Yáñez, traducción de Christiana Borchart de Moreno (Quito: Occidental Exploration and Production Company, 2005), 54. Nosotros la tomamos de Vásquez Hahn, “Tres momentos...”, 23-24 (quien a su vez lo toma de Keeding, *Surge la nación...*, 309). Valga señalar que prácticamente toda la información de este y los siguientes párrafos la tomamos del notable trabajo que ha realizado María Antonieta Vásquez Hahn en los dos artículos suyos que hemos usado en varios lugares de este estudio (“Tres momentos...” y “Teatro insurgente...”), así como en su trabajo “El trasfondo político de las fiestas de toros a inicios del siglo XIX en Quito”, tesis de Maestría en Historia, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

⁵³⁹ Stevenson, “Narración histórica...”, 65. Resulta difícil establecer la autoría de estas obras. Según anota Descalzi, *Historia crítica...*, 75-76, Jorge Carrera Andrade, en su *Galería de místicos e insurgentes* (1959), señala que las obras eran adaptaciones de Racine. Tal parece ser el caso de *Andrómaca* (1667), conocida pieza del dramaturgo francés, pero no de las otras. *Zoraida* es muy posiblemente la pieza del madrileño Nicasio Álvarez de Cienfuegos, cuya primera edición es de 1798. Por su parte, tanto *La Araucana* como *Catón* responden a temas muy populares en su tiempo, el primero a partir del famoso poema de Ercilla del siglo XVI, y el segundo especialmente tras el enorme éxito de la ópera *Catón en Útica* del italiano Pietro Metastasio, representada por primera vez en 1728. Existe un auto sacramental del siglo XVII que lleva el título de *La Araucana* y que ha sido problemáticamente atribuido a Lope de Vega.

⁵⁴⁰ Vásquez Hahn, “Teatro insurgente...”, 58-65. El documento, que la autora ofrece fotografiado y transcrito, proviene del legajo titulado “Libro general del egreso, datas o gasto ordinario y extraordinario de caudales pertenecientes a los fondos de este Real Colegio de San Fernando de Quito, y empieza desde 1 de enero de 1803” (Archivo histórico de la Orden de los Predicadores, Quito). Sobre esta misma coyuntura, la autora comenta en otro lugar (“Tres momentos...”, 20) la constancia de un pago de 260 pesos “hecho a Manuel Samaniego por su trabajo para las comedias”, lo que la lleva a imaginarlo “pintando los telones y los bastidores para crear perspectivas de primeros planos, medios planos y planos lejanos”.

Fuera de las distinguibles novedades —como la influencia, en la intelectualidad quiteña de la época, de un espíritu de corte racionalista e ilustrado que se manifestaba no solo por la presencia activa de un teatro clásico y neoclásico francés (Racine, Voltaire) sino también por los datos que se han recogido sobre las reacciones y reticencias que dichas representaciones generaron en los sectores más conservadores, que veían en ello una posible alteración del orden—,⁵⁴¹ lo que primero salta a nuestra vista es la reiteración de un esquema ya plenamente conocido. Una vez más observamos al teatro articulado al interior del universo de la teatralidad festivo-ritual que fue la marca de agua de la semiósfera colonial quiteña. La mencionada influencia del espíritu ilustrado, por tanto (espíritu que, según hemos dicho en varias ocasiones, no se habría mostrado en la Real Audiencia de Quito tan lejano a esa teatralidad barroca de devoción y celebración que parece haber sido la nota común durante la mayor parte del período colonial), implica una evolución en las intenciones, los temas y aún las formas, pero no propiamente en el sistema a través del cual se producía la significación.

Vemos, pues, transformación en las ideas, no en los mecanismos; evolución en los propósitos y mensajes, no en el aparato semiótico. Dicho de otra forma, hemos visto a lo largo de nuestras descripciones y comentarios de las piezas teatrales conservadas variaciones en sus tonos y temáticas, así como en las diferentes intenciones que sus discursos encerraron entre líneas, y aún en la evolución de los grupos sociales que estuvieron detrás de su organización, pero siempre, en todas ellas, se ha mantenido de fondo la marca básica de la semiósfera de la teatralidad colonial: el hecho de que el teatro estuvo siempre vinculado al universo de la fiesta pública, universo de un carácter cercano a lo ritual y en el que estuvo siempre implícita una necesidad primordial de mostrar y sustentar los discursos y símbolos tomados como fundamentales, desde las instancias de poder, para el ordenamiento social. Sobra decir que esto último funciona tanto para el teatro ceremonioso y devoto como para el teatro festivo, en tanto uno y otro —facetas

⁵⁴¹ En algún lugar de su relación, Stevenson anota que Ruiz de Castilla no estuvo del todo complacido con las representaciones ofrecidas por su recibimiento, acaso por el tono hasta cierto punto subversivo o autonomista implícito en el contenido de las obras. Por otro lado, la misma Vásquez Hahn (“Tres momentos...”, 21-22) copia un oficio de junio de 1808 en el que el sacristán mayor de la catedral de Quito, Tiburcio Peñafiel, se dirige al comisario del Santo Oficio, el doctor Antonio Lasso de la Vega, para hacerle saber que “el Colegio de San Fernando preparaba la representación de algunas piezas prohibidas”. Dos de las obras que Peñafiel censura son precisamente de Voltaire: *Alcira* (1736; traducida al castellano por Bernardo María de la Calzada, en 1788, como *Triunfo de la moral cristiana* o *Los americanos*) y *Tancredo* (1760). Otras de las obras que menciona en preparación por los colegiales del San Fernando son las ya mentadas *Zoraida* de Álvarez Cienfuegos y el *Catón de Útica*, de la que dice no haber nombre de autor. El oficio, según refiere la autora, fue recogido por Jorge Moreno Egas en su libro *Del púlpito al Congreso. El clero en la Revolución Quiteña* (Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2012).

posibles dentro de un mismo esquema— estuvieron siempre asociados a momentos celebratorios ostentados y auspiciados por los estamentos sociales cercanos al ejercicio del poder.

He ahí, por tanto, una primera y notable comprobación: la asombrosa estabilidad que tuvo, como práctica cultural, el universo de las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito. De ahí que no parezca posible una comprensión profunda del fenómeno sin tener en cuenta el extendido y complejo recorrido que se había iniciado a partir de la instauración del orden colonial —y sus mecanismos de producción cultural— a lo largo de los siglos anteriores, recorrido que había mantenido una notable regularidad hasta los albores de nuestra vida republicana. Dicho en un sentido más amplio, no es posible un conocimiento cabal del teatro colonial quiteño sin tener a la vista su fundamento de práctica semiótica tal como se concibió en la semiósfera del período; y dicho fundamento, en su visible constancia, tiene que ver con la confluencia en las representaciones dramáticas de un discurso y una estética que se articularon como parte de un mecanismo a la vez ordenador y festivo lo suficientemente eficiente y regular para mantenerse vigente por al menos dos centurias, y aún más.

Esto que decimos sirve no solo para entender el teatro en la matriz del período colonial, sino también para proyectar la práctica hacia el futuro. Consta, por ejemplo, que en las celebraciones que se hicieron en Quito por el triunfo del general Sucre en 1822, así como por la entrada de Bolívar a la ciudad pocos días después, el cabildo organizó diversiones festivas que incluyeron corridas de toros, luminarias en las calles, desfiles de máscaras y demás elementos que recuerdan la forma y carácter de las fiestas públicas de los siglos XVII y XVIII. Así mismo, cuando se celebró el primer aniversario de la Batalla de Pichincha en 1823, se realizaron diversas acciones espectaculares similares a las fiestas de coronación real que hemos revisado, como la ejecución de salvas de artillería desde el mismo lugar donde se libró la batalla —a manera de simulacro militar— y una entrada de la División Libertadora que incluyó la presencia de un carro triunfal “adornado con el gusto más exquisito, y con todo el lujo de que es susceptible el país, por la señora Manuela Sáenz”.⁵⁴² Continúa así el relato:

Esta joven amable y generosa dio el testimonio más positivo de su entusiasmo por la causa de la libertad y de amor y reconocimiento a los libertadores de la patria, dedicando sus desvelos a hacer brillar en el carro todo cuanto podía contribuir a la

⁵⁴² Todo esto y lo que sigue lo refiere Vázquez Hahn en “Tres momentos...”, 26-28. El recuento del festejo y la comedia de 1823, según relata la autora, “quedó recogido en el número 5 de *El monitor quiteño*, periódico auspiciado por el propio Sucre”.

grandeza del objeto a que se consagraba. Sobre cuatro ruedas se levantaba un trono en el cual estaba colocado el retrato del Libertador presidente de Colombia, y a su izquierda el del general Sucre, coronados de laureles; delante del retrato se veían dos estatuas ricamente vestidas que representaban a la Justicia y a la Libertad, aquella con una espada laureada en la derecha, y la balanza en la izquierda, y ésta con una pica y en ella el gorro, símbolo de la Igualdad; apoyado en las estatuas se mostraba el Código de Colombia, seguro de la duración y observancia de las sabias instituciones que contiene, sobre bases tan sólidas y respetables. Al pie del trono y delante de las estatuas, se ostentaba la Fama sobre una multitud de trofeos militares.

Si bien aquí la simbología remite al nuevo orden republicano, sus nuevos héroes y sus nuevos ideales civiles, el esquema semiótico es prácticamente una repetición de lo que hemos visto para las fiestas reales de 1760 o 1789 —y aún antes, como sabemos, en tanto estas remiten a los mecanismos de celebración habituales en la Audiencia desde por lo menos el inicio del siglo XVII—. Por si fuera poco, esta última celebración referida incluyó, el 25 de mayo, “una solemne acción de gracias en la iglesia catedral”, juegos ecuestres y ejercicios militares en la Plaza Mayor, una corrida de toros y, por la noche, la representación de “la célebre pieza trágica *Roma Libre*”, a cargo de los alumnos del Colegio de San Fernando, pieza que estuvo dirigida por el señor Manuel Zambrano.⁵⁴³ Valga la pena anotar, por último, que ejemplos de esta naturaleza continúan siendo visibles hasta después de la conformación del Estado ecuatoriano: existe, por ejemplo, un registro de dos loas, firmadas por don Manuel Riofrío y Riofrío, representadas en Loja para celebrar el cumpleaños del presidente Juan José Flores, entonces de paso por la ciudad, en cuyo honor se montó la representación de las obras *El triunfo de la religión* y *La tragedia de Atabalipa* el 24 y el 26 de junio de 1839, respectivamente.⁵⁴⁴ He ahí, pues, más y más ejemplos de cómo el aparato de significación establecido a partir de la vida colonial temprana continuó vigente hasta incluso después del establecimiento de un nuevo ordenamiento político tras las guerras de independencia.

⁵⁴³ Anota Vásquez Hahn (ibíd., 27) que, “en un documento del Archivo Arzobispal de Quito, encontramos que Manuel Zambrano, como Juez político de Otavalo, propició la representación de dos comedias en octubre de 1824 para festejar el cumpleaños de Simón Bolívar”. También anota la autora que *Roma Libre*, obra de Voltaire que “trata del fin de los Tarquinos y de los comienzos de la República [romana], era una de las favoritas en el imaginario revolucionario/bolivariano” por su “acusada connotación republicana”.

⁵⁴⁴ Los textos completos de ambas loas están incluidos en el artículo de Alfonso Anda Aguirre, “Poesías lojanas...”, 49-52. Sobre las piezas representadas no hay más información. La primera puede tratarse de *Eufemia o el triunfo de la religión* (1768), obra del dramaturgo francés François-Thomas-Marie de Baculard d’Arnaud, de la que existe una traducción española de 1790 (Madrid: imprenta de don Antonio Espinosa). La segunda, sobre la tragedia de Atahualpa, remite a un tema bastante común para las representaciones coloniales de Perú y Bolivia, siendo el texto más famoso el rescatado y publicado por Jesús Lara en 1957 con el título de *Tragedia de la muerte de Atahualpa*. Sobre esto último, puede verse el artículo de Marine Bruinaud, “Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»: ¿una herencia de «moros y cristianos?»”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines* 41, 1 (2012), 81-121.

Ahora bien, no obstante esta primera conclusión general —la de la constancia del aparato semiótico en el que se produjo teatro durante la colonia—, es preciso entender que la presencia del teatro al interior de unos sistemas concebidos como parte del mecanismo de afirmación del sistema simbólico colonial no implica necesariamente que el teatro haya servido siempre para ejercer dicha afirmación. Al contrario, dentro del complejo universo de la festividad pública las prácticas escénicas también supusieron un espacio para el debate y la confrontación, especialmente en el seno de un poder cada vez más en disputa. Desde un temprano ordenamiento vertical en el que el universo metropolitano (y sus símbolos) evidencian un valor preponderante y diríase que casi absoluto, las novedades en los textos teatrales nos ha permitido constatar notables cambios en cuanto a la presencia de diversos actores sociales y diversas intencionalidades implícitas en los discursos articulados por los textos. De ahí, pues, que podamos marcar una evolución de índole no solo temática y estilística para las prácticas teatrales, sino también simbólica y política. Es a ello, de hecho, a lo que hemos abocado nuestros esfuerzos en buena parte de este estudio.

Tomando como base esto último que hemos dicho, podemos aventurar, como segunda idea conclusiva, que las representaciones dramáticas coloniales evolucionaron desde unas primeras manifestaciones escénicas destinadas a la evangelización y el ordenamiento (manifestaciones de las que solamente tenemos noticias indirectas), para luego pasar por la consolidación de un teatro anclado al interior de un sistema festivo-ritual basado en la ostentación y la mostración del poder en el ámbito de lo público —así como determinado por el correlativo y paulatino establecimiento de un sistema letrado férreamente controlado desde el universo simbólico de la Iglesia católica—, hasta arribar, ya en el siglo XVIII, a un teatro criollo que, sin nunca abandonar esos principios de fastuosidad y mostración, se atrevía a plantear a través de la escena los proyectos y las necesidades de una clase cada vez más autónoma y auto identificada. Ese ha sido el arco amplio que hemos procurado trazar a lo largo de nuestros capítulos, deteniendo nuestra mirada tanto en los momentos significativos de la producción escénica como en los escasos textos que han podido localizarse del período.

Dos grandes limitaciones, no obstante, han condicionado nuestra exploración de la mentada trayectoria: la vastedad del tiempo histórico al que nos hemos enfrentado, por un lado, y el carácter escaso y precario del corpus dramático disponible, por otro. Estos dos factores han marcado los límites y alcances de lo que ha sido nuestra pretensión: dar cuenta, con el detalle que han permitido las circunstancias, de una práctica difícilmente

rastreado a pesar de la constancia y prolongación que tuvo a lo largo de toda la experiencia colonial en la Real Audiencia de Quito. Dicho de otra forma, ha sido la confluencia entre la abundancia de referencias a prácticas escénicas en el universo celebratorio colonial y la escasez de textos dramáticos conservados lo que ha condicionado nuestras aspiraciones a una mirada panorámica, con todo lo que esto implica. Valga decir, por tanto, como tercera idea conclusiva, que el valor de nuestras pesquisas ha de verse desde su carácter general, el cual acaso ofrece una puerta de entrada para mayores y más detenidos exámenes de los fenómenos escénicos del Quito colonial, pero no una lectura acabada o definitiva de los mismos. De ahí que muchas de nuestras consideraciones se hayan visto obligadas a permanecer en el nivel de lo meramente descriptivo o referencial, quedando nuestras interpretaciones a menudo en el ámbito de la conjetura. De ahí también la necesidad de acompañar nuestras reflexiones con la labor —que a momentos parecía superior a nuestras fuerzas— de recoger y editar los textos dramáticos que se anexan a este estudio: es una forma de incorporar (o acaso debería decirse *devolver*) estas piezas a la tradición literaria ecuatoriana para que otros, a través del material que ahora ofrecemos, puedan aportar con nuevas y más profundas miradas y lecturas del material que se conserva.

De esto que hemos dicho se desprende una cuarta comprobación, ya de alguna forma anunciada en líneas anteriores: el teatro colonial quiteño, en tanto legado escrito, presenta una producción exigua y con un valor más coyuntural que propiamente literario. Valga insistir en la escasez y precariedad del corpus disponible para sostener esta idea: de los casi tres siglos que se extiende el período observado, apenas se conservan 42 obras dramáticas, siendo todas ellas de género menor y estando no pocas incompletas.⁵⁴⁵ De este conjunto de escritos, además, más del 80% corresponde a loas o textos meramente introductorios, lo cual evidencia una producción circunscrita a las circunstancias específicas de las fiestas a las que cada obra estuvo vinculada y hace constancia de su subordinación con respecto a la producción dramática metropolitana. Es una prueba más de que el teatro no existió de manera propiamente autónoma en la Real Audiencia de

⁵⁴⁵ En este cálculo incluimos un total de 15 loas monológicas (de una sola voz), 10 dialogadas (entre las que contamos las dos de fiesta real por las coronaciones de Carlos III y Carlos IV, la extensa loa por el obispo Polo del Águila y el “preludio alegórico” de Mejía), 4 entremeses (de uno de los cuales solo quedan fragmentos), un auto sacramental (el de los celos de San José, que en realidad es un pastiche de textos españoles) y 2 pregones (ambos del manuscrito de Molina, siendo su condición dramática apenas apreciable).

Quito, sino siempre en relación al contexto de ritualidad festiva que tantas veces hemos descrito a lo largo de nuestras observaciones.

Dentro de esta lógica, y retomando la idea de la evolución del teatro en el lapso de los siglos observados, acaso la marca evolutiva más visible en todo este amplio panorama ha sido la ya aludida ampliación del universo de las representaciones dramáticas desde un espacio —en términos semióticos, se entiende— pensado para establecer y sostener el ordenamiento simbólico de la sociedad hasta otro donde ese mismo ordenamiento se torna una arena de negociación entre los estamentos que, debido a su posición social, contaban con acceso al control y manejo la producción discursiva. No es sorprendente, pues, que conforme hayamos avanzado en la revisión de textos y contextos hayamos percibido cada vez más la presencia del punto de vista una clase criolla que, conforme a su evolución histórica, iba ganando terreno en el universo de lo público. Al mismo tiempo, el punto de vista indígena, visible en algunas celebraciones del siglo XVII, prácticamente desaparece en el marco de las manifestaciones escénicas del siglo siguiente, dando cuenta de una transformación de la dinámica entre “centro” y “periferia” del esquema cultural de la semiósfera. Eso es por lo menos lo que dejan ver los elementos estudiados: no hay rastro, en las fiestas revisadas del siglo XVIII, de las representaciones festivas indígenas que vimos presentes en algunos momentos de la centuria anterior (como las comparsas desplegadas en las fiestas por los nacimientos de los infantes reales de 1627 y 1631), mientras que en dicho siglo son particularmente fastuosos los despliegues escénicos de las fiestas en las que los cabildos locales se jugaban su prestigio y prestancia en el marco del (re)ordenamiento imperial (como las fiestas de coronación real de 1760 y 1789).

Algo similar hemos podido ver a través del estudio de los textos: de las loas de devoción religiosa y de celebración del orden monárquico que nos quedan del siglo XVII, hemos pasado a otras algo más interesadas en la exaltación de las virtudes locales y la observación de contextos reales en el siglo XVIII (sin que por ello se abandonen, aún acaso como estrategia discursiva de negociación con el poder, los principios fundamentales de fe y fidelidad, ambos indispensables para el sostenimiento del orden colonial). En este tránsito vemos también la marca de la evolución del teatro colonial desde su origen como ejercicio fundamental del ejercicio ordenador hacia su constitución

como uno de los ámbitos de expresión de los ideales e intereses de la pujante clase criolla que habría de poner fin, al menos en términos políticos, a ese mismo orden.⁵⁴⁶

De cualquier manera, el teatro, tal como lo hemos llegado a entenderlo, fungió desde temprano en la vida colonial como un elemento central del discurso de lo público; y continuó siéndolo hasta el término de ese largo período. Con su carga ceremonial y hasta ritual —a menudo sostenida más por los elementos contextuales (la celebración) que por las piezas dramáticas en sí mismas—, las representaciones dramáticas fueron acaso la única actividad de la cultura colonial que mantuvo de manera constante un pie en el orden y otro al margen de él. Era, a la vez, parte del discurso ordenador —el “dispositivo estereotipador” de la semiósfera de Lotman— y una fuente de divertimento y celebración, de distracción y risa —el lugar de su “frontera”—. Ahí tenemos, pues, junto a las ceremoniosas y solemnes loas —destinadas a la alabanza devota y celebratoria del poder—, los burlescos y divertidos entremeses y bailes, vestigios estos de una mirada menos hierática y más crítica con respecto a la realidad inmediata. Lo primero no impedía lo segundo, ni lo segundo excedía a lo primero: ambos se posibilitaban mutuamente en tanto se ejecutaban en un marco controlado simbólicamente desde las pretensiones que hemos observado tantas veces. En suma —y sería este un quinto punto importante de nuestra conclusión—, parece claro que el teatro, en tanto discurso “nuclear” de la semiósfera colonial, pudo mantener un carácter aglutinador entre el ensalzamiento y el regocijo (entre lo celebratorio y lo festivo) debido justamente a su posición privilegiada al interior del esquema semiótico ritual que le dio origen y cabida entre las prácticas culturales destacadas de la sociedad de la época.

Esto que hemos dicho insiste en la idea ya antes mencionada de que la cercanía o articulación del teatro con los requerimientos y mecanismos del discurso ordenador no significa que en sí mismo haya siempre una forma para aplicar ese discurso. Si bien parece evidente que, en el seno del esquema celebratorio, la dramaturgia colonial no pudo nunca llegar a ser abiertamente disruptiva, también está claro que entre las líneas de los textos dramáticos y el resto de documentos que nos han quedado para dar cuenta del fenómeno es posible vislumbrar ciertas tensiones y gestos que no solamente no coadyuvaban al

⁵⁴⁶ Esta transformación a la que nos referimos es ya plenamente visible en el “preludio alegórico” de Mejía y los datos que hemos anotado en torno a las representaciones de inicios del siglo XIX. Un dato interesante, en tanto revela el incremento de la tensión causado por el avance de las pretensiones criollas, es el hecho de que en 1815, bajo la presidencia de Toribio Montes, se limitó la libertad de imprenta y se decretó una censura rigurosa a las composiciones dramáticas, impidiéndose “representar ninguna, y aún las impresas, [...] sin que preceda el más riguroso examen y el correspondiente permiso”. El documento, fechado el 10 de mayo de 1815, está citado por Vásquez Hahn en “El teatro insurgente...”, 15.

sostenimiento del poder, sino que lo pusieron en entredicho. Ese ejercicio ha estado también en el horizonte de nuestro esfuerzo por explorar y valorar la dramaturgia quiteña colonial.

Ha sido acaso lamentable, en ese marco, la prácticamente nula cantidad de datos que hemos encontrado acerca de un teatro que escapase al esquema tantas veces descrito. Quito nunca llegó a tener durante el periodo un patio o corral de comedias, y de las funciones equivalentes que en algún momento dijimos que el colegio San Luis pudo llegar a tener apenas quedan referencias esporádicas y débiles. No parece, pues, en definitiva, que haya existido una práctica de representaciones teatrales que no haya tenido de una u otra forma relación con el esquema de teatro hecho *por* y *para* la celebración festiva. Aún los ensayos de comedias a menudo practicados por los colegiales (a los que presumiblemente pudieron asistir espectadores) se orientaban o bien al ejercicio académico (retórico y de alabanza, como muestran los textos del *Ramillete...*) o bien a la producción destinada a la fiesta pública (cuyas características ya conocemos bien).

Parecería más bien que fue el siglo XIX el que vería la aparición gradual de un distinto tipo de teatro, menos circunscrito a la ritualidad oficial y más autónomo en términos de producción y contenido. Modesto Chávez Franco ha comentado la presencia de compañías de comediantes en Guayaquil en 1811 y el establecimiento de un corral para representaciones dramáticas en 1812, en el patio de la casa de “ño Polo Chavarría”, vecino de la ciudad en cuya casa se realizaron funciones de teatro a cargo de otra compañía dramática de paso por la ciudad.⁵⁴⁷ Si bien ha de suponerse que este tipo de acciones eran más comunes en el puerto del Guayas que en la capital andina —cuyo aislamiento geográfico le daba un vínculo menos rápido y directo con los centros virreinales, y menor contacto con el paso de compañías de comediantes—, esta ocasión es la primera de la que tengamos noticia en que se promociona un teatro como un “honesto recreo”, sin que medie ninguna relación con una celebración pública de ningún tipo. No podemos, claro, atrevernos a decir que esta haya sido la primera vez que sucedía algo de esa naturaleza —lo más posible es que haya habido ocasiones similares con anterioridad—, pero sí podemos asegurar que a partir de ahí la presencia de un teatro independiente del esquema festivo es cada vez más visible: el propio Chávez Franco

⁵⁴⁷ Nos referimos al texto titulado “El teatro en Guayaquil”, *Crónicas...*, 465-475. Es de gran interés el programa de mano de 1812 que copia el cronista en las pp. 468-470. Según ello, entre las acciones representadas, además de piezas musicales, se incluyeron dos obras de Agustín de Moreto (*El desdén con el desdén* y *El valiente justiciero*) y una de Pedro Calderón de la Barca (*La nave del mercader*).

recoge información sobre representaciones de esa índole, realizadas en diversos espacios de la ciudad, en 1827, 1834, 1835, 1842, 1847, 1850, etc.

En Quito puede rastrearse un proceso similar. Vásquez Hahn ha dado con un documento de 1832 en que el consejo municipal aboga por la construcción de “un coliseo” en “el patio principal del antiguo colegio de San Luis”, explicando entre sus razones que “el teatro se ha mirado siempre como una escuela de moral que forma las costumbres públicas al tiempo que acredita los progresos de la civilización en los países libres”.⁵⁴⁸ Tal coliseo parece no haberse llegado a construir, pero sí quedan referencias a acciones escénicas realizadas en el refectorio del propio San Luis en por lo menos 1835, 1838 y 1857, lo que da cuenta de un proceso cuyo hito más significativo sería la construcción y apertura del Teatro Sucre en 1886. Del siglo XIX republicano, por lo demás, se conserva ya una relativamente nutrida cantidad de nombres de dramaturgos y títulos de piezas para explorar el fenómeno en esa nueva etapa.⁵⁴⁹

En conjunto, hemos procurado leer el universo de las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito como parte de un complejo entramado que atravesó casi por entero la vida cultural —esto es, social, económica, política, simbólica— de la época. Por eso mismo nos parece imposible, tras todo lo dicho en este trabajo, lograr una comprensión cabal de nuestro pasado colonial sin considerar, en el lugar prominente que le corresponde, el ejercicio a la vez cotidiano y excepcional de las prácticas escénicas según hemos podido ver que se vivieron en tan extenso período. En ellas y sus circunstancias vemos una suerte de síntesis de la experiencia colonial tal como se vivió en lo que ahora es nuestro país, y por tanto una marca representativa de lo que constituye toda posible comprensión de nuestro pasado y de nuestra historia.

Sin duda quedan, tras nuestro recorrido por este universo, muchas interrogantes por resolver. Por ejemplo: ¿Cabe la existencia de otras piezas distintas a las aquí descritas? ¿Es posible ubicar una dimensión de representaciones de raigambre más popular, acaso incluso hechas en lenguas indígenas, articuladas por fuera de los ámbitos

⁵⁴⁸ Vásquez Hahn, “Teatro insurgente...” 82-83. El documento que cita proviene del “Libro de oficios y solicitudes al presidente del Consejo 1832-1833” (tomo II, f. 1) que reposa, según la autora, en el Archivo Metropolitano de Quito.

⁵⁴⁹ Acaso lo más completo sea la *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (1968) de Ricardo Descalzi. De panoramas generales pueden servir los artículos de Bruno Sáenz Andrade, “La literatura en el período”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. 3 Literatura de la república 1830-1895*, coordinación de Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002), 70-90, y Ernesto Albán Gómez, “Origen del teatro en el Ecuador”, en *Historia de las literaturas del Ecuador. 4 Literatura de la república 1895-1925*, coordinación de Julio Pazos Barrera (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002), 205-220.

de control simbólico estatal y eclesiástico? ¿Qué queda de todo este mundo explorado en nuestro universo simbólico contemporáneo, en nuestras representaciones festivas, en nuestras prácticas cotidianas? ¿Qué estamos dejando por fuera tras haber vuelto nuestra mirada hacia esta avalancha de datos que dan cuenta de una de las manifestaciones culturales más complejas y ricas de nuestro pasado? ¿Qué más podemos hallar, pues, *alrededor, entre y detrás* de las líneas en las que nos hablan los personajes de estas piezas?

El teatro y las representaciones dramáticas de la experiencia colonial en la Real Audiencia de Quito —y, por extensión, en la América hispana— encierran un verdadero universo de significaciones, relaciones, símbolos y prácticas que hoy por hoy nos permiten posicionar al arte dramático en una nueva dimensión dentro de la tradición de nuestra historia cultural. Ahí, pues, parece residir una de las claves que dan cuenta de la forma en que lograron articularse las sociedades de la primera modernidad americana. Ahí también, por tanto, reside uno de los fundamentos de nuestra memoria y uno de los pilares de nuestra idiosincrasia nacional. El período colonial, en su halo de aventura y destrucción, en su horizonte de promesa y olvido, en su arrebató de fundación ruinoso y trágica grandeza, fue sin duda el crisol de nuestra identidad colectiva. Como tal, acaso en las preguntas que seamos capaces de hacerle podamos hallar algunas respuestas a las interrogantes que hemos de hacernos ahora, en nuestro tiempo presente.

Bibliografía

- ACI Prensa, portal digital de la Agencia Católica de Informaciones, <https://www.aciprensa.com/>.
- Actas del cabildo colonial de Guayaquil. Tomo IV: 1660-1668.* Versión de J. Gabriel Pino Roca, revisión de Rafael E. Silva, segunda revisión de Juan Freile Granizo. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1974.
- Actas del cabildo colonial de Guayaquil. Tomo V: 1670-1679.* Versión de Juan Freile Granizo, basada en la de J. Gabriel Pino Roca, revisada por Rafael E. Silva. Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1975.
- Actas del cabildo de la ciudad de Quito 1697-1703.* Edición PDF. Transcripción de Diego Chiriboga Murgueitio. Quito: Archivo Metropolitano de Historia, 2014.
- Alarcón Costta, César. *Diccionario biográfico ecuatoriano.* Quito: FED/Editorial Raíces, 2000.
- Albán Gómez, Ernesto. “Origen del teatro en el Ecuador”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. 4 Literatura de la república 1895-1925.* Coordinación de Julio Pazos Barrera, 205-220. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002).
- Alcedo, Antonio de. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América.* Tomo IV. Madrid: Imprenta de Manuel González, 1788.
- Alfonso Mola, Marina y Carlos Martínez Shaw. “Fiestas reales y toros en el Quito del siglo XVIII”. En *Fiestas de toros y sociedad. Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla el 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001.* Edición de Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís. Colección Tauromaquias n.º 5, 123-138. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/Universidad de Sevilla/Fundación de Estudios Taurinos, 2003.
- “Algunos documentos para la historia del Colegio-Seminario de San Luis en Quito (1592-1678)”. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 4, n.º 10-11 (mar-jun, 1922), 331-358.
- Alonso-Cortés, Ángel. *Lingüística.* 3ª ed. revisada y ampliada. Madrid: Cátedra, 2015.
- Anda Aguirre, Alfonso. *Corregidores y servidores públicos de Loja.* Quito: Banco Central del Ecuador, 1987.

- . “Poesías lojanas de los siglos XVIII y XIX”. *Revista Universitaria*, época VII, n.º 9-10 (Loja, enero-marzo 1965), 45-67.
- Anda Aguirre, Martín. “Poesías lojanas de la segunda mitad del siglo XVII”. *Museo Histórico* n.º 4 (Quito, 1950), 88-97.
- Arellano, Ignacio. *Calderón y su escuela dramática*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- . “Elementos teatrales y parateatrales en fiestas hagiográficas barrocas (las fiestas jesuitas)”. *Revista chilena de literatura* 85 (noviembre 2013), 101-125.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero. “El poema ‘Jura de el serenísimo príncipe don Baltasar Carlos’”. En *La Perinola* 5 (2001), 39-67.
- Arias, Hugo. “La economía de la Real Audiencia de Quito y la crisis del siglo XVIII”. En Enrique Ayala Mora, ed. *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 4, Época Colonial II*, 187-229. Quito: Corporación Editora Nacional/ Grijalbo, 1989.
- Arias Vink, Tania. “El testamento de Adán. Una panorámica sobre la política de Indias de Francisco I”. En *Cuadrenos hispanoamericanos* n.º 788 (febrero 2016), 47-58.
- Arredondo, María Soledad. “De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje y el matrimonio”. *Edad de Oro* n.º XXXIII (2014), 163-177.
- Arzubialde, Santiago, Jesús Corella y Juan Manuel García-Lomas, eds. *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*. Bilbao: Mensajero/Sal Terrae, 1993.
- Aullón de Haro, Pedro. “La ideación barroca”. En Pedro Aullón de Haro, Javier Pérez Bazo et al. *Barroco*. 2ª ed., 21-58. Madrid: Verbum, 2103.
- Ayllón, Joaquín. *Compendio del arte poética*. Traducción de Luis Cordero. En *Letras de Ambato en la Colonia*. Tomo 2. Biblioteca Letras de Tungurahua, 129-286. Ambato: Municipio de Ambato, 1985.
- Bache Gould, Alice. *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1984.
- Barrera, Isaac J. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Libresa, 1979 [1944].
- . *Literatura ecuatoriana, apuntes históricos*. Quito: Imprenta Nacional, 1926.
- . *Quito colonial. Siglo XVIII. Comienzos del siglo XIX*. Memorias de la Academia Nacional de Historia n.º 1. Quito: Imprenta Nacional, 1922.

- Bejarano Almada, María de Lourdes. “Las Bulas Alejandrinas: detonantes de la evangelización del Nuevo Mundo”. En *Revista de El Colegio San Luis* vol. 6., n.º 12 (jul/dic 2016), 224-257.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.
- Bobes, Jesús Maire, ed., *Teatro breve de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2003.
- Bolaños Donoso, Piedad. La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- Borchart de Moreno, Christiana y Segundo E. Moreno Yáñez. “Las reformas borbónicas en la Audiencia de Quito”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* n.º 22 (1995): 35-57.
- Brisset Martín, Demetrio E. “Clasificación de los «moros y cristianos»”. En *Gazeta de Antropología* n.º 10 (1993), <http://hdl.handle.net/10481/13641>.
- . “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”. En *Gazeta de Antropología* n.º 17 (2001), <http://hdl.handle.net/10481/7433>.
- Bruinaud, Marine. “Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»: ¿una herencia de «moros y cristianos»?”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines* 41, 1 (2012), 81-121.
- Burgos Guevara, Hugo. *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640. Estudio preliminar y transcripción de las relaciones eclesiales y misionales de los siglos XVI y XVII*. Quito: Abya-Yala, 1995.
- Cáceres Valderrama, Milena. “El teatro barroco en España y sus características”. En *Manierismo y transición al Barroco : III encuentro internacional sobre Barroco, del 30 de marzo al 17 de abril, La Paz, Bolivia, 2005*, 347-354. [La Paz]: Museo Nacional de Arte, 2005.
- Cahill, David. “El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina”. En *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Coordinación de Ramón Mujica Pinilla, 85-111. Lima: Banco de Crédito, 2006.

- Calderón de la Barca, Pedro. *El mayor monstruo del mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mayor-monstruo-del-mundo--1/>.
- . *Las órdenes militares*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp_26t1.
- Cárdenas Piera, Emilio de. *Caballeros de la orden de Santiago. Siglo XVIII*. Madrid: Hidalguía/Instituto Salazar y Castro, 1994.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Colección Fundamentos n.º 214, 9-12. Madrid: Akal/Istmo, 2003.
- Carrión, Alejandro. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*. Quito: Banco de los Andes/Academia Ecuatoriana de la Lengua, 1992.
- . *Los poetas quiteños de "El ocioso en Faenza"*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1988.
- . *Primicias de la poesía quiteña*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.
- Carvajal y Robles, Rodrigo de. *Fiestas de Lima que celebró la ciudad de los Reyes del Perú, al nacimiento del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos de Austria [1632]*. Edición de Francisco López Estrada. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla/CSIC, 1950.
- Castilla, Antonio de. *Auto sacramental al nacimiento del hijo de Dios*. En *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo, con sus loas y entremeses, recogidos de los mayores ingenios de España*, 339-363. Madrid: Antonio Francisco de Zafia, 1675.
- Castillo, Abel Romeo. *Los gobernadores de Guayaquil del siglo XVIII. Notas para la historia de la ciudad durante los años de 1763 a 1803*. Guayaquil: Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 1978.
- Catholic.net, portal digital de información católica, <http://es.catholic.net>.
- Cervantes, Miguel de. *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman «Los perros de Mahudes»*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-coloquio-de-los-perros--0/>.
- Cervera, César. "Isabel de Farnesio, la venenosa Reina que soportó la locura y los maltratos de Felipe V", *ABC Historia*, edición digital, 28 de abril de 2017,

http://www.abc.es/historia/abci-isabel-farnesio-venenosa-reina-soporto-locura-y-maltratos-felipe-201704280048_noticia.html.

- Cevallos Perugachi, Javier. “Diego Molina. Ramillete compuesto de varias y diversas flores del discurso (1732)”. Tesis de Magister para el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, junio de 2009.
- Chacón Zhapán, Juan. *Manual de paleografía y diplomática*. Cuenca: Cátedra Abierta, 2014.
- . “Una loa colonial titulada «Celos del señor San José»”. En *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay* n.º 4 (Cuenca, 1982), 151-153.
- Chaves, María Eugenia. “Guayaquil: un puerto colonial en los mares del sur, siglo XVIII”. *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* n.º 24 (Quito, II semestre 2006), 45-65.
- Chávez Franco, Modesto. *Crónicas del Guayaquil antiguo*. Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1930.
- Chiampi, Irlemar. “La historia tejida por la imagen”. Prólogo a José Lezama Lima. *La expresión americana*, 9-33. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Chiriboga C., Gustavo. “Las exequias de don Carlos III, en Quito”. *Museo Histórico* n.º 51 (Quito, 1971), 296-306.
- Colección de Cédulas Reales a la Real Audiencia de Quito*. Vol. 1. Versión de Jorge A. Garcés G. Quito: Imprenta Municipal, 1935.
- Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas*. Biblioteca Clásica, tomo CLXIV. Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 1892.
- Concha, Joseph. *Eurípide y Tideo*. Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, impresor y librero, s.f. [entre 1775 y 1796].
- Cornejo Polar, Antonio. “Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora”. *Kipus. Revista andina de letras* n.º 6 (1997), 69-73.
- . “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)”. En Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Maldonado y María Julia Daroqui, comps. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, 11-23. Caracas: Monte Ávila Ediotres, 1995.
- Costales, Piedad y Alfredo. *Historia india de Cochasquí*. Quito: Consejo Provincial de Pichincha, 1991.

- . Los agustinos pedagogos y misioneros del pueblo (1573-1869). Quito: Abya-Yala, 2003.
- Cretinau-Joli, Jacques Augustin Marie. *Historia religiosa, política y literaria de la Compañía de Jesús*, tomo I. Barcelona: Librería Religiosa, 1853.
- “Crónica del ‘Libro Becerro’ (1570-1644) sobre la iglesia catedral de Quito y sus obispos, escrita por el deán Miguel Sánchez Solmirón (1625)”, en Hugo Burgos Guevara. *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640. Estudio preliminar y transcripción de las relaciones eclesiales y misionales de los siglos XVI y XVII*, 411-431. Quito: Abya-Yala, 1995.
- Cruz Ovalle, Isabel. “Lo sagrado como raíz de la fiesta”. *Humanitas. Revista de antropología y cultura cristiana* n.º 2 (Santiago, abril-junio 1996), 16-38.
- Cruz Zúñiga, Pilar. “La fiesta barroca: poder jerarquía y representación social en Quito, 1766”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* n.º 17 (Quito, 2001), 35-60.
- Cuño Bonito, Justo. “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”. En *Revista de Indias*, vol. LXXIII, n.º 259 (2013), 687.
- Dávila Vázquez, Jorge. “El juego de enigmas del señor don Juan Toledo”. En *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay* n.º 4 (Cuenca, 1982), 154-159.
- De Huerta, Jerónimo. Traducción de los libros de Cayo Plinio Segundo de la historia natural de los animales. Alcalá: Justo Sánchez Cresso, 1602.
- De la Hera, Alberto. “El regalismo indiano”. En *Ius Canonicum* XXXII n.º 64 (1992): 411-437.
- De la Hera, Alberto y Rosa María Martínez de Codes. “La Iglesia en el ordenamiento jurídico de las Leyes de Indias”. En *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias. Estudios histórico-jurídicos*. México: Porrúa, 1987.
- De la Peña Montenegro, Alonso. *Itinerario para párrocos de indios, en que se tratan las materias más particulares tocantes a ellos para su buena administración*. Madrid: En la oficina de Pedro Marín, 1771.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los Incas*. Tomo 2. Caracas: Ayacucho, 1985.
- De Sandoval, Prudencio. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, parte primera*. Amberes: Geronimo Verdussen, imp., 1681.
- Descalzi, Ricardo. *Historia crítica del teatro ecuatoriano*. 6 tomos. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

- . *La real Audiencia de Quito. Claustro en los Andes. Serie Primera: Historia del Quito colonial, volumen primero: siglo XVI*, 2ª ed. Quito: Academia Nacional de Historia, 2012.
- . *La Real Audiencia de Quito. Claustro en los Andes. Serie Primera: Historia de Quito colonial, volumen segundo: siglo XVII (1600-1644)*. Quito: Editorial Universitaria, 1981.
- Díaz Cueva, Miguel. “Erección de la diócesis de Cuenca”. En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo III. Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001.
- Diccionario biográfico español*, edición electrónica, Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/>
- Doménech, Fernando. “Viudas, viragos y un poco asesinas: las autoras de comedias”. En *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Colección Letras n.º 18. Coordinación de Antonio Serrano, 51-72. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*, 2ª ed., 2ª reimp. Madrid: Alianza, 2007.
- Dussel, Enrique. “Los concilios provinciales de América Latina en los siglos XVI y XVII”. En *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres, 1504-1620*. México: Centro de Reflexión Teológica, 1979.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Era/UNAM, 1998.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Traducción al castellano por Ignacio López de Ayala, con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564. Introducción de Mariano Latre. Barcelona: Impr. de Ramón Martín Indar, 1847.
- Espejo, Eugenio. *Discurso dirigido a la muy ilustre y muy leal ciudad de Quito*. En *Precursores*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla: Cajica Jr., 1960.
- . *Memorias sobre el corte de quinas*. En *Obras competas*, tomo III. Prólogo y notas de Philip L. Astuto, 79-94. Quito/Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008.
- . *Voto de un ministro togado de la Audiencia de Quito*. En *Obras competas*, tomo III. Prólogo y notas de Philip L. Astuto, 51-78. Quito/Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2008.
- Espinosa Fernández de Córdova, Carlos. *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito: FLACSO Ecuador, 2015.

- . “El retorno del Inca: los movimientos neoincas en el contexto de la intercultural barroca”. En *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* n.º 18 (Quito: 2002), 3-29
- . “La mascarada del Inca: una investigación acerca del teatro político en la Colonia. La Revolución francesa y lo simbólico en la liturgia política bolivariana”. En *Miscelánea histórica ecuatoriana*, año 2, n.º 2 (Quito: Banco Central del Ecuador, 1989).
- Espinosa Pólit, Aurelio. “Padre Antonio Bastidas, S.I. (1615-1681)”. En *Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Siglos XVII y XVIII. Antonio de Bastidas. Juan Bautista Aguirre*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 17-77. México: Cajica Jr., 1960.
- . *Santa Mariana de Jesús, hija de la Compañía de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad*. Quito: La Prensa Católica, 1957.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, 1ª ed., 6ª reimp. Madrid: Alianza, 2008.
- Evia, Xacinto de. *Ramillote de varias flores poéticas*. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Estudio preliminar de Rodrigo Pesántez Rodas. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.
- “Expediente seguido por el Gobernador de la ciudad de Guayaquil a consecuencia de unas fiestas de toros, comedias y bailes que se celebraron en el pueblo de Baba por el Dr. Dn. Ignacio Cortázar. Año 1784”. Transcripción de Pablo Guerrero Gutiérrez. En Wilman Ordóñez Iturralde. *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Tomo I. Colección Amorfino, 65-104. Manta: Editorial Mar Abierto/Eskeletra Editorial, 2010.
- Fernández Galán Montemayor, Carmen. “El barroco como enigma: jeroglíficos celestes”. *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, vol. I, n.º 373 (2015): 189-195.
- Fernández Llamazares, José. *Historia de la Bula de la Santa Cruzada*. Madrid: Imprenta de Eusebio Aguado, 1859.
- Fernández Rueda, Sonia. “El colegio de caciques San Andrés: conquista espiritual y transculturación”. En *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* n.º 22 (Quito, 2005), 5-22.
- Ferrer Vals, Teresa. “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, versión digital tomada del portal web de la Universidad de Valencia, 25 pp. Disponible en www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20rioja.pdf

- “Fiestas celebradas en Quito cuando la Católica Majestad de Carlos 3º pasó del trono de Nápoles al de España, celebradas el año de 1760”. *Museo Histórico* n.º 17 (Quito, 1953), 126-148.
- Fray Gaspar de Villarroel*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Estudio y selecciones de Gonzalo Zaldumbide (Puebla: Cajica Jr., 1960).
- Freile, Carlos. *La revolución de los estancos, 1765*. Cuadernos de divulgación cívica n.º 23. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005.
- Gallo Almeida, Luis. *Literatos ecuatorianos*. Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1921.
- Gangotena y Jijón, Cristóbal de. “Honras a Felipe II, Jura a Felipe III”. En *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 8, n.º 21-22-23 (ene-jun 1924), 278-284.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: CSIC, 2008.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. “Fundamentos del lenguaje literario”. Libro I de *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, 9-236. Madrid: Síntesis, 2009.
- Garrote Bernal, Gaspar. “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica barroca del Siglo de Oro”. En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* n.º 4 (1993): 233-255.
- “Genealogía del Ecuador. El origen de los ecuatorianos”, plataforma del portal GeneaNet, <https://gw.geneanet.org/>.
- Godoy Aguirre, Mario. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Prólogo de Hernán Rodríguez Castelo. Quito: PUCE, 2016.
- Gómez Gómez, Margarita. “El sello real en el gobierno de las Indias: funciones documentales y representativas”. En *De sellos y blasones: miscelánea científica*. Coordinación de Juan Carlos Galende Díaz, 361-385. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Gómez Iturralde, José Antonio. “Los jesuitas en Guayaquil hasta su expulsión en 1767”. En *Crónicas, relatos y estampas de Guayaquil*, tomo III, 43-45. Guayaquil: Banco Central del Ecuador/Archivo Histórico del Guayas, 2007.
- Gomezjurado Zevallos, Javier. *Quito: Historia del cabildo y la ciudad*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2015.

- Góngora, Luis de. *Letrillas*. Edición de Robert Jammes. París: Ediciones Hispano-americanas, 1963.
- González, Ricardo. “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”. En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, 8 a 12 de octubre de 2001, 570-587. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- González Fernández, Luis. “Cuando el hábito lo hace el monje: dos santos sastres (*Santo y sastre* de Tirso de Molina y *El lego de Alcalá* de Luis Vélez de Guevara)”. *Les Cahiers de Framespa* n.º 1, versión en línea (16 junio 2010, consultado el 28 septiembre 2018), <http://journals.openedition.org/framespa/415>.
- González Gutiérrez, Cayo. *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.
- González Holguín, Diego. *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua o lengua del Inca*. Lima: Francisco del Canto impresor, 1607.
- González Suárez, Federico. *Historia general de la República del Ecuador*, tomo IV. Quito: Imprenta del Clero, 1893.
- . *Historia general de la República del Ecuador*, tomo V. Quito: Imprenta del Clero, 1901.
- Gracia Rivas, Manuel. “En torno a la biografía de Blas de Lezo”. *Itsas Memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco* n.º 7 (Donostia-San Sebastián, Untzi Museoa, 2012), 487-522.
- Grijalva S., Carlos Emilio. *Historia de la instrucción pública en la antigua provincia de Imbabura*. Ibarra: Tipografía de El Comercio, 1947.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. “Los fandangos”. *Sarance. Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* n.º 17 (Otavalo, mayo de 1993), 131-142.
- Guibovich Pérez, Pedro. “A mayor gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el Virreinato del Perú”. En *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Biblioteca Indiana n.º 10. Edición de Ignacio Arellano y José Antonio Garrido. Madrid/Frankfurt am Main: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Gutiérrez, Ramón. “Repensando el barroco americano”. En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, 8 a 12 de octubre de 2001, 46-54. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.

- Guzmán, José Alejandro. *Títulos nobiliarios en el Ecuador*. Madrid: Imp. Juan Bravo, 1957.
- Haro, Silvio Luis. *Atahualpa Duchicela*. Quito: Imprenta Municipal, 1965.
- Heráldica de apellidos, portal digital de información heráldica, www.heraldicadeapellidos.com.
- Herrera, Lizardo. “Entre el Santo y el Rey: los festejos realizados en Quito en el año 1603 por la canonización de san Raimundo de Peñafort”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- . “La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)”. En *Procesos. Revista ecuatoriana de historia* n.º 32 (Quito, II semestre 2010), 5-30.
- Herrera, Pablo. *Ensayo sobre la historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1860.
- Herrera, Pablo y Alcides Enríquez. *Apunte cronológico de las obras y trabajos del cabildo o municipalidad de Quito desde su fundación hasta 1733*, tomo I. Quito: Imprenta Municipal, 1916.
- Hipona, Agustín de. *Tratado sobre la Santísima Trinidad*. En *Obras de San Agustín en edición bilingüe. Tomo V*. Primera versión española, introducción y notas de Fr. Luis Arias, O.S.A. Biblioteca de Autores Cristianos. 2ª ed. Madrid: La Editorial Católica, 1956.
- Huerta Calvo, Javier. *Historia del teatro español*, 2 vols. Madrid: Gredos, 2003.
- Humboldt, Alexander von. *Alexander von Humboldt: diarios de viaje en la Audiencia de Quito*. Edición de Segundo Moreno Yánez. Traducción de Christiana Borchart de Moreno. Quito: Occidental Exploration and Production Company, 2005.
- Iniesta, Amalia. “Fiesta barroca”. En *Edad de Oro* n.º XXIX (2010), 115-135.
- “Interesantes relatos de las ceremonias realizadas en Quito por la muerte de Fernando Sexto y la exaltación al trono del rey Carlos Tercero”. *Museo Histórico* n.º 1 (Quito, 1949), 7-15.
- Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. *Noticias secretas de América*. Madrid: CSIC, 1985.
- Jouanen, José. *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito. 1570-1773. Tomo I. La viceprovincia de Quito 1570-1696*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1941.
- . *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito. 1570-1773. Tomo II. La provincia de Quito 1676-1773*. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1943.

- Julio, M. Teresa. "Agustín Moreto y su drama de amor conyugal: *La fuerza de la ley*". *Bulletin of Spanish Studies*, volumen LXXXV, n.º 7-8 (2008), 125-136.
- Jurado Noboa, Fernando. *Los Larrea: burocracia, tenencia de la tierra, poder político, crisis, retorno al poder y papel en la cultura ecuatoriana*. Vol. 22 de la Colección Amigos de la Genealogía. Quito: Sociedad Ecuatoriana de Amigos de la Genealogía, 1986.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed. revisada, 4ª reimp., Biblioteca Románica Hispánica, I. Tratados y Monografías 3. Madrid: Gredos, 1976.
- Keeding, Ekkehart. "Las Ciencias Naturales en la Antigua Audiencia de Quito: el sistema copernicano y las leyes newtonianas". En *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, n.º 122 (1973).
- . *Surge la nación. La Ilustración en la Audiencia de Quito, 1725-1812*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.
- Kennedy Troya, Alexandra. *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Nerea, 2002.
- . "Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX". En *Historia* vol. 31 (Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998), 87-111.
- . "Quito: imágenes e imagineros barrocos". En *Antología de historia*. Compilación de Jorge Núñez. Quito: FLACSO/ILDIS, 2000.
- Kennedy Troya, Alexandra y Alfonso Ortiz Crespo. "Reflexiones sobre el arte colonial quiteño". En *Nueva historia del Ecuador*, vol. 5, Época colonial III. Edición de Enrique Ayala Mora, 163-185. Quito: Corporación Editora Nacional/Grijalbo, 1989.
- Kokotovich, Misha. "Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVI, n.º 52 (Lima-Hanover, 2º semestre del 2000), 289-300.
- La Condamine, Charles Marie de. *Diario del viaje al Ecuador. Introducción histórica a la medición de los tres primeros grados del meridiano*. Traducción de Eloy Soria Sánchez. Quito: Coordinación General del Coloquio "Ecuador 1986", 250º aniversario de la Primera Misión Geodésica, 1986.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, América 1. Bogotá: Luna Libros, 2010.

- Landázuri, Andrés. *Espejo, el ilustrado*. Serie Estudios. Quito: INPC, 2011.
- Landázuri Camacho, Carlos. “Estructura y funcionamiento del Cabildo de Quito, 1534-1552”. Separata del *Anuario histórico jurídico ecuatoriano*, vol. VI, 565-591. Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1980.
- Lavallé, Bernard. *Quito y la crisis de la alcabala (1580-1600)*. Biblioteca de Historia Ecuatoriana n.º 16. Quito: Corporación Editora Nacional, 1997.
- Laviana Cuetos, María Luisa. *Guayaquil en el siglo XVIII: recursos naturales y desarrollo económico*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1987.
- Leal, Rine. “La liturgia predamática”. En *Conjunto* 33 (La Habana, julio-septiembre 1977), 5-19.
- León Guerrero, María Montserrat. “Los pasajeros del segundo viaje de Colón”. En *Revista de estudios colombinos* n.º 3 (2007).
- Lepage, Andrea. “El arte de la conversión. Modelos educativos del colegio San Andrés de Quito”. En *Procesos. Revista ecuatoriana de Historia* n.º 25 (Quito, I semestre 2007), 45-77.
- Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*. Biblioteca Ayacucho, n.º 112, selección, prólogo y cronología de Hernán Rodríguez Castelo. Caracas: Ayacucho, 1984.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición de Irleamar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Libro de cabildos de la ciudad de Quito 1597-1603. Tomo Segundo*. Volumen XIV de las Publicaciones del Archivo Municipal. Versión de Jorge A. Garcés G. Prólogo de J. Roberto Páez. Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1940.
- Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1610-1616*. Volumen XXVI de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Jorge A. Garcés G., prólogo de Roberto Páez. Quito: Instituto Municipal de Cultura/Dirección del Museo de Historia, 1955.
- Libro de cabildos de la ciudad de Quito. 1650-1657*. Volumen XXXIII de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Gustavo Chiriboga C., prólogo de Hugo Moncayo. Quito: Archivo Municipal, 1969.
- Libro de cabildos de la villa de San Miguel de Ibarra, 1648-1658*. Volumen III de las Publicaciones de la Municipalidad de Ibarra, versión de Jorge A. Garcés G., prólogo de L. E. Madera. Quito: [Talleres tipográficos municipales], 1948.

- Libro de cabildos de San Francisco de Quito, 1603-1610.* Volumen XX de las Publicaciones del Archivo Municipal, versión de Jorge A. Garcés G., edición de Roberto Páez. Quito: Archivo Municipal, 1944.
- Libro segundo de cabildos de Quito.* Vol. I. Quito: Cándido Bruz Sánchez, impresor, 1934.
- Loa que representó el Colegio Mayor Seminario de S. Luis de la ciudad de Quito celebrando la elección de obispo de Santa Marta, hecha en el doctor D. Juan Nieto Polo del Águila, natural de Popayán, y colegial mayor que fue de dicho colegio, y hoy obispo dignísimo de la Sta. Iglesia de Quito.* Madrid, 1747.
- Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato.* Madrid: Universidad de Sevilla, 1945.
- López, José Alejandro. *Datos sobre poesía religiosa e inédita del siglo XVIII.* Ambato: Imprenta del Tungurahua por Teodomiro Merino, 1889.
- “Los concilios limenses y quitenses sobre idolatrías, lenguas y reducciones. Compendio selectivo 1552-1601”. En Burgos Guevara, Hugo. *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640. Estudio preliminar y transcripción de las relaciones eclesiales y misionales de los siglos XVI y XVII*, 433-488. Quito: Abya-Yala, 1995.
- Los dos primeros poetas coloniales ecuatorianos. Siglos XVII y XVIII. Antonio de Bastidas. Juan Bautista Aguirre.* Biblioteca Ecuatoriana Mínima, estudio y selección de Aurelio Espinosa Pólit. México: Cajica Jr., 1960.
- Los jesuitas quiteños del extrañamiento.* Introducción, selección y traducciones latinas e italianas de Aurelio Espinosa Pólit. Puebla: Cajica Jr., 1960.
- Lotman, Yuri. “Acerca de la semiósfera”. En *La semiósfera. I Semiótica de la cultura y del texto*, Colección Frónesis, selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro, 21-42. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *La semiósfera.* Madrid: Cátedra/Universitat de València, 1996-2000.
- . *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture.* Traducción de Ann Shukman. Introducción de Umberto Eco. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Lotman, Yuri y Boris A. Uspenskij. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. En *Semiótica de la cultura*, introducción, selección y notas de Jorge Lozano, traducción del ruso de Nieves Méndez, 67-92. Madrid: Cátedra, 1979.

- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". En *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, 47-54. Río Piedras: Eds. Huracán, 1985.
- Lutero, Martín. *La cautividad babilónica de la Iglesia*. Edición digital. Córdoba/San Luis: Iglesia Evangélica Luterana Argentina, s.f.
- Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital basada en las de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4>.
- Mann, Charles C. 1491. *Una nueva historia de las Américas antes de Colón*. Traducción de Miguel Martínez-Lage y Federico Corriente. Madrid: Taurus, 2006.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura de la sociedad barroca*. Edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad. Barcelona: Crítica, 1990.
- Martínez Garnica, Armando y Daniel Gutiérrez Ardila, editores académicos. *Quién es quién en 1810. Guía de forasteros del virreinato de Santa Fe*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.
- Martínez Shaw, Carlos. "De Nápoles a España: la entrada triunfal de Carlos III en Madrid". *La aventura de la Historia* n. 131 (julio de 2010).
- Matos Frago y Villaviciosa, Juan de. *El letrado del cielo*. Valencia: Imp. de la viuda de Joseph de Orga, 1764.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en Lima (1584-1824)*, tomo I. Santiago: impreso y grabado en casa del autor, 1904.
- "Memorias del presbítero Roa referentes a sucesos de la antigua presidencia de Quito (1740-1807)". Manuscrito. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, Quito.
- Milanesio, Joseph. *La hidra de muchas cabezas, es a saber los enemigos y vicios capitales que destruyen la ciudad de Quito, descubiertos para la enmienda a sus nobles ciudadanos, y combatidos con las armas de la doctrina cristiana, en los seis jueves de la cuaresma del año de 1766*. Quito: Colegio Real Mayor y Seminario de San Luis, s.f. [1766].
- Mínguez, Víctor. "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXX, n.º 119 (El Colegio de Michoacán, verano 2009), 81-112.

- Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo (autos religiosos)*. Vol II. Coordinación de Agustín de la Granja, 667-705. Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2007.
- Molina, Diego. Ramillete de varias y diversas flores del discurso, compuesto por el Dr. don Diego Molina, clérigo presbítero, colegial que fue de los reales de San Fernando, y después de los mayores de San Luis, en la ciudad de Quito, año de 1732. Manuscrito. Archivo de la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo.
- Molina, Tirso de. *Vida y muerte de Herodes*. En *Quinta parte de comedias del maestro Tirso de Molina, recogidas por don Francisco Lucas de Ávila*, 162-191. Madrid: en la Imprenta Real a costa de Gabriel de León, 1636.
- Monroy y Silva, Cristóbal de. *El gigante cananeo, san Cristóbal. Comedia famosa*. Sevilla: Por Francisco Leefdael, s.f. [siglo XVIII].
- Montúfar y Frasso, Juan Pío. “Razón que sobre el estado y gobernación política y militar de las provincias, ciudades, villas y lugares que contiene la jurisdicción de la Real Audiencia de Quito”. En Pilar Ponce Leiva, ed. *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. Siglo XVI-XIX, tomo II (s. XVII-XIX)*, 2ª ed., Colección Fuentes para la Historia Andina n.º 3, 323-352. Quito, Marka/Abya-Yaka: 1994.
- Morales, Alfredo J. “Al sol hispano: fiestas en Guayaquil por la exaltación al trono de Carlos IV”. En *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 541-554. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- Morán de Butrón, Jacinto. La Azucena de Quito que brotó en el florido campo de la Iglesia, en las Indias Occidentales, la venerable virgen Mariana de Jesús Flores y Paredes, admirable en virtudes, milagros y profecías. Lima: Joseph de Contreras, impresor real, 1702.
- Moraña, Mabel, ed. *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996.
- Morenés y Mariátegui, Carlos. “La orden de Malta entre el Gran Sitio y Lepanto”. En Patrick Williams et al. *La orden de Malta, la mar y la Armada. XXI Jornadas de Historia Marítima*, 113-128. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval, 2000.
- Moreno, Agustín. “Los franciscanos en el Ecuador. Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito”. En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo I. Dirección de Jorge Salvador Lara, 162-217. Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001.

- Moreno Egas, Jorge. *Del púlpito al Congreso. El clero en la Revolución Quiteña*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2012.
- Moreto y Cabaña, Agustín de. *El Licenciado Vidriera*. En *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, 309-350. Madrid: por Pablo de Val, a costa de Juan de San Vicente, 1653.
- Moya Torres, Alba. *Auge y crisis de la cascarilla en la Audiencia de Quito, siglo XVIII*. Quito: FLACSO sede Ecuador, 1994.
- Nakashima, Roxana y Lía Guillermina Oliveto. “Las informaciones de méritos y servicios y el imperio global de Felipe II a través de la trayectoria de Francisco Arias de Herrera. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año 5, n.º 5 (2014), 120-128.
- Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador*. Quito: La Prensa Católica, 1952.
- . *La descendencia de Atahualpa*. Madrid: Tipología de Archivos, 1930.
- . *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. 2ª ed, revisada. Presentación de Alfonso Ortiz Crespo. Prólogo de José Francés. Quito: Fundación José Gabriel Navarro/Trama Ediciones, 2006.
- Navarro García, Luis y Fernando Navarro Antolín, eds. *Las dobles exequias del arzobispo Figueredo (1765). El canto del cisne de los jesuitas en Guatemala*. Biblioteca Montañana n.º 35. Huelva: Universidad de Huelva, 2016.
- Navas, Juan de Dios. *Memoria histórica del seminario de S. Luis en la época colonial y en la republicana. 1594-1924*. Quito: Escuela Tipográfica Salesiana, 1936.
- Negro Tua, Sandra. “Destierro, desconsuelo y nostalgia en la crónica del p. Manuel Uriarte, misionero de Maynas (1750-1767)”. *Apuntes* vol. 20, n.º 1 (Bogotá, enero-junio 2007), 92-107.
- Núñez, Jorge. *Historias del país de Quito*. Quito: Eskeletra, 2007.
- Núñez, Jorge, coord. *Mejía. Portavoz de América (1775-1813)*. Quito: FONSA, 2008.
- Oberem, Udo. “La familia del Inca Atahualpa bajo el dominio español”. En Segundo Moreno y Udo Oberem. *Contribución a la etnohistoria ecuatoriana*. Colección Pendoneros n.º 20), 153-225. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.
- Ordóñez Iturralde, Wilman. *Alza que te han visto. Historia social de la música y los bailes tradicionales montubios*. Tomo I. Colección Amorfino. Manta: Editorial Mar Abierto/Eskeletra Editorial, 2010.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Colección Letras Hispánicas n.º 528. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2002.

- Orospe Hernández, Mario Francisco. “La ensoñación del mundo: sobre la estrategia de la representación en la cultura del Barroco”. *Reflexiones marginales*, año 5, n.º 29 (octubre-noviembre 2015), versión en línea, http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-ensonacion-del-mundo-sobre-la-estrategia-de-la-representacion-en-la-cultura-del-barroco/#_ednref11.
- Ospina, Pablo. “La región de los quijos: una tierra despojada de poderes (1578-1608)”. En *Procesos. Revista ecuatoriana de historia* n.º 3 (Quito, 1992), 3-31.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2000.
- Paladines, Carlos. “Estudio introductorio”. En *Pensamiento ilustrado ecuatoriano*. Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, n.º 9. Quito: BCE/Corporación Editora Nacional, 1981.
- Percival Biggar, Henry. *A Collection of Documents relating to Jacques Cartier and the Sieur de Roberval*. Ottawa: Public Archives of Canada, 1930.
- Perés, Ramón D. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Biblioteca Hispania. Barcelona: Ramón Sopena, 1964.
- Pérez de Montoro, José. *Loa sacramental al nacimiento del hijo de Dios*. En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Edición de Odette y Frédéric Serralta, 71-76. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006.
- Pérez Magallón, Jesús. *El teatro neoclásico*. Arcadia de las Letras n.º 11. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*. Barcelona: Península, 2002.
- Pesántez Rodas, Rodrigo. “Los *ramilletes* hispanos en los umbrales de nuestra poesía”. En Xacinto de Evia. *Ramillete de varias flores poéticas*, 11-37. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.
- Petitjean, Martine e Yves Saint-Geours. “La economía de la cascarilla en el corregimiento de Loja (segunda mitad del siglo XVIII-principios del siglo XIX)”. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador* vol V, n.º 15 (1983): 171-207.
- Piñas Rubio, Francisco. *Cartas annuas de la Compañía de Jesús en la Audiencia de Quito de 1587 a 1660*. Archivos digitales en soporte DVD. Quito: Compañía de Jesús, 12 de agosto de 2008.

- . *Inventario de la Universidad de San Gregorio de la Compañía de Jesús durante su secuestro en 1767*. Archivos digitales en soporte DVD. Quito: Compañía de Jesús, 10 de julio de 2008.
- . *Inventario del Colegio Máximo de Quito de la Compañía de Jesús y sus haciendas durante su secuestro el 20 de agosto de 1767*. Archivos digitales en soporte DVD. Quito: Compañía de Jesús, 30 de diciembre de 2007.
- . *Inventario del colegio seminario de San Luis de Quito y sus haciendas durante su secuestro en 1767*. Archivos digitales en soporte DVD. Quito: Compañía de Jesús, 15 de febrero de 2008.
- Pulido, Martha. “Las maravillas de la naturaleza de fray Juan de Santa Gertrudis y su traducción al inglés”. *In-Traduções* vol. 6, número especial: El escrito(r) misionero como tema de investigación humanística (Florianópolis, marzo 2014), 183-202.
- Pulido Tirado, Genara. “El lenguaje barroco”. En Pedro Aullón de Haro, Javier Pérez Bazo et al. *Barroco*. 2ª ed., 377-446. Madrid: Verbum, 2103.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. “Jura del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos”. En *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*. Edición de José Antonio González de Salas (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648).
- Quiñónez, Tato. “Negro, negro criollo, afro cubano, afrodescendiente”. Artículo del portal Negra cubana tenía que ser, dirigido por Sandra Abd’Allah-Álvarez Ramírez, 9 de septiembre de 2014, <https://negracubanateniaqueser.com/2014/09/09/negro-negro-criollo-afrocubano-afrodescendiente/>.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- Ramos Gómez, Luis y Carmen Ruigómez Gómez. “La selección de oidores y fiscal de la restablecida Audiencia de Quito (1720)”. *Revista de historia del derecho* n.º 49 (Buenos Aires, junio de 2015), versión online.
- Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*. 5ª edición. Madrid: Boix, 1841.
- Relación de la real y suntuosa pompa con que el señor presidente desta Real Audiencia de Quito, don Martín de Arriola, caballero del hábito de Alcántara, y la señora presidenta doña Josepha de Aramburu, su esposa, festejaron al gloriosísimo patriarca San José, en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes, redención de cautivos, predicando a la fiesta nuestro M.R.P.M. fray Juan de Isturizaga, calificador del Santo Oficio, provincial del Orden de Predicadores*. Lima: imprenta de Luis de Lyra, 1652. Una versión digitalizada se encuentra en el portal de la

Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075258&page=1>).

“Relación de las fiestas reales que realizó la muy noble y muy leal ciudad de Quito en la augusta proclamación del señor rey don Carlos Cuarto el día 21 de septiembre de 1789”. *Museo Histórico* n.º 50 (Quito, 1971), 189-215.

“Relación sumaria de las dos sublevaciones de la plebe de Quito en la que de intento se tratan dos puntos que en esta misma ciudad han sido objeto de las disputas y quejas: esto es la verdadera causa del segundo levantamiento, y de la providencia librada contra los europeos, que por poco averiguada, ha producido diversos pareceres”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 15, n.º 42-45 (ene-jun, 1937), 102-116.

Rey Briones, Antonio del, ed. *Teatro breve español. De Lope de Rueda a Buero Vallejo*. Madrid: Akal, 2014.

Reyes, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Prólogo de Arturo Andrés Roig. Buenos Aires: Biblos, 2009.

Rivera Garrido, Águeda. “La situación económica de la Audiencia de Quito durante la segunda mitad del siglo XVIII”. En *Aldaba. Revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla* n.º 28 (1996), 235-268.

Roca Rey, Ricardo. “Los orígenes del teatro en el antiguo Perú”. En *Conjunto* 29 (La Habana, julio-septiembre 1976), 3-10.

Rodríguez, Franklin. “Del teatro precolombino hacia la nueva poética teatral latinoamericana”. En *Cultura* n.º 26, vol. IX (Quito, septiembre-diciembre, 1986), 219-241.

Rodríguez Castelo, Hernán. *Historia de la literatura ecuatoriana s. XIX 1800-1860*. 5 volúmenes. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2014.

—. *Literatura en la Audiencia de Quito, siglo XVII*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1980.

—. *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII*, 2 tomos. Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Tunguragua/Consejo Nacional de Cultura, 2002.

—. “Sociedad y literatura en la Audiencia de Quito”, introducción al volumen *Letras de la Audiencia de Quito (período jesuítico)*, n.º 112 de la Biblioteca Ayacucho, XI-LXXXI. Caracas: Ayacucho, 1984.

- . “Teatro ecuatoriano desde los orígenes hasta 1892”, prólogo a *Teatro ecuatoriano. Primer tomo*, Clásicos Ariel n.º 17, 9-38. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.
- Rodríguez Crespo, Pedro. “Una fiesta religiosa en Quito. Relación de los funerales de la Reina Margarita de Austria (1612)”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* n.º 3 (1956), 214-236.
- Rodríguez Docampo, Diego. “Relación de las fiestas que se hicieron a la canonización de sant Raimundo en la ciudad de san Francisco del Quito”. Archivo Vacas Galindo, cuarta serie secular, vol. 18. 1911.
- Rodríguez Romero, Agustina. “Jeremías contra las huacas: el Antiguo Testamento y la idolatría en textos e imágenes”. En *Autores y actores del mundo colonial. Nuevos enfoques multidisciplinarios*. Edición de Verónica Salles Reese y Carmen Fernández-Salvador, 61-67. Quito: Universidad San Francisco de Quito/Colonial Americas Studies Organization/Georgetown University, s.f. [2008].
- Rodríguez Urbán, Diego. “Relación de las célebres y famosas fiestas, alegrías y demostraciones que hizo la muy noble y muy leal ciudad de San Francisco del Quito, al dichoso y feliz nacimiento del príncipe de España don Baltasar Carlos Domingo, nuestro señor, y al aniversario de la fundación de esta noble ciudad, por principio del año de 1631”. Versión de Jorge A. Garcés G. En *Gaceta Municipal de Quito*, año XXVI, n.º 99 (marzo de 1941) 164-170.
- Romero García, Rafael Eugenio. “Medidas antiguas española. Breve compendio de las medidas antiguas utilizadas en las diferentes regiones y provincias españolas”. En *Técnica industrial* n.º 254 (septiembre 2004), 64-67.
- Romero Larrañaga, Gregorio y Francisco González Elipe. *El Licenciado Vidriera*. Madrid: I. Boix Editor, 1841.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Literatura y sociedad n.º 67. Madrid: Castalia, 2000.
- Sáenz Andrade, Bruno. “La literatura en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador. 3 Literatura de la república 1830-1895*. Coordinación de Diego Araujo Sánchez, 70-90. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002.
- Salazar Baena, Verónica. *Fastos monárquicos en el Nuevo Reino de Granada. La imagen del rey y los intereses locales (siglos XVII-XVIII)*. Tesis para el programa doctoral Societat i Cultura. Universidad de Barcelona, 2013.

- Salgado, Mireya. "Quito en el siglo XVII". En Mireya Salgado, Carmen Fernández Salvador y Melissa Moreano. *Estructuración del orden social colonial en la región de Quito: Quito en el siglo XVII*, serie Documentos n.º 10, 9-62. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2007.
- Santa Gertrudis, Juan de. *Maravillas de la naturaleza*. Barcelona: Red Ediciones, 2018.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". En *América Latina en su literatura*. Coordinación de César Fernández Moreno. 5ª ed. Serie América Latina en su cultura. México: UNESCO/Siglo XXI, 1978, 167-184.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Madrid: Alianza, 1987
- Seed, Patricia. *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Shelly, Kathleen y Grínor Rojo. "El teatro hispanoamericano colonial". *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Época colonial*, coord. de Luis Íñigo Madrigal, 319-352. Madrid: Cátedra, 1982.
- Sileri, Manuela. "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta". *Etiópicas* n.º 1 (2004-2005), 243-270.
- Spang, Kurt. "Géneros literarios", libro IX de Garrido Gallardo, dir. *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, 1.211-1.344. Madrid: Síntesis, 2009.
- Stein, Louise, Kathrin. "Un manuscrito de música teatral reaparecido: «Veneno es de amor la envidia»". *Revista de Musicología* vol. 5, n.º 2 (julio-diciembre de 1982), 225-233.
- Stevenson, William Bennet. "Narración histórica y descriptiva de veinte años de residencia en Sudamérica". En *La Revolución de Quito (1809-1822) según los primeros relatos e historias por autores extranjeros*, traducción de Íñigo Salvador Crespo, 65-93. Quito: Corporación Editora Nacional, 1982.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. Volumen segundo. Madrid: Cultura Hispánica/ Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.
- Tardieu, Jean-Pierre. *El negro en la Real Audiencia de Quito. Siglos XVI-XVIII*. Edición en línea. Quito: Institut Français d'Études Andines, 2006. <http://books.openedition.org/ifea/4627>.

- Terán Najas, Rosemarie. “Sinopsis histórica del siglo XVIII”. En Enrique Ayala Mora, ed. *Nueva Historia del Ecuador, Volumen 4, Época Colonial II*, 271 ss. Quito: Corporación Editora Nacional/ Grijalbo, 1989.
- The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*. Traducción, introducción y notas de Allan P. Farrell, S. J. Washington, D.C.: University of Detroit, Conference of Major Superiors of Jesuits, 1970.
- Trenti Rocamora, José Luis. *Repertorio de la dramática colonial hispano-americana*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Alea, 1950.
- Toledo, Juan. “Celos del señor san Joseph para el festejo del Niño Dios, obra del señor don Juan Toledo, quien la compuso para la señora Santa Bárbara”. En *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay* n.º 4 (Cuenca, 1982), 107-150.
- Toribio Medina, José. *La imprenta en Lima (1584-1824)*. Tomo I. Santiago: Impreso y grabado en casa del autor, 1904.
- Toro, María Stella. *La mujer en la sociedad colonial. Guerra, patrimonio, familia, identidad (1540-1800)*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer, 2010.
- Torres, José Carlos de. “La Virgen de la Cabeza y Andújar en una comedia de Lope de Vega”. *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* n.º 209 (enero-junio 2014), 239-264.
- Vacas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro. Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Lima: Milla Batres, 1943.
- Valladares Reguero, Aurelio. “La obra del poeta y dramaturgo del Siglo de Oro Antonio de Castilla, natural de Úbeda”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* n.º 185 (2003), 485-520.
- Vallejo Aristizábal, Patricio. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, Colección Histórica n.º 31. Quito: Banco Central del Ecuador, s.f. [2010].
- Varey, John E. “Genealogía, origen y progresos de los gigantes de España”. En *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Edición de Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, 441-454. Valencia: Universidad de Valencia, 1991.
- Vargas, José María, O.P. *Arte quiteño colonial*. Quito: s.e. [Litografía e imprenta Romero], 1944.
- . *El arte ecuatoriano*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla: Cajica Jr., 1960.
- . “El barroco en el arte quiteño”. *Cultura* 22, vol. III (mayo-agosto 1985), 303-317.

- . *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.
- . *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1962.
- . *Historia del arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1964.
- . *La evangelización en el Ecuador*. Quito: Gráficas Ortega, 1978.
- Várnagy, Tomás. *La filosofía política clásica: de al Antigüedad al Renacimiento*. Buenos Aires: CLACSO, 1999.
- Vásquez Hahn, María Antonieta. “El teatro insurgente en Quito”. En María Antonieta Vásquez Hahn y Ekkehart Keeding, *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800-1817*, Biblioteca Básica de Quito n.º 31, Biblioteca del Bicentenario de la Independencia n.º 18, 13-95. Quito: FONSA, 2009.
- . Luz a través de los muros: biografía de un edificio quiteño. Quito, FONSA, 2006.
- . “Tres momentos del poder persuasivo del teatro en Quito. 1766: «Hacer creer». 1808: Hacer pensar. 1823: Hacer brillar”. Manuscrito inédito de la autora. 2014, 32 pp.
- Vásquez Hahn, María Antonieta y Ekkehart Keeding. *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800/1817*. Quito: FONSA, 2009.
- Vega, Lope de. *Auto famoso del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo*. En *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos, recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, 417-432. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1664.
- . *El tirano castigado*. En *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses representados en esta corte y nunca hasta ahora impresos, recogidos por Isidro de Robles, natural de Madrid*, 93-123. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1664.
- Vernadsky, Vladimir I. *La Biosfera*. Colección Economía y Naturaleza, vol. IX. Introducción de Ramón Margalef. Madrid: Fundación Argenteria/Visor Dis, 1997 [1926].
- Villalba Freile, Jorge, S.J. “El obispo y el cabildo solicitan la presencia de la Compañía de Jesús en Quito”. En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, tomo II. Dirección de Jorge Salvador Lara, 648-656. Quito: Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001.
- Weisbach, Werner. *El Barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

Yaranga Valderrama, Abdón. *Diccionario quechua-español, runa simi-español*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2003.

Anexos

Textos dramáticos del período colonial

Las siguientes páginas reúnen todos los textos dramáticos descritos en la tesis doctoral “Las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII”, a excepción del auto sacramental *Los celos del señor San José* (capítulo tercero, sección 5) debido a que no se trata de un texto enteramente original. Los anexos se organizan según la siguiente tabla de contenidos:

Criterios generales de edición.....	551
Anexo 1. Textos dramáticos de <i>Ramillete de varias flores poéticas</i> (1675) de Xacinto de Evia.....	553
1. En festejo de Nuestra Señora de Loreto, en la comedia del valiente cananeo.....	554
2. Al festejo que hicieron los pasajeros a Nuestra Señora de Paita en reconocimiento del buen viaje que les había dado.....	558
3. A Nuestra Señora de Guápulo, el día de la festividad de Las Nieves.....	561
4. A la ascensión de María Santísima.....	565
5. A San Blas obispo.....	567
6. Al ilustrísimo señor don fray Pedro de Oviedo, arzobispo, obispo de Quito, en el día de San Luis Rey de Francia, patrón del colegio seminario.....	569
7. Al ilustrísimo señor don Agustín Ugarte Sarabia, dignísimo obispo de Quito.....	572
8. Al señor don Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito, al recibimiento que le hizo el colegio de colegiales de San Luis, entre los personajes del coloquio del <i>Valiente Cananeo</i>	575
9. El día que recibió el grado de maestro el muy reverendo padre fray Basilio de Ribera, prior actual, de mano del muy reverendo padre maestro fray Francisco de Chávez y de la Fuente, provincial también de la Orden del Gran Doctor de la Iglesia San Agustín, en la provincia de S. Fulgencio de Quito: alúdese a lo ilustre de sus renombres.....	581
10. Introducción en forma de coloquio para la festividad de San Ignacio de Loyola.....	583
11. Al divino sacramento del altar.....	589

12. A la asunción de la Virgen.....	590
13. En la festividad de San Juan Bautista.....	592
14. A don Martín de Arriola, presidente de la Real Audiencia de Quito, y a don Juan de Aramburo, oidor suyo, en el festejo que le hicieron las niñas en un convento de religiosas.....	594
Anexo 2. Textos dramáticos del <i>Ramillete de varias y diversas flores del discurso</i> (1732-c. 1750) de Diego de Molina.....	595
1. Loa a Nuestra Señora del Rosario, en la comedia que se intitula <i>Guardar una mujer no puede ser</i>	597
2. Loa al príncipe de los apóstoles san Pedro. Representóse en la comedia <i>Afectos de odio y amor</i> , el año de 1732, en Riobamba.....	599
3. Loa a san Juan Bautista en la comedia de <i>El letrado del cielo</i>	602
4. Loa al cabildo en las fiestas de san Juan que hizo el barrio de San Francisco.....	605
5. Loa a Nuestra Señora de las Nieves.....	606
6. Convite que hizo don José de Larrea a los dos barrios de Riobamba para las fiestas de san Pedro.....	609
7. Loa que se representó al glorioso príncipe de los apóstoles san Pedro, en la comedia de <i>Las armas de la hermosura</i> , año de 1733.....	610
8. Loa al glorioso apóstol san Pedro.....	611
9. Loa a Nuestra Señora del Carmen, en la comedia que se intitula <i>La fuerza de la ley</i> . Representóse en el pueblo de Chambo, año de 1739.....	617
10. Loa que representó el secretario Sosa, a la venida del marqués de Maenza con su esposa doña Mariana y su hija doña Rosa. Festejólos en una quinta al pie del monte nevado llamado Chimborazo.....	620
11. Convida al barrio de Santo Domingo un sujeto para celebrar el misacantano de don Juan de Larrea.....	622
12. Loa sin encabezado.....	623
13. Baile o sainete del mercachifle.....	625
14. Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro.....	634
15. Loa a la Santísima Cruz, en sarao representado con la historia de Atila.....	640
16. Loa a Nuestra Señora del Rosario.....	642
17. Loa al santo Cristo de la Caridad. San Andrés.....	646
18. Entremés del confitero.....	648
Anexo 3. Fragmentos dramáticos del “Manuscrito de Gangotena” (s. XVIII).....	655

1. Entremés gracioso de Juanillo y de Antonio desaciertos.....	656
2. Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero.....	659
Anexo 4. Loa al obispo Juan Nieto Polo del Águila (1747).....	665
Anexo 5. Loa para el primer carro triunfal de Carlos III (1760).....	681
Anexo 6. Programas de mano de las comedias presentadas en Quito en julio de 1766: <i>La Mariamne</i> y <i>El Coroliano</i>	695
Anexo 7. Loa para el carro triunfal de Carlos IV (1789).....	701
Anexo 8. Loa para la zarzuela <i>El veneno del amor</i> (1798).....	707
1. Loa en honor del corregidor Tomas Ruiz Gómez de Quevedo.....	708
2. Otra loa en honor del mismo corregidor de Loja.....	710
3. Loa para la zarzuela <i>El veneno del amor</i>	711
Anexo 9. <i>El Celo triunfante de la Discordia</i> (1800) de José Mejía Lequerica.....	715

Crterios generales de edici3n

En todos los textos contenidos en este volumen hemos actualizado por entero la ortograf3a, incluyendo la mayor parte de graf3as que pudieran tener un valor fon3tico. En no pocas ocasiones, hemos tambi3n alterado levemente la puntuaci3n de los originales, a veces confusa y contraria a la l3gica de la sintaxis. Ambas modificaciones tienen por objeto hacer m3s asequible la lectura de los textos para un lector contempor3neo, por lo que debe tenerse en cuenta que una lectura m3s especializada habr3 de remitirse a las fuentes originales. Tambi3n debe tomarse en cuenta que para la contabilizaci3n de versos consideramos como uno solo las parejas de versos que aparecen quebrados por ubicarse al fin de un parlamento e inicio de otro. En estos casos hemos tomado en cuenta que los versos en cuesti3n deben contarse juntos para completar la m3trica cuando unidos con su anterior o posterior (siendo necesaria esa uni3n, adem3s, para mantener el ritmo).

Por 3ltimo, hemos agregado abundantes notas explicativas, ya sea porque consideramos que los t3rminos necesitan explicaci3n o porque el sentido de la idea nos ha resultado demasiado oscuro. Para ello, nos hemos valido de diversas herramientas, de las que damos noticia en la siguiente tabla:

Abreviatura	Fuente
ACI	ACI Prensa, portal web de la Agencia Cat3lica de Informaciones. https://www.aciprensa.com
AE	Jos3 Mar3a Vargas. <i>El arte ecuatoriano</i> , Biblioteca Ecuatoriana M3nima. Puebla: Cajica Jr., 1960.
DA	Real Academia Espa3ola de la Lengua. <i>Diccionario de Autoridades</i> , 6 tomos. Madrid, 1726-1739.
DEE	Fernando Mi3o-Garc3s. <i>Diccionario del espa3ol ecuatoriano. Espa3ol del Ecuador - Espa3ol de Espa3a</i> . Quito: PUCE, 2016.
DHG	Mario Cicala. <i>Descripci3n hist3rico-topogr3fica de la Provincia de Quito de la Compa3a de Jes3s</i> . 2 tomos. Traducci3n de Juli3n Bravo SJ. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa P3lit, 1994.
DLE	Real Academia Espa3ola de la Lengua. <i>Diccionario de la lengua espa3ola</i> . Versi3n en l3nea a partir de la 23ª ed. Madrid: Espasa, 2014.
DM	Pierre Grimal, <i>Diccionario de mitolog3a griega y romana</i> , 4ª. reimp. Barcelona: Paid3s, 1981.
GNet	“Genealog3a del Ecuador. El origen de los ecuatorianos”, plataforma del portal GeneaNet. https://gw.geneanet.org/ .
GS	Federico Gonz3lez Su3rez. <i>Historia general de la rep3blica del Ecuador</i> , 7 tomos. Quito: Imprenta del Clero, 1890-1903.
DBE	Real Academia de la Historia. <i>Diccionario biogr3fico espa3ol</i> , edici3n electr3nica. http://dbe.rah.es/db~e
DBE-CA	C3sar Alarc3n Costta. <i>Diccionario biogr3fico ecuatoriano</i> . Quito: FED/Editorial Ra3ces, 2000.
HCE	Jos3 Mar3a Vargas, <i>Historia de la cultura ecuatoriana</i> . Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.
HTE	Ignacio Arellano, <i>Historia del teatro espa3ol del siglo XVII</i> , 3ª ed. Madrid: C3tedra, 2005.
LAQ	Hern3n Rodr3guez Castelo, <i>Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII</i> . 2 tomos. Quito: Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjam3n Carri3n N3cleo de Tunguragua/Consejo Nacional de Cultura, 2002.

MSA	<i>Diccionario Mega Sopena de Americanismos</i> . Barcelona: Sopena, 2002.
OM	Francisco de Castro, <i>La octava Maravilla y segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas</i> , ed. de Alberto Pérez-Amador Adam. México: FCE, 2012. De esta fuente utilizamos los glosarios, notas y explicación de personajes que ofrece el editor.
TLC	Sebastián de Covarrubias, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> . Madrid, 1611.

Anexo 1

Textos dramáticos del *Ramillete de varias flores poéticas* (1675) de Xacinto de Evia

Presentamos los 14 textos dramáticos que aparecen en la célebre publicación de Evia y cuyo contenido hemos estudiado en el segundo capítulo de este estudio. Hemos utilizado la edición facsimilar del Frente de Afirmación Hispanista (México, 2009), que contiene también una edición moderna del libro entero. No obstante, nuestra transcripción ha observado de manera directa la reproducción del texto original y se refiere a él en todo momento, por lo que todas las menciones han de hacerse según el facsímil de la edición madrileña de 1675 (Imprenta de Nicolás de Xamares). Mantenemos el orden en el que los textos aparecen en el libro, anteponiendo en cada caso algunos datos útiles para la contextualización de la lectura. Valga recordar que todos los textos aquí copiados aparecen bajo el título “Loas a varias festividades y asuntos” y constituyen todo el contenido de la sección “Flores panegíricas de varias loas, sagradas y humanas”. No incluimos, por considerarlo de poco interés para nuestro caso, el texto introductorio que hace Evia para toda la sección (pp. 119-126).

1. En festejo de Nuestra Señora de Loreto, en la comedia del valiente cananeo

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 127-133

Número de versos: 226

Detalles: Es una de las tres loas dialogadas del libro, con dos personajes en escena. No ofrece datos para una datación precisa, pero su cercanía con la loa al obispo Alonso de la Peña (ver más adelante), podríamos aventurar la fecha de 1654. Cabe notar que el culto a la Virgen de Loreto, cuya fiesta se celebra el 10 de diciembre, fue una de las fiestas importantes de la Compañía de Jesús prácticamente desde su llegada al territorio de la Audiencia. Presenta una comedia que podría ser *El gigante cananeo san Cristóbal*, de Cristóbal de Monroy (1612-1649).

Personas que hablan		que en sí perfecto cada uno
Dafne, Apolo ⁵⁵⁰		desprecian emulaciones.
	25	Sin duda mi rostro un cielo
<i>Sale Dafne sola toda admirada.</i>		fue, que animaron dos soles,
		pues deslumbró al mismo sol
Dafne		al mirar mis resplandores. ⁵⁵²
Tan suspensa he discurrido		Mi beldad vio Apolo un día,
por esos sombríos bosques,	30	y al contemplarla cegose,
que entre las dudas fluctúo,		¡que de violencia en los rayos
y no hallo pie en confusiones.		de una hermosura se esconde!
5 Antes vegetable tronco		Al amor rindió el esfuerzo,
viví entre el vulgo disforme		peligró entre sus ardores,
de aquel monte, y de la selva	35	que a las llamas de Cupido ⁵⁵³
planta fui de las más nobles.		las del sol fueron menores.
Laurel fui, que al alto risco		La albura de mi pureza
10 su cima adorné en verdores,		pretendió lascivo entonces;
también las altivas sienas		como es nieve, y él es sol,
del más victorioso heröe. ⁵⁵¹	40	tiernos temí sus candores.
Racional forma ya alienta,		Y aunque es de cristal la roca,
todos mis miembros conformes,		no hay que blasonar rigores,
15 y la razón en un punto		que castidad presumida
solo informa admiraciones.		peligra en las ocasiones.
Dafne fui, que en mi belleza	45	Las espaldas di al peligro,
apostaron perfecciones		invoqué a los altos dioses,
las gracias, y en competencia		oyéronme: ¿a quién no escucha
20 estudiaron las mejores.		un pecho cortés y noble?
En mejilla, en boca y labios		En laurel me transformaron,
no compiten los colores,	50	toda mi beldad se encoge

⁵⁵⁰ Personajes hartos conocidos de la tradición griega. Ella, ninfa perseguida por Apolo, es convertida en laurel por intervención de los dioses (DM, 124-125). La obra de Bastidas arranca con el relato clásico como telón de fondo, siendo que aquí vemos a Dafne cuando vuelve a tener una figura humana, cosa que no sucede en la mitología griega.

⁵⁵¹ En alusión a la corona de laureles que se otorgaba a los poetas consagrados. La métrica exige la pronunciación del diptongo final como si fuese un hiato.

⁵⁵² Apolo es comúnmente representado con el sol, por lo que la alusión es al dios cuando quedó prendado por la belleza de la ninfa.

⁵⁵³ Nombre latino del Eros griego, dios del amor, que en la versión tradicional es quien inflama de amor a Apolo con una de sus flechas mágicas, mientras que a Dafne, con otra, la insta al rechazo (DM, 171-172).

entre las hojas y ramos,
y en la corteza se esconde.
Muchos siglos repetidos
viví planta, selva y bosques,
55 y los que me vieron antes,
hoy mujer me desconocen.
De aquella mi forma antigua
gozo ya nuevos primores,
que en la virtud nunca pierde,
60 quien por la virtud se esconde.
Pero, ¿qué deidad, oh selvas,
este prodigio dispone?
Decidlo, porque yo pueda
hoy rendirla adoraciones.
65 Algún poder más que humano
esta soledad acoge;
decidlo, que si le⁵⁵⁴ debo
la razón, ella la adore.

*A esta cuartilla doble va preguntando
Dafne, y le van respondiendo dentro.*

Dafne

¿Ea, decid la deidad?⁵⁵⁵

Apolo

70 Castidad.

Dafne

¿Esta la razón me dio?

Apolo

Te dio.

Dafne

Y la forma, ¿qué me informa?

Apolo

Esa forma.

Dafne

75 Ya mi duda se conforma
con esta voz, ¡qué me aflijo!
pues claramente me dijo:
Castidad te dio esa forma.

*Al deslizar esta copla última, va
saliendo Apolo, y mirándole Dafne,
prosigue alborotada.*

Dafne

Aparte

Pero, ¿qué enemigo? ¡Ay, cielos!

80 Ya con el peligro toco:
¿No es este Apolo, quien quiso
atreverse a mi decoro?

[A Apolo]

Deidad, o espíritu seas,
a furor ya me provoco,
85 hombre, o furia, o quien quisieres,
di, ¿qué pretendes tan loco?
Que si atrevido otra vez
te opones al blanco copo
de mi pureza, no dudes
90 me vuelva a la selva tronco;
y lo racional que animo
trocaré en el verde soto,
con lo insensible de planta,
por excusar tus arrojios.

*Al decir esto querrá irse, y detendrála
Apolo, diciendo:*

Apolo

95 Espera, Dafne, no pienses
(aunque soy el mismo Apolo)
que pretendo que se ultraje
esa castidad que adoro.
Por sacarte de cuidados
100 (escucha este rato solo,
y a tu discreción hoy deba,
lo que no debo a tu enojo),
por descifrarte las dudas,
hoy bajé de ese alto polo;
105 que bien sé, que en confusiones
vive tu espíritu heroico.

*A todo esto ha de estar vueltas las
espaldas Dafne, y como caminando, y a
esta última palabra se vuelve a Apolo.*

Dafne

Pues cortés a mi pureza
la respetas generoso,
y más atento a tu honor,
110 menos ciego ya te noto.
Te escucharé, con que digas,
si lo sabes, ¿quién ya pronto

⁵⁵⁴ “La” en el original. Es un caso de láismo.

⁵⁵⁵ Se introduce aquí un ovillejo hasta el verso 78, construcción que resulta atípica en el contexto.

antes respondió a mi voz,
que aquí te vieses mis ojos?

Apolo

115 Satisfaré a tus cuidados,
aliviare a tus ahogos,
alentaré tu esperanza
cumpliré conmigo propio.
Aquesta voz, pues, que oíste,
120 yo la articulé, yo solo,
mas no sabes su misterio,
escucha, y sabraslo todo.
Árbol te viste en la selva,
yo la causa no la ignoro,
125 tú la sabes, repetirla,
es arrebolarme el rostro;
porque al conocer su culpa
el noble la⁵⁵⁶ deja airoso,
como su memoria al bajo
130 es procurarle más loco.
Por ser casta, y por mujer
dioses te dieron socorro,
que mostraron ser divinos,
pues te ayudaron piadosos.
135 Muy conforme a tu valor,
laurel viviste en el soto,
porque de esa tu victoria
ganaste lauro glorioso.
Hoy, pues, se ha llegado el día,
140 Dafne, del mayor asombro,
del misterio más crecido
que vieron los siglos todos,
pues el Verbo Soberano
trueca su eminente solio
145 por la bajeza del hombre,
de su amor empleo heroico.⁵⁵⁷
De luces bañando un joven,
del aire el seno espacioso,
que en ondas de sus cabellos
150 sulca sus dorados golfos.⁵⁵⁸
Reverente, pues, y humilde,
con prodigio misterioso,
a una virgen se aparece,

della y dél con harto asombro.
155 Ya la voz Gabriel desata,
y en cortés y humilde tono
la mayor oferta le hace,
que oyó el uno y otro polo.
Un Hijo de Dios, le dice,
160 por tan tuyo le propongo,
que ya te respeta Madre,
el que es del Padre Hijo solo.
Duda, mas se informa cuerda,
cuidadosa inquiere el modo,
165 que no en todas obediencias
quiere Dios sentidos sordos.
¿Cómo si virgen, replica,
puedo ver de madre el logro?,
porque es nema la pureza,
170 que se relaja al esposo.
Todo lo serás, responde,
que para lograr el colmo
de Madre de Dios, importa
que virgen te aclamen todos.
175 Ves aquí, dice María,
la esclava de Dios, y él pronto
a este *fiat*⁵⁵⁹ capaz la hizo
de su eterno ser hermoso.
Congelóse en virgen nácar,
180 de Dios rocío precioso,
y siendo inmensa su esfera,
se redujo a breve globo.
Y pues que tanto María
la pureza, y el decoro
185 precia, que por ella quiso
dejar a Dios por Dios propio.
Tu castidad tanto estima,
tanto, que bastó esto solo
para darte esa razón,
190 que antes te negaba el soto.
Y acumulándote dichas,
gozas privilegio honroso,
pues del laurel de tu nombre
tomó su más alto apodo,
195 porque Laureto llamó
aquel albergue dichoso,⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ “Le” en el original. Leísmo.

⁵⁵⁷ Apolo le relata a Dafne el milagro de la encarnación, para lo cual primero habrá de explicar la anunciación.

⁵⁵⁸ Como se verá un poco más adelante, se trata del arcángel Gabriel.

⁵⁵⁹ Latín por “sea” o “hágase”, como en el bíblico *fiat lux* (“hágase la luz”).

⁵⁶⁰ Referencia a la casa o albergue de Loreto, que según la leyenda católica habría sido la misma donde Gabriel le anunció la nueva a María. Esta casa luego habría sido transportada por ángeles desde Nazaret a su ubicación actual en Italia (ACI, “Fiesta de la traslación de la santa casa de Loreto”).

en que el Verbo carne humana,
en honor visitó de todos.

Dafne

El alma con tal prodigio
200 ha alentado tan absorta,
que aunque se niegue a las dudas,
de admirada aún no se cobra.
Hoy el ingenio por corto,
a tal misterio se encoja,
205 mas dilate el corazón
gozos que el alma atesora.
Agradecida a este empeño
quisiera pagarla pronta;
pero, ¡qué paga a María
210 no se retira aquí corta!
Y si la deuda es crecida,
baste que se reconozca,
ya en las voces de un festejo
la mía confieso agora.
215 Una comedia os ofrezco,
(¡qué recompensa tan corta!)
el *Valiente cananeo*,⁵⁶¹
título es que más la honora.

Apolo

Y pues que Dafne festiva
220 se anticipa tan gustosa
a festejaros, pagadle
en la atención en que os cobra.
Con el discreto no habla,
tampoco el noble esto ignora,
225 solo el maldiciente calle,
porque aquí no le conozcan.

⁵⁶¹ No hemos encontrado una comedia de ese título exacto, pero sí una popular obra sobre el tema que viera la luz en la primera mitad del siglo XVII: *El gigante cananeo san Cristóbal* del dramaturgo alcalaño Cristóbal de Monroy.

2. Al festejo que hicieron los pasajeros a Nuestra Señora de Paita en reconocimiento del buen viaje que les había dado

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 133-136

Número de versos: 136

Detalles: Texto sin diálogo. No ofrece datos para una datación exacta. Presenta una tragedia cuyo título no menciona, pero que podría ser la *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1618) de Lope de Vega. Es presumiblemente una loa escrita por encargo por el grupo de pasajeros aludido en el título. Nuestra Señora de las Mercedes de Paita fue una advocación de mucha popularidad desde el siglo XVI.

	Llegose el dichoso día, en que en la arena escamosa saludamos los cristales, nos fiamos de las ondas.		verde lunar que le adorna, a quien de cristal los cercos desvanecen más su pompa. En breves días dejamos
5	De Panamá despedidos (salamandra de sí propia, que eternamente revive, ya entre incendios, ya en congojas), ⁵⁶²	30	a las espaldas, y a popa la amenidad deste sitio, la tierra dejamos toda. Golfos sulca ya la nave, abismos de tanta monta,
10	alegres dimos al sur de la nao pujante proa, siendo el Perú el norte amado de la voluntad gozosa. Despegose el lino al viento y apenas los aires corta,	35	que profundidades mide a distancias de las zonas. Busca la vista, si puede descubrir en su derrota alguna orilla a sus aguas,
15	cuando rémora a su vuelo isla del mar fue Taboga, ⁵⁶³ hija hermosa de Neptuno, en cuyo sitio Pomona logró más fecundidades,	40	algún término a sus ondas. A breves lances un monte, atalaya de la costa, registraron nuestros ojos, no sin la atención dudosa.
20	que en las Perides todas. ⁵⁶⁴ Aquí el mayo, y el octubre, en admiración gustosa, este sitio habitan siempre, ya en fruto, ya en flor, ya en hoja,	45	Pero despejado el aire, conocimos la Gorgona, ⁵⁶⁶ que a violencias de las aguas que vigilancia no dobla. No desmayó el corazón,
25	siendo de Tetis al rostro ⁵⁶⁵	50	que en peligros más de monta halla asilos en María,

⁵⁶² Alusión a los varios incendios que sufrió la ciudad de Panamá durante sus primeras décadas de existencia. La salamandra es comúnmente asociada con la capacidad de apagar el fuego (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, lib. X, cap. LXVII).

⁵⁶³ Isla del golfo de Panamá, a escasos 20 km de la costa. Era un punto de paso y abastecimiento para los viajes por el Mar del Sur.

⁵⁶⁴ Neptuno es el dios romano identificado con Poseidón, que reina sobre el mar. Pomona, también de la tradición latina, era una ninfa que velaba sobre los frutos. "Perides" (así en el original) refiere seguramente a "Piérides", epíteto de las musas. DM, 377, 445-446 y 428.

⁵⁶⁵ Tetis era una divinidad primordial del mar, personificación de su fecundidad "femenina". DM, 511-512.

⁵⁶⁶ Gorgona refiere seguramente a Medusa, una de las tres gorgonas o monstruos legendarios que habitaban el extremo Occidente. Las gorgonas eran hijas de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto (DM, 217). Parecería que aquí refiere a un remolino en el mar que puso en riesgo a la nave.

- amparos en ella logra.
De Monserrate la imagen⁵⁶⁷
todos humildes invocan,
55 obedeció el mar, y el viento,
este, y aquel la lisonja.
Agradecidos rendimos,
en la que vive custodia,
si los labios a sus aras,
60 de amor fuego a sus antorchas.
No se estrecha en un lugar,
ni su amparo, ni su gloria,
en muchas se multiplica,
porque la hallemos en todas.
65 Entre las toscas arenas
deste mar y desta costa
de Paita, panteón erige,
tosca funda a tanta joya.
Levanta farol en ellas,⁵⁶⁸
70 que el navegante entre sombras,
conducido de su luz,
ni peligra, ni zozobra.
Norte es hermoso a quien mira
el piloto en su derrota,
75 ninguno acertó en el rumbo,
que desviase su proa.
Es la aguja, que los vientos
tan iguales los conforma,
que el timonel no delira,
80 si la atiende, y mira sola.
Es la luna hermosa y bella,
que aunque de Paita se nombra,
no ha burlado los deseos
del que confiado la invoca.
85 Rige mejor que Neptuno⁵⁶⁹
al tridente de su boca
el mar, cuando más furioso,
o se revela, o se azora.
El freno tiene a los vientos,
90 sin que desbocados corran,
y al impulso de sus labios
sus altiveces reportan.
¿Quién rendido a aquesas plantas,
¡oh, soberana señora!,
95 no pregona estos prodigios,
no vocea estas vitorias?
Con propiedad de Mercedes⁵⁷⁰
te ajusta el título y honra,
porque cualquier beneficio,
100 por merced decretas propia.
Reconocidos a aquesta
(no se tenga por lisonja)
una comedia ofrecemos,
corto festejo a tu gloria.
105 Cifra es de un crecido amor
lo trágico de la historia;
que llegar a dar la vida,
es lo que más se remonta.
Desta verdad que publico,
110 el Conde de Fez es norma,⁵⁷¹
pues el amor, y el secreto
lo redime a tanta costa.
Si del Padre Eterno hija,
si del Espíritu esposa,
115 si del Hijo amada madre,
¡María, todos te invocan!
Si a la Trinidad Sagrada
eres templo, eres custodia,
la Trinidad en los suyos
120 bien es conozca estas glorias.
Recibe, pues, el servicio,
y a la nao, que así se nombra,
del Callao al puerto amado
condúcela generosa.
125 Al auditorio que escucha
en tan discretas personas,
no pido audiencia, que ofendo
solo con la duda sola;
porque siempre el entendido
130 se ha anticipado a las honras,
no aguardan que se las rueguen

⁵⁶⁷ Una de las advocaciones de la Virgen, popular en América.

⁵⁶⁸ La Virgen sería, metafóricamente, el faro del puerto del Paita.

⁵⁶⁹ Neptuno es el dios romano identificado con Poseidón o Posidón, dios que reina sobre el mar (DM, 377).

⁵⁷⁰ La patrona de la arquidiócesis de Piura es Nuestra Señora de las Mercedes de Paita, cuya devoción data del siglo XVI.

⁵⁷¹ La alusión evidentemente refiere al argumento de la comedia, de la que no sabemos más de esto que dice la loa. Parecería tratarse de la obra *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega, escrita a finales del siglo XVI o principios del XVII, y que toma como motivo tanto la muerte del rey Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarquivir (1578) como la posterior vida del príncipe marroquí Muley Xequé (1566-1621), exiliado en España como consecuencia de la misma batalla y convertido al catolicismo durante el reinado de Felipe II.

que diera de necio nota.
Si hemos tenido buen gusto,
hable ya por sí la obra,
135 las faltas serán las nuestras,
que la comedia es famosa.

3. A Nuestra Señora de Guápulo, el día de la festividad de Las Nieves

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 137-142

Número de versos: 216

Detalles: Texto sin diálogo. Por las referencias que contiene, podría haberse representado en el santuario de Guápulo entre 1648 y 1650, mientras era presidente don Martín de Arriola y obispo don Agustín de Ugarte. En ese tiempo se avanzaba en la construcción de la definitiva iglesia de Guápulo, que empezó en 1644 sobre la base de una iglesia primitiva que existía desde finales del s. XVI. La loa presenta una comedia de agravios, pero no indica cuál. La advocación mariana de las Nieves se celebra el 5 de agosto.

	Vistoso sol hoy, María, luce en nevados zafiros, cielo, que de dos amantes ⁵⁷² le consagró afecto pío		que se ronda el precipicio? 25 Que examinar en la nieve del sol los lucidos visos, más es buscar escarmientos, que créditos del sentido.
5	(sabias togas, do se acata el regio esmalte de Tiro, ⁵⁷³ que en alteza tan suprema se emboza todo un Filipo)		Desvanézcase el temor, 30 no se recele el peligro, temer nociva influencia en María, es ya delito.
10	(pastor sacro, a quien el docto solo os conoce en el silbo, que es tan sutil vuestro aliento, que le ignora el tardo oído); ⁵⁷⁴ y aunque es el agosto ardiente gira en congelados vidrios, ⁵⁷⁵		Sus virgíneos esplendores acreditan ojos limpios; 35 pues águilas rayo a rayo peinan su candor activo. Crédito sean dos almas, dos corazones unidos, que de himeneo a las aras
15	prodigio, que ya los rayos vivan helados peligros. Su rojo esplendor abriga de viriles cristalinos, quizás porque con esfuerzos,		40 fueron casto sacrificio. Que si franca la fortuna de Ofir les dio el metal fino, con mano avara les niega el mejor colmo en los hijos. ⁵⁷⁶
20	abrased por más activo. ¿Mas parece que la vista busca el riesgo sin aviso cual la incauta mariposa,		45 ¿Mas cuándo dio por entero el bien?, ¿cuándo dio el alivio?

⁵⁷² Los “dos amantes” son el matrimonio adinerado que, según cuenta la tradición, recibió en sueños el mensaje de la Virgen de construir un templo sobre el monte Esquilino, donde encontrasen nieve en pleno verano. Este hecho, ocurrido el 5 de agosto del año 352, sería el origen de la Basílica de Santa María la Mayor, en Roma, y el inicio de la advocación de la Virgen de las Nieves (ACI, “Nuestra Señora de las Nieves”).

⁵⁷³ Tiro fue una ninfa fenicia, amada por Heracles, quien le regaló una túnica púrpura, símbolo de su gloria. DM, 519.

⁵⁷⁴ Estos dos paréntesis, que parecen romper el hilo del texto, parecerían dirigidos a personajes presentes en el auditorio. El primero, por la referencia de las togas púrpuras y al rey “Filipo”, sería dedicado al presidente y/o las autoridades de la Audiencia. El segundo, por aquello de “pastor sacro”, sería dedicado al obispo y/o las autoridades eclesiásticas.

⁵⁷⁵ Quien gira es el “sol” que María “luce”, pues se retoma la idea iniciada antes de los paréntesis.

⁵⁷⁶ Todo esto, desde el v. 37, es una nueva referencia al matrimonio que dio origen a la advocación. Lo de Ofir —región bíblica famosa por su riqueza— hace referencia a sus posesiones materiales. Lo de los hijos tiene que ver con que el matrimonio no tenía descendencia, y por eso quiso dedicar su fortuna a la construcción del templo.

- Y con tales escaseces
la idolatra más de un rico.
Destinan por heredera
50 a María, ¡cuerdo aviso!,
logrado mejor en ella
sus haberes, que en los hijos.
Y porque el blanco no yerren,
donde asestaron sus tiros,
55 en yermo suelo les siembra
en copos nevados lilios⁵⁷⁷
(que no por yerma una tierra
debe gozar los desvíos
penando, porque en la usura
60 no trata su estéril sitio).
Inspírales que le erijan
sagrado a su culto asilo;
mejor le dijera cielo,
pues al sol contiene mismo.
65 En hombros de blancos polos
fian sus lucientes giros;
pero si son de una Virgen,
cándidos serán sus quicios.
Esta es copia mal formada
70 con colores de mi estilo,
de aquel prodigio, que en pasmos
veneró el pasado siglo.⁵⁷⁸
Es idea de la pompa,
que oculta aqueste retiro,
75 y en gustosa emulación
hoy aplaude nuestro Quito,⁵⁷⁹
sacra custodia de un ángel,⁵⁸⁰
de milagros un abismo,
que Guápulo en corto espacio
- 80 golfo abrevió de prodigios.
Original deste alcázar,
que compite con los signos,
y tal vez sus artesones
imán les fueron benigno.
85 De aqueste erguido panteón,
desde glorioso obelisco,
tan vecino de la aurora,
que es del sol primer registro.
Atalaya destes montes,
90 corazón de aquestos riscos,
nave, que a impulsos del aire
el campo navega a silbos.
Prototipo en fin del cielo,
de un sol, que en canoros nichos
95 de querubes soberanos
tiene su asiento lucido.
Sobre afectuosos polos
estriba este sacro Olimpo⁵⁸¹
de dos consortes, que un alma
100 unió con lazo indistinto.
Dos basas son de su culto;
¡portento, que en este siglo,
para el bien se ayuden dos,
cuando lo calumnia el vicio!
105 Más hombros tiene Bilán⁵⁸²
de un Alcides, que en Olimpos
y en esferas de piedad
un punto no ha desistido;
sustituye al peso excelso,
110 que fió de su alto brío
un Atlante, o un Cristóbal,
Martín generoso, y pío.⁵⁸³

⁵⁷⁷ La blancura de los lilios (o lirios) hace referencia a la nieve con que la Virgen les mostró el lugar donde debían levantar el templo.

⁵⁷⁸ Con esto cierra el relato de la pareja antigua. Lo de “pasado siglo” referiría al tiempo remoto en que sucedieron los hechos.

⁵⁷⁹ “Quinto” en el original, cosa que tomamos por errata, pues la idea de la sección es comparar el templo romano con el santuario de Guápulo, donde al parecer se realiza la fiesta (y se representa la loa). Toda la sección hace continuas referencias al espacio propio del santuario.

⁵⁸⁰ El “ángel” sería la imagen de la Virgen, a quien está dedicada la loa.

⁵⁸¹ Referencia al templo, en tanto el Olimpo era “la mansión de los dioses”. DM, 387.

⁵⁸² No hemos podido encontrar un significado para el término “Bilán”, que aparece sin acento en el original pero que por métrica debería pronunciarse así. En todo caso, la sección hace referencia a la acción de cargar un peso sobre los hombros, en tanto más adelante se menciona a Alcides (Heracles), que cargó por un tiempo el peso destinado a Atlante (el gigante que sostenía el cielo en la tradición clásica; DM, 249), y también a san Cristóbal, que en la tradición católica fue un hombre que cargó al Cristo niño para cruzarlo por las aguas de un río (ACI, “San Cristóbal, mártir”).

⁵⁸³ Este Martín es el que tomamos por Martín de Arriola y Balerdi, presidente de la Audiencia de Quito entre 1647 y 1652 (GS, IV, 225 ss.). Tomando en cuenta la referencia al obispo que se hace en los versos 9-12, la fecha de representación de la loa podría ubicarse solo entre 1648 y 1650, en tanto esas fueron las fechas en funciones de Agustín de Ugarte y Sarabia, único ocupante del solio episcopal quiteño durante la presidencia de Arriola. Por su parte, el templo de Guápulo, como quedó dicho, empezó a construirse en

- Argos atiende a su honor,⁵⁸⁴
 mejor que aquece zafiro,
 115 cuando en piélagos de sombras
 cuelga faroles lucidos.
 Y si entonces a María,
 y a su culto le fue asilo
 un yermo, esta soledad
 120 para su honor ha elegido.
 Mas hoy tan poblada toda
 de Dianas, de Narcisos,
 que aun dudo tanta beldad
 agote todo el guarismo.⁵⁸⁵
 125 No solo en airosas galas,
 no solo en lustroso aliño,
 cada galán es un mayo,
 cada dama un paraíso:
 pero más de su piedad
 130 en los jazmines, y lirios,
 quizás, porque ni aún la nieve
 le faltase a aqueste sitio.
 En este albergue dichoso,
 en este cielo, o zafiro,
 135 un sol virgíneo sus rayos⁵⁸⁶
 difunde siempre benignos,
 tan a colmo de las plantas,
 y de la mies al arbitrio,
 que sus macollas gozaron
 140 su ardor en frutos opimos.
 Y si su verdor fomentos
 pide en partos cristalinos,
 fluctuar se mira la tierra
- en improvisos abismos,
 145 desatando sus incendios
 tanto cristal desunido
 de las nubes, que a sus rayos
 sustituyeron sus vidrios.⁵⁸⁷
 Cambia su amor tantas formas,
 150 y estudia tantos estilos,
 que ya la contemplo nube,
 ya sol, ya claro rocío,
 semejante de Israel
 a aquel pasmo del egipcio⁵⁸⁸
 155 que si astro mayor de noche
 acaudilla su destino,
 en sombra trueca su día
 al ardor del sol nocivo,
 que sabe Dios de la luz
 160 sombras tejer al amigo,⁵⁸⁹
 ya en grata lluvia deshace
 su aparato tan lucido;
 ¡piedad ajar lucimiento
 propio en ajenos conflictos!
 165 Del pueblo a la mendiguez
 vierte pródigo rocío,
 que dar (sino puede) en llanto,
 nobleza es de un pecho pío.
 Mejor que este, su poder
 170 muestra a su piedad asido
 María, porque su amor
 es un Prometeo divino.⁵⁹⁰
 ¿Cuántos tocaron su puerto?
 ¿Cuántos hallaron asilo,

1644 sobre la base de una iglesia primitiva que existía desde finales del s. XVI (AE, 55-56), por lo que durante la presidencia de este funcionario la obra debió haber avanzado considerablemente. El paralelismo entre la Basílica de Santa María la Mayor y el santuario de Guápulo se extiende también al paralelismo entre los consortes romanos y la pareja constituida por Arriola y su esposa, Josefa de Aramburo.

⁵⁸⁴ Posible referencia al Argos que construyó el famoso navío en que viajaron los Argonautas, en alusión a la grandeza del templo. También podría referir al Argos rey y vigilante que también registra la tradición griega antigua, en alusión a los atributos de Arriola como gobernante. DM, 46. Ta

⁵⁸⁵ Aquí los Narcisos y Dianas son elementos de belleza, tantos que agotan todo número (“guarismo”). Harían referencia bien a los adornos del templo, bien a las personas que se han hecho presentes en la ceremonia.

⁵⁸⁶ El “sol virgíneo” sería la propia Virgen que “ilumina” el lugar, según la imagen anotada al inicio de la loa. Todo el pasaje que sigue es una imagen de la Virgen arrojando sus rayos fecundos entre todos los devotos (la “mies”).

⁵⁸⁷ Quizá una referencia a la rica espejería del templo, donde rebotan las luces.

⁵⁸⁸ El “egipcio de Israel” podría ser Moisés, por su infancia con la familia del Faraón, y su pasmo su asombro ante los prodigios de Dios a los que se hace referencia en seguida.

⁵⁸⁹ Según relata el Antiguo Testamento, Jehová iba delante del pueblo judío, de día como una columna de nube, de noche como una columna de fuego (Ex 13,21-22). En varios pasajes del Antiguo Testamento, además, la sombra de Dios cubre a los israelitas para protegerlos (Num 10,34; Sab 19,7).

⁵⁹⁰ Durante todo el pasaje se han aludido a acciones que María hace para “iluminar”, “alimentar” y/o proteger a sus devotos. La relación con Prometeo vendría porque éste fue un dios benefactor de la humanidad (DM, 455). Los versos que siguen ahondan en esta idea de la Virgen protectora y benéfica.

- 175 que en el mar de sus dolencias
fueron fábula al conflicto?
¿Cuántos procelosas ondas
bebieron de sus delitos,
que al abrigo de su arena
- 180 reconocieron rendidos?
A esta verdad, cuantos votos
ornan aqieste edificio,
son apoyo cuantas ansias
son a su amparo testigos.
- 185 A todos su amor alcanza,
su pecho a todos benigno,
y si a todos, todos juntos
nos mostremos hoy festivos;
que sino somos los cisnes
- 190 deste teatro, o caístro,⁵⁹¹
porque mucho desazona
quien se aplaude presumido,
seremos de Apolo al coro⁵⁹²
el bajo en humilde estilo,
- 195 que esta voz en consonancias
el punto fue más subido.
Sea el asunto o materia
el de un ingenio divino,
que supo hermanar agravios,
- 200 sin queja a un sujeto mismo.
Dos agravios sin ofensa
admiraréis con avisos,
que no siempre las comedias
se ordenan a precipicios.⁵⁹³
- 205 Que entre los ascos del cieno
brilla tal vez el jacinto,
pues aqieste el cuerdo estime,
que es acreditar su juicio.
Esto a nuestro amor, si al vuestro
- 210 no escatimar los oídos,
que está de mal gusto el alma,
cuando se niega este sentido.
En tal fiesta aqieste aplauso
solo cortesés pedimos;
- 215 nobles sois, y casi entiendo
era excusado el aviso.

⁵⁹¹ No hemos encontrado un posible significado para este término. ¿Quizá una deformación de “claustro”?
La referencia evidente parece el templo donde se representa la loa.

⁵⁹² La referencia es por ser Apolo dios de las artes. DM, 35 ss.

⁵⁹³ Esta sería la referencia al contenido argumental de la obra que se presenta, de la que no podemos saber más que aquello de los “dos agravios”.

65 que si la muerte en sus sombras
florida luz la funesta,
aun de sus negros horrores
sol sus rayos más aumenta.
Pues en lobreguez fatal
70 luce tan claro planeta,
que si en noche alumbra el sol,
vence su luz las tinieblas.
Y pues a pares los soles
sus claros rayos franquean;
75 cuando veneréis al uno,
el otro atención merezca.
No mal ceñís, no su luz,
que esas son muy bajas nieblas,
que se fraguan de vapores,
80 que exhala una injusta lengua.
Pero para qué me canso,
que el sabio es fuerza agradezca
este empeño, y a su ejemplo,
¿quién habrá que no me atienda?

5. A San Blas obispo

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 144-147

Número de versos: 92

Detalles: Texto sin diálogo. No ofrece datos para su datación, pero puede suponerse que fue representada en una fiesta de San Blas (3 de febrero). Blas de Sebaste fue un médico religioso de Armenia, en el extremo oriental del imperio romano, que fue proclamado obispo por la gente y luego martirizado hacia el año 316 d. C. (ACI, “San Blas”). La loa introduce una comedia, pero no especifica cuál.

	Primeros [rayos] ⁵⁹⁹ apenas	que obedientes le acataron. ⁶⁰⁰
	de la justicia ilustraron	El asombro de los bosques,
	a Adán, cuando tristes sombras	el león, y el tigre hircano
	anticiparon su ocaso.	35 se le rinden, privilegio
5	Relámpago fue de luz	que Adán obtuvo por raro.
	el sol de su día claro;	De la gracia aquel candor
	duda siendo al pensamiento,	en él sin duda admiraron,
	si certeza al desengaño.	que menos rayos sus ojos
	Este breve resplandor,	40 no respetaran postrados.
10	aun los brutos veneraron;	Y si en los feroces brutos
	respeto siendo su nombre,	logró nobles agasajos,
	cuando su ciencia admiraron.	no menos el mar soberbio
	Anocheció a su vista,	le hospedó en sus ondas grato. ⁶⁰¹
	y la obediencia le alzaron,	45 La cerviz, que en inconstancias
15	que es falta de entendimiento	deshizo el yugo a pedazos,
	no respetar al postrado.	que le pone grave nave
	A lo agreste de los montes	impelida de los austros,
	bandidos se retiraron,	él la huella tan glorioso,
	feroces por solo dar	50 que me temo, que se helaron
20	al hombre continuo asalto.	sus cristales, porque vieron
	Sirvieron aquecos riscos,	del poder de Dios un rasgo.
	castillos, quizá por altos,	Más generoso trofeo
	que al pecho cobarde aspira	que esotro, sino me engaño,
	siempre a lo más resguardado.	55 que hacer lo mudable firme
25	Esta altivez, este orgullo,	es hoy del sentido pasmo.
	por siglos bien dilatados,	Si os admira aqueste asombro,
	al menos osado bruto	no es menor el que yo hallo
	estimuló desacatos.	en ingeniosa comedia
	Pero, ¡oh, prodigio!, ¡oh, portento!	60 para festejo del santo.
30	no sé qué divinos rayos	Celos, amor y cordura,
	reconocieron en Blas,	es un asombroso espanto,

⁵⁹⁹ No aparece esta palabra en el original, lo cual rompe la métrica y priva al verso de sentido. Seguimos la interpretación que hacen los editores de la edición moderna del *Ramillete...* (Mexico, Frente de Afirmación Hispanista, 2009).

⁶⁰⁰ Dice la tradición que Blas, perseguido, se refugió en una cueva, donde lo visitaban animales que lo obedecían (ACI, “San Blas”).

⁶⁰¹ Una de las leyendas sobre san Blas consiste en que, cuando se quiso matarlo arrojándolo a un lago, él caminó sobre las aguas, invitando a sus enemigos a imitarlo para probar su poder, pero todos se ahogaban. La “cerviz” del siguiente verso sería metafóricamente la superficie de las aguas.

- que se bisagren opuestas,
y amigas se den las manos.⁶⁰²
- 65 ¿Hay mar que más se aventaje
en inconstancias al mar bravo,
que unos celos, y se humillan
de la cordura al pie casto?
¿Hay Mongibel más fogoso,⁶⁰³
- 70 que desvanezca en penachos
de fuego su erguida cumbre,
cuando a la esfera da asaltos?
¿Hay pira, que en rojas llamas
más se avecine a los astros
- 75 como el amor cuando ardiente
se fomenta con halagos?
Pues este fuego, este mar
- 80 deste aquel monstruoso parto,
(¿a quién no admira, que el fuego
conciba cristal tan raro?)
solicita la cordura,
que así se entregan los brazos,
que ya las aguas encienden,
y el fuego baña más claro.
- 85 Celos serán del saber,
noble amor, dulce agasajo,
y cordura, todo junto
el darnos oídos gratos.
Festejaremos a un tiempo
- 90 todos a tan raro santo,
si os ayudáis al silencio,
y nosotros de los labios.

⁶⁰² En alusión al argumento de la comedia, al parecer de enredos amorosos. Hasta el v. 84 continúa haciendo referencia a esta trama.

⁶⁰³ Mongibel o Mongibello es el nombre siciliano del volcán Etna (OM, 585).

6. Al ilustrísimo señor don fray Pedro de Oviedo, arzobispo, obispo de Quito, en el día de San Luis Rey de Francia, patrón del colegio seminario

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 147-151

Número de versos: 184

Detalles: Texto sin diálogo. Pedro de Oviedo y Falconí fue obispo de Quito entre 1628 y 1645. Por la datación de las otras loas del grupo, habríamos de ubicar la representación mucho más cerca de la última fecha que de la primera. La fiesta de San Luis de Francia corresponde al 25 de agosto en el santoral católico. Parece presentar la comedia *La sabia flora Malsabidilla* (1621), del escritor madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635).

5	Despreciado el valle humilde de aqueste terreno globo, águila caudal hoy Luis ⁶⁰⁴ vive del empíreo escollos (norma recta de lo justo, timbre excelso de lo docto, erario de la virtud, y de la prudencia colmo), de cuya eminente suma, 10 de cuyo sublime solio, sin bastardear en la vista todo un sol contempla absorto. Tan descubierto le mira, tanto le atienden sus ojos, 15 que pudiera rayo a rayo distinguirle sin estorbos. Y aunque sulca de su luz aquellos inmensos golfos, vaivén no teme en sus ondas, 20 que es mar que vive en reposo. Y si del amor divino aspira al ardiente soplo, gloriosa impele su nave a descréditos del noto, 25 gozando a un tiempo en el mismo favonio, el golfo, el piloto, y con logro de sus ansias el puerto, el norte, o el polo. Y si el águila real,	30	galeón viviente, que en hombros del aire navega ufana a impulso de aliento propio, expone a los rojos rayos de aqueste luciente globo, 35 por distinguir al bastardo, del que es poyo generoso, ⁶⁰⁵ así nuestro Luis invicto, águila en el ser heroico, ya que no examina arroyos 40 de aquel ser eterno y solo, de un vice-Dios en su iglesia, de un Oviedo generoso, al sol sagrado sus hijos quiere examinar por propios. 45 Y si muchos a sus luces ejecutoriaron doctos, lo sublime de su ingenio, y de sus letras lo honroso, hoy el examen me toca, 50 ¡casi me salto al asombro! que es mucho mar el que emprendo, y barco el discurso poco. Y en confusión tan crecida, solo me embaraza corto 55 tu culto, que en ignorarte, tu majestad más abono, que le ofende lo supremo, que se llega a ajar ⁶⁰⁶ lo heroico
---	--	----	--

⁶⁰⁴ Águila caudal es otra forma de llamar al águila real (DA), que es el símbolo con el que se equipara a san Luis en toda la primera parte de la loa.

⁶⁰⁵ En el original se lee, literalmente: “del que espollò generoso”. Los editores mexicanos del *Ramillete...* leen “del que expolió generoso”, versión que no nos parece posible por carecer de sentido en el contexto. Entendemos así toda la sección (vv. 29-44): Así como el águila vuela por los aires para, gracias a la luz divina, ubicar al descarriado (“al bastardo”) y darle amparo por voluntad propia, San Luis quiere contemplar a los fieles (los “hijos” de Oviedo) para tomarlos como propios.

⁶⁰⁶ El original dice “hojar”, que tomamos por errata, pues el sentido parece ser: “se malgasta (‘se aja’) lo heroico cuando hablamos de ello”.

- de nuestras noticias, cuando
 60 más le acredita el embozo.
 Mas ¿qué temo?, ¿qué recelo?
 Sin duda, sin duda ignoro
 tu magnánima excelencia,
 y tu pecho generoso.
 65 Porque estudias las piedades,
 no te niegas a socorros,
 que tal vez el humanarse,
 hecho fue de un Dios glorioso.
 Que al sol entonces le aclaman
 70 rey las aves en sus coros,
 cuando se muestra al Oriente
 roto el dosel tenebroso.
 Rayo a rayo, pues ya admiro,
 depuesto lo temeroso,
 75 en lo capaz de tu esfera
 lo inmenso de tus tesoros,
 lo prudente de tu cielo,
 huyendo lo escandaloso;
 si corriges sin estruendos,
 80 castigas sin alborotos.
 De tu justicia lo igual
 pesa los méritos solos,
 que en tu tribunal no abogan
 los cautelosos sobornos.
 85 Calidad de rayo anima
 tu fortaleza en lo brioso,
 que si perdona al humilde,
 escarmienta al poderoso.
 La templanza en tus acciones
 90 los hechos regula de otros,
 que al que este freno no ajusta,
 es muy desbocado, o loco.
 Tu soberana largueza,
 dejando extremos odiosos,
 95 ni a Alejandro la acompaño,⁶⁰⁷
- ni con Midas la compongo.⁶⁰⁸
 La piedad, que en ti venero,
 aunque le gozan hoy todos,
 de ti huyen sus noticias,
 100 que te culparás por corto,
 que hay dádivas que a las voces
 deben sus crecidos colmos,
 tan vanas que su substancia
 fundan en débiles soplos,
 105 como truenos que espeluzan
 los más elevados olmos,
 amagos siendo sus bríos,
 aire siendo sus asombros.
 Tu humanidad es el sol,
 110 que con imperio amoroso,
 si los solicitas Clicies,⁶⁰⁹
 rayos te rondan absortos.
 Si a océanos de tu ciencia
 buzo me arrojo curioso
 115 bellas se ostentan las perlas,
 ricos brillan los tesoros.
 De un Tomás luce lo agudo,
 y lo moral de un Gregorio,
 de un Chrisólogo el concepto,
 120 de Bernardo lo piadoso,
 esmaltes logra Agustino,
 Niceno glorioso apoyo,
 y Jerónimo respetos,
 si luz erudita Arnoldo.⁶¹⁰
 125 Siendo tan francas tus venas,
 y tu raudal tan undoso,
 que le ha gustado el que sabe,
 no se ha negado el indocto.
 Lucidos rayos son estos,
 130 que abonan más tu decoro,
 y bello esplendor, en quien
 más te acreditas Apolo,⁶¹¹

⁶⁰⁷ En el original “le acompaño”, aunque refiere a la largueza. Es un caso de leísmo.

⁶⁰⁸ Alejandro en referencia al famoso rey de Macedonia del s. IV a. C. Midas por el legendario rey de Frigia de la tradición griega (DM, 355).

⁶⁰⁹ Así en el original. Clicies parece ser un nombre tópico en desuso para referirse a los girasoles. Podría ser deformación de Clitia, doncella amada por el sol en la mitología griega (DM, 111). La idea de la cuarteta sería “los rayos de luz te rondan como los girasoles al sol, si tú (que eres como el mismo sol) los solicitas con tu amor”.

⁶¹⁰ Todas son referencias a personajes destacados de la Iglesia católica. Seguramente: Tomas de Aquino (teólogo dominico del s. XIII), Gregorio Magno (papa romano del siglo VI), Pedro Crisólogo (arzobispo de Rávena en el s. V), Bernardo de Claraval (monje del siglo XII), San Agustín de Hipona (santo, padre y doctor de la Iglesia, s. IV-V), Niceno es quizá referencia al credo niceno (del Concilio de Nicea, s. IV), Jerónimo de Estridón (santo y padre de la Iglesia del siglo IV-V) y Arnoldo puede ser referencia al primer abad de Morimond, que llevó ese nombre (s. XII), o bien al beato y mártir Arnaldo de Padua (s. XII-XIII).

⁶¹¹ A Apolo, dios de lo luminoso, lo elevado y lo racional, se lo representaba comúnmente con el sol. La idea se repite en el verso 141.

a cuya luz mi ignorancia
 ha examinado sus ojos,
 135 no presumo, que tus rayos
 los ha numerado todos,
 que vanidad tan activa
 es precipitado arrojó,
 que su número crecido
 140 es todo el guarismo corto.
 Si sol, si galante Febo
 luces con candor lustroso,
 el plantel deste colegio
 sus dichas merezca a colmos,
 145 a cuyo abrigo, y fomento
 logren sus tiernos pimpollos,
 si nuevo esmalte a sus ramas
 grato verdor a sus troncos.
 Consiguiendo nuestro Luis⁶¹²
 150 con rico y crecido logro,
 a empeños de tu saber,
 a sus gozos nuevos gozos,
 que tanto tu ciencia ilustre
 acredita sus elogios,
 155 que al contraste de tus labios,
 los suyos apura el docto.
 Tanto inundan tus corrientes,
 y se extienden tan a golfos,
 que cualquier otro discurso
 160 ha de ser del tuyo arroyo.
 Conocemos el empeño,
 el beneficio es notorio,
 galantear la confusión
 es estudiar el retorno.
 165 Valgan por satisfacción
 divertimientos de mozos,
 desempeño de las musas
 de un coloquio en lo ingenioso.
 Muy corta es la recompensa;
 170 pero un pecho generoso
 hidalgamente recibe
 de un pobre cualquier retorno.
Malsabidilla se aclama⁶¹³
 el festejo que os propongo,
 175 mas aseguro al discreto,
 que es alma, que ingenio es todo,
 no demando, no silencio,
 porque si el que escucha es docto

como lo estudia lo enseña,
 180 ciencia es que la saben pocos.
 Al necio no se lo pido,
 ni al que fiscaliza momo,
 que fuera darles la gloria,
 de que no eran uno, ni otro.

⁶¹² Aquí se refiere, claro, al Colegio Mayor y Seminario San Luis, no propiamente a su santo patrono. Los “pimpollos” antes mencionados serían los colegiales.

⁶¹³ Referencia a la comedia en prosa *La sabia flora Malsabidilla* (1621), de Alonso Salas Barbadillo. En algunos lugares se refieren a ella como “novela dialogada”, acaso por su extensión.

7. Al ilustrísimo señor don Agustín Ugarte Sarabia, dignísimo obispo de Quito

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 152-155

Número de versos: 145

Detalles: Texto sin diálogo. Ugarte y Sarabia fue obispo de Quito entre 1648 y 1650, año de su muerte. Por lo que dice la loa, parecería haber sido representada en el momento de su llegada. Presenta un coloquio, pero no dice cuál.

<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p> <p>25</p>	<p>Mucho debo a mi osadía, (¡oh, arcópago generoso!, donde ese cielo de Astrea⁶¹⁴ tiene sus dos firmes polos), mucho empeño a mi osadía hoy debo (príncipe heroico, pastor, cuyo silbo alienta,⁶¹⁵ y al lobo sirve de asombro), mucho debo a mi osadía en estos riesgos forzosos, que si el temor consultara, me negara a los elogios, pues son asunto a la fama los hechos de nuestro Apolo,⁶¹⁶ que el no caber en un mundo, buscan desahogo en otro. Gozole el orbe español, y por excusarse ocioso, rayó en mejoradas luces de América el nuevo globo.⁶¹⁷ Saludáronle corteses aquellos salados golfos, que a la Cartagena ilustre, sirven cristalinos fosos. Aquí le temieron Argos⁶¹⁸ de la herejía los monstruos, que vigilante su fe multiplicó muchos ojos.</p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p>	<p>Sus atesadas tinieblas ¡cuántos fomentaron odios! mas ¿cuándo la obscura sombra vio con paz al sol hermoso? Atento a su vigilancia de Roma el pastor glorioso mayor esfera le busca, que a su esplendor todo es corto. Ciñe, pues, la mitra ilustre a sus méritos dichosos, que embarga una suficiencia los más sublimes retornos. Guatemala afortunada le goza príncipe heroico; y el humilde y desvalido, padre en repetidos logros. Mucho ciñera sus rayos en hemisferio tan corto, adelantó su carrera de Arequipa al alto solio. Benefició muchos días sus dilatados contornos; ¡oh, qué envidias de sus glorias tuvieron climas remotos! Este obispado lo diga, que con crecidos ahogos, temió cariños de aquél no le tuviesen gustoso.</p>
--	--	---	--

⁶¹⁴ Según la tradición griega, Astrea fue la reina que luego se convirtió en la constelación de Virgo. Fue hija de Zeus y Temis, y difundió entre los hombres los sentimientos de justicia y virtud. A esto último seguramente refieren los “dos firmes polos” del siguiente verso (y del v. 117). DM, 57.

⁶¹⁵ El príncipe pastor y el arcópago serían, respectivamente, el obispo y las dignidades reunidas para la celebración.

⁶¹⁶ Referencia al obispo, a quien compara con Apolo como recurso de glorificación. Lo mismo en el verso 88.

⁶¹⁷ Ugarte y Sarabia, originario de Burgos, llegó a Quito ya octogenario, luego de una larga carrera que, tras estudios en Salamanca y Oñate, incluyó el cargo de inquisidor apostólico en Cartagena y los sucesivos obispados de Guatemala, Arequipa y Quito. A eso refieren las diversas alusiones de estos versos y los que siguen. GS, IV, 230-231.

⁶¹⁸ Alusión tópica a su calidad de vigilante, en tanto Argos era un personaje legendario poseedor de una gran cantidad de ojos. DM, 46.

- Con qué repetidas ansias
 batalló con los estorbos;
 que es dogal la detención
 60 al que espera ser dichoso.
 Casi en dos años de ausencia
 vacilara aún un escollo,
 nuestro amor solo ha podido
 ser Atlante de sí propio.⁶¹⁹
 65 No desesperen deseos,
 que un bien grande es muy costoso;
 y si lo dilata el tiempo,
 el tiempo también da el colmo.
 70 Nuestras dichas hoy lo digan,
 publíquelo nuestro gozo,
 que si al sol lloró en ausencia,
 a su luz ríe gustoso.
 Ya le tiene nuestro Quito,
 y aquestos montes famosos,
 75 cuyas plantas hoy coronan
 sus más erguidos escollos.
 Bien puede de su virtud
 temer el escandaloso,
 que es muy cobarde el delito
 80 de una piedad a los ojos.
 Ya en su redil los corderos
 abriga en vivientes copos;
 ¡qué de nieve a su pureza
 debemos sus hijos todos!
 85 Lo entendido en su enseñanza
 conseguiste clero docto,
 que aumentos goza el saber
 a rayos de tal Apolo.
 Esta extendida provincia,
 90 que en sus esforzados hombros
 tanta nobleza sustenta,
 tanto timbre generoso,
 logra en ti corona ilustre,
 ¡oh, Agustín!, eco de esotro
- 95 del África fue aquel gloria,
 tú de Quito el mayor colmo.⁶²⁰
 Ya la tiara a tus sienas
 se te debe con decoro;
 si la ciñen tres coronas,
 100 tres te coronan en torno.⁶²¹
 Albricias pido, señores,
 de otro sol, con que dichosos
 hoy con duplicadas luces
 arden más nuestros contornos.
 105 Mas qué mucho si Arriola⁶²²
 nos ilustra generoso;
 que príncipes luminares
 lucen más uno con otro.
 110 Dos montes son el blasón
 de nuestro Quito lustroso;
 y si duplican sus cumbres,
 es porque sirvan de polos;
 donde el cielo del gobierno
 un arbitrio gira solo,
 115 que un lazo a dos voluntades
 pudo estrechar amoroso.⁶²³
 Las dos balanzas de Astrea
 de Arriola sustenta heroico
 el brazo, porque se admire,
 120 que es justiciero, y es docto.
 Porque si carga en la una
 de la espada el justo pomo,
 en esotra de las ciencias
 el volumen juicioso.
 125 La sabia jurisprudencia,
 aunque goza en él su colmo,
 de las demás lo más alto
 alcanzó su ingenio pronto.
 Mas ¿qué altiva ambición el pecho altera?⁶²⁴
 130 pues príncipes tan altos a mi acento
 reduzco incauto, que su corta esfera

⁶¹⁹ El solio episcopal había estado vacío en Quito desde la partida de Pedro de Oviedo y Falconí en 1646. A eso refiere esta espera, también aludida en los versos que siguen.

⁶²⁰ Bastidas aprovecha el primer nombre del obispo, Agustín, para hacer esta comparación con Agustín de Hipona.

⁶²¹ La tiara era la corona usada por los papas, formada por tres niveles o coronas. Se insinúa, pues, que el obispo merecería, por sus méritos, esa dignidad. Las tres coronas refieren a los tres obispados de Ugarte y Sarabia (Guatemala, Arequipa y Quito).

⁶²² Martín de Arriola y Balerdi, presidente de Quito entre 1647 y 1652 (GS, IV, 225 ss.).

⁶²³ Referencia a los dos cerros o peñas que aparecen en el escudo de armas de la ciudad de Quito, otorgado por Carlos V en 1541.

⁶²⁴ A partir de aquí hay una construcción atípica: dos octavas endecasílabas con una estructura de rima ABABABCC. La intención parecería ser cortar el hilo del discurso para dar paso a la mención de personas específicas.

8. Al señor don Alonso de la Peña Montenegro, obispo de Quito, al recibimiento que le hizo el colegio de colegiales de San Luis, entre los personajes del coloquio del *Valiente Cananeo*

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 156-163

Número de versos: 284

Detalles: Es una de las tres loas dialogadas del libro, y la que tiene más personajes en escena: Cananeo, Rey, Aquilina, Niceta, Sacerdote y Mundo. De la Peña Montenegro fue nombrado obispo de Quito en 1653, pero no se posicionó en su cargo hasta finales de 1654, cuando llegó a la ciudad. Se entiende que la loa se representó por ese recibimiento (aunque podría ser en una posterior visita al San Luis: De la Peña ocupó el solio episcopal hasta su muerte en 1687). El coloquio referido en el título parece ser la misma obra a la que hace referencia la loa a la Virgen de Loreto (ver más atrás): *El gigante cananeo san Cristóbal*, de Cristóbal de Monroy (1612-1649).

<p>Cananeo⁶²⁷ Gloriosa ambición me alienta, a dichoso⁶²⁸ riesgo anhelo, ¡oh, gran Señor!</p>	<p>Aquilina pastor sacro,</p>
<p>Rey por lo ilustre,</p>	<p>Niceta 15 y vigilante maestro,</p>
<p>Aquilina 5 por lo docto,</p>	<p>Sacerdote cuyo silbo,</p>
<p>Niceta por lo entero,</p>	<p>Mundo cuyo amparo,</p>
<p>Sacerdote en cuyos hombros Alcides, en cuyo desvelo eterno, el Atlante de dos mundos,</p>	<p>Cananeo cuya enseñanza es a esmeros.</p>
<p>Mundo 10 fía dichoso este imperio.⁶²⁹</p>	<p>Rey A luciente cielo erijo, 20 todo arriscado hoy el vuelo,</p>
<p>Rey A elevada cumbre aspiro, grande asunto es el que emprendo, sabio patrón,</p>	<p>Aquilina noble ciudad y cabildos,</p>
	<p>Niceta bien advertidos y cuerdos,</p>

⁶²⁷ Los nombres de los personajes en el original aparecen escritos de la siguiente manera: *Can.*, *Rey*, *Aqui.*, *Nize.*, *Sacer.* y *Mund.* Nosotros extendemos las abreviaturas con base en los personajes de la obra *El gigante cananeo san Cristóbal*, de Cristóbal de Monroy, que parece ser la obra a la que se alude en el título. El personaje Rey en esa obra es Dagno, rey de Licia.

⁶²⁸ “Dicho” en el original, lo que por sentido y métrica tomamos por errata.

⁶²⁹ Alcides es uno de los nombres del héroe griego Heracles. Una de sus historias cuenta que reemplazó por un tiempo a Atlante en su labor de cargar los cielos, mientras éste iba a recoger tres manzanas de oro al jardín de las Hespérides (DM, 247). Aquí se estaría presentando al obispo como encargado por el papa de cargar el peso del imperio espiritual.

- Sacerdote**
 águilas que os remontáis
- Mundo**
 a plumas de tanto ingenio.
- Cananeo**
 25 A mucho ardor hoy las alas,
 y también la vista atrevo,
 mas tan benigno en tus rayos,
 que icareos no temo riesgos.⁶³⁰
 A la aurora de tu vida,
 30 ilustrísimo maestro,
 por lo ardiente de tus luces,
 sol al zenit te atendieron,
 que lo que al saber en otros
 fuera solo albor primero,
 35 de preceptos a enseñanzas
 dejaste atrás mucho a Febo.⁶³¹
 Pues Salamanca dichosa
 te escuchó en los años tiernos,
 en argumentos sutiles
 40 un Aristóteles nuevo.
 En el abril de tus años,
 de la edad florido tiempo,
 lo que en muchos fueran flores,
 fueron en ti frutos bellos.⁶³²
- Rey**
 45 Si oráculo te atendió
 la Dialéctica aún mancebo,
 la Teología sagrada
 también te debió preceptos.
 ¿Qué cátedra por sutil
 50 no solicitó tu ingenio?,
 mas qué mucho, si a sus luces
 debió lustrosos aciertos.
 En la judiciosa arena⁶³³
 ya combatiente te vieron
 55 tan seguro a la victoria,
- como sin temor al riesgo.
 Cinco veces tu valor
 te halló tan brioso al duelo
 que si admitió competencia,
 60 fue por despreciarla al premio.
- Aquilina**
 En todas partes lucido
 fue siempre tu magisterio;
 mas de Santiago en la esfera
 multiplicó lucimientos:
 65 tan crecidos, que rayaron,
 hasta el indiano hemisferio,
 y no cabiendo en un mundo,
 buscaron aqúeste nuevo.
 El relámpago sin duda
 70 fuiste de Jacobo al trueno,
 alumbrando por los orbes
 de tu virtud los reflejos.⁶³⁴
- Niceta**
 Diré también, que eres la hacha
 en el blandón de su templo,⁶³⁵
 75 que por eminente pudo
 descollarte a lo más lejos.
 Pero mejor, si ciudad
 puesta en ese Montenegro,
 sin que se encubra a los ojos
 80 deste clima más extremo.
- Sacerdote**
 A un tiempo México y Quito,
 de sus dichas satisfechos,
 solicitaron tu abrigo,
 como pastor, como dueño.
- Mundo**
 85 Y aunque aquel arzobispado
 te consultaron primero,
 la felicidad de aqúeste

⁶³⁰ Adjetivo derivado de Ícaro, el personaje griego que perdió sus alas de cera por volar muy cerca del sol (DM, 278).

⁶³¹ Febo es Apolo, dios también de la sabiduría (DM, 195).

⁶³² Refiere a los estudios juveniles del obispo. De la Peña Montenegro, nacido en Padrón (La Coruña) en 1596, estudió teología en la Universidad de Santiago de Compostela y luego en la de Salamanca. Llegó a ser “un teólogo reconocido por su erudición en ciencias eclesiásticas” (DBE).

⁶³³ Se entiende, en el ámbito jurídico.

⁶³⁴ Tanto Santiago como Jacobo hacen referencia a Santiago de Compostela, donde De la Peña Montenegro hizo sus estudios de teología, como queda dicho.

⁶³⁵ Aquí *hacha* llevaría la acepción de “vela grande de cera”; y *blandón* “el candelero grande en que ordinariamente se ponen las hachas” (DA). La imagen de los siguientes versos haría de la ciudad el hacha y del obispo el blandón sobre el cual ella se luce sin necesidad de cubrirse, aún a pesar del clima.

te gozó al primer estreno.⁶³⁶
 90 Madrugó a su ser ilustre
 aquel esplendor primero;
 y aunque al cuarto día el sol,
 solo éste preside el cielo,
 que en el tablero del mundo
 no siempre asegura el juego
 95 el que empezó por la mano,
 todo es dicha de un acierto.⁶³⁷
 ¿Quién dijera que Farés,
 aún en su albergue materno,
 ganara a Faran por mano
 100 al primer lance del juego?⁶³⁸
 ¿Quién mejorara a Efraín
 en bendición, en el cetro,
 posponiendo a Manasés,
 siendo al nacer el postrero?⁶³⁹
 105 Regia influencia fue suya
 de sus astros al aspecto;
 prefiera a México Quito,
 pues tus astros le asistieron.

Cananeo

Dichosa ciudad, pues gozas
 110 en este claro hemisferio
 un sol, que por darse más
 se parte en cinco luceros.⁶⁴⁰
 Ese cuartel de sus armas
 sea claro desempeño,

115 a cuya luz repetida,
 ¡qué de misterios contemplo!

Rey

De ese peñón eminente
 descuella un álamo al viento,⁶⁴¹
 atalaya a la campaña,
 120 robusta injuria del cierzo:

Aquilina

Centinela vigilante
 serás a todo el infierno,
 sin que su enemiga hueste
 de tu Esposa asalte el sueño.⁶⁴²
 125 Fundada sobre esa peña,
 si su eminencia hasta el cielo
 avecindas, la aseguras
 su firmeza en el cimiento.

Niceta

Y de la vid de tu Esposa
 130 álamo serás al peso,
 que ella te lo pague en frutos,
 y en lazos te estreche tiernos.

Sacerdote

A dos lobos de una banda
 asidas las bocas veo,
 135 porque pastor advertido
 las cierras contra el cordero.⁶⁴³

⁶³⁶ No hemos podido confirmar este dato, pero tal parece que la asignación arzobispal de De la Peña Montenegro se consideró entre México y Quito.

⁶³⁷ Es una referencia al relato bíblico (Gen 1: 1-19), donde se dice que Dios creó la luz el primer día, separándola de las tinieblas, pero demoró hasta el cuarto para crear al sol. No obstante, según dice la loa, es esta luz del sol la única que “preside el cielo”. El sentido en contexto es que la petición mexicana de De la Peña, que según el texto de la loa vino primero que la quiteña, no impidió que esta última sea la que prevalezca. Todas las ideas que siguen en boca del Mundo persiguen la misma idea.

⁶³⁸ El libro del Génesis (1: 27-30) cuenta la historia del nacimiento de los hijos de Tamar y Judá, llamados Farés y Zara. Este último es el que aparece en la loa como Faran. El relato consiste en que durante el alumbramiento, Zara sacó primero la mano del vientre de su madre, pero la volvió a meter, y entonces Farés aprovechó para salir primero.

⁶³⁹ Efraín y Manasés son también personajes bíblicos, siendo el segundo hermano mayor del primero, pero menos célebre. Ambos son hijos de José y su esposa Asenath (Gen 46: 20).

⁶⁴⁰ Puede ser referencia a las cinco grandes órdenes religiosas de la ciudad: franciscanos, agustinos, dominicos, mercedarios y jesuitas. El “cuartel de las armas” del siguiente verso podría ser la reunión de las cinco, es decir, la Iglesia.

⁶⁴¹ La imagen del álamo aparece aquí y en el verso 130. Alude, al parecer, al árbol como corona de la peña (es decir, como líder de la Iglesia), pero a la vez indefenso sin ella, pues la necesita.

⁶⁴² Siguiendo la idea, la Esposa sería la Iglesia católica, vigilada por el obispo, que es peña firme donde ella se levanta.

⁶⁴³ Por lo que dice aquí el Sacerdote, y luego el Mundo en el parlamento subsiguiente, parecería que los personajes observan y comentan algún objeto en concreto. Podría ser que se refieran al escudo de la familia Montenegro, una de cuyas versiones presenta “una M coronada y un roble verde, y dos lobos arimados a él” (www.heraldica.deapellidos.com) La M no aludiría a Montenegro, sino a María, doncella fundadora del

Mundo

Una corona los ojos
me arrebató tan suspensos,
que una letra a quien adorna,
140 dice, que toda es misterios
a sacramentos, que oculta,
violarla el sagrado sello,
oprimirse es de su gloria,
y acierto es solo el silencio.
145 Pero a todas luces claro
se ve por lo Montenegro,
que majestad a tu sangre
tus ascendientes la dieron.

Cananeo

Celebra ya pues tu dicha
150 noble ciudad, a despecho
del infierno, cuando gozas,
pastor sabio, ilustre, entero.
Y en alborozos crecidos,
señor, los de este colegio
155 una señal de su gozo
solo dan, y de su afecto.⁶⁴⁴

Rey

En panegíricos graves,
en ingeniosos conceptos,
quisieran manifestar
160 lo mucho que oculta el pecho.
Todo fuera corto elogio
de tus lucidos talentos,
y más fácil de esa esfera
numerar los astros bellos.
165 Tu gracia solo pretenden,
y amparo, que en todo tiempo
a sus pastores y padres
agradecidos debieron.

Aquilina

Este vergel de San Luis,
170 aqueste plantel ameno,
cuyas regias lises todas
siempre hermosas florecieron,⁶⁴⁵

porque su verdor gallardo
se conserve siempre fresco,
175 de la ciencia los cristales
dispense tu Peña al riego.

Niceta

Las flores de humanas letras
se pulirán tan a esmeros,
que afrentada Flora esconda
180 las que cultiva en sus huertos.⁶⁴⁶
Desde hoy las sagradas plantas
a las aguas de tu ingenio
delicados frutos llevan,
no para gustos groseros.

Sacerdote

185 De sabios es fomentar
las ciencias a todo arresto,
que sabe solo estimarlas,
como conoce su precio;
el que desluzca a los doctos
190 es el ignorante, el necio,
porque a sus luces mejor
se registran sus defectos.

Mundo

Por colegial y estudiante,
que le honres pide el colegio;
195 que ser de una profesión
obliga a todos empeños.

Cananeo

Recibe, príncipe ilustre,
aqueste corto festejo,
que como de letra es,
200 será conforme a tu genio.
Es del coloquio el asunto
el valiente cananeo,
que aqueste⁶⁴⁷ epígrafe cifra
de san Cristóbal los hechos.

Rey

205 Triunfos son de la virtud,

linaje. Esta posible imagen explicaría los parlamentos de ambos personajes, que de lo contrario resultan algo oscuros.

⁶⁴⁴ A partir de aquí se pasa del elogio del obispo a la demostración de los colegiales del San Luis.

⁶⁴⁵ La flor de lis (forma heráldica del lirio) es un símbolo tradicional de la realeza francesa. La relación con los colegiales está dada por ser San Luis Rey de Francia el patrón del Seminario.

⁶⁴⁶ En la tradición latina, “Flora es la potencia vegetativa que hace florecer los árboles [y] preside todo lo que florece” (DM, 204). Aquí el sentido es figurado porque “las flores” son los textos de los colegiales.

⁶⁴⁷ En el original “aquesta”, que tomamos por errata.

del idólatra trofeos,
 cuantas hazañas discanta
 el dulce, el sonoro metro.
 Silencio no pido al docto,
 210 al entendido, al discreto,
 que barajar los sentidos
 no dicen, no con su ingenio.
 Perdón a los cortesanos
 tampoco pido de yerros,
 215 porque es blasón de su sangre
 disimular desaciertos.
 Con el ignorante no hablo,
 menos hablo con el necio,
 que rendirse nunca saben
 220 a la cortesía, al ruego.
 Un Víctor que deis os pido.

Niceta
 Un Víctor cortés os ruego,

Sacerdote
 a las dichas,

Mundo
 a las glorias,

Cananeo
 225 al gozo deste colegio,

Rey
 pues su patrón,

Aquilina
 su mecenas,

Niceta
 su ilustre pastor,

Sacerdote
 su maestro,

Mundo
 230 su Apolo,

Cananeo
 su claro norte,

Rey
 su honor,

Aquilina
 su radiante Febo,

Niceta
 le ennoblece con su amparo,

Sacerdote
 235 le procura sus aciertos,

Mundo
 le apacienta en su doctrina,

Cananeo
 le disciplina sus yerros,

Rey
 le corona con sus dichas,

Aquilina
 le enseña con sus ejemplos,

Niceta
 240 le da rumbo en las borrascas,

Sacerdote
 y rayos le da en sus riesgos,

Mundo
 con que queda ennoblecido,
 y a tus pies todo el colegio.

*Al decir este último verso, tocarán
 instrumentos músicos en el vestuario, y
 se cantará el romance que va al fin
 desta [loa], y proseguirá diciendo el
 Mundo:*

[Mundo]
 Mas ¿qué melodía suave
 245 nos interrumpe el acento?
 Bien acordada armonía,
 porque sea dulce el dejo.
 En suaves pues consonancias
 250 resuene el sonoro plectro,
 y a nuestras voces sucedan
 sus repetidos gorjeos.

Al mismo intento de la loa. Romance.⁶⁴⁸

[Músicos]

⁶⁴⁸ Este final es enteramente atípico para las loas del *Ramillete*... Por la didascalía que está luego del verso 243, se entiende que esto lo cantan músicos que no son visibles en el escenario.

Por un alto monte baja
un arroyo cristalino,
255 de claro y noble linaje
por ser de una Peña hijo.
Con sus crecidos raudales
fecunda valles vecinos,
a su caudal poca tierra,
260 y a sus aguas corto sitio.
Discurre espaciosos campos,
y llegando a los de Quito
de su riego acariciados
en frutos pagan opimos.
265 La noble planta ya viste
verdor nuevo, y nuevo aliño,
hoy renovando la gala,
que le ajó el vicioso estío.
El árbol seco del pobre
270 a su cristal siempre pío,
burlará con hojas nuevas
las inclemencias del frío.
La rosa siempre doncella
por lo intacto, por lo lindo,
275 se hermoseará con sus perlas
de virtudes y de avisos.
Este clavel de San Luis
de púrpura ennoblecido,
las fragancias del saber
280 logrará de su rocío.

Estribillo

¡Oh, qué galas que visten
campos de Quito,
y a su riego el Colegio
qué de jacintos!

9. El día que recibió el grado de maestro el muy reverendo padre fray Basilio de Ribera, prior actual, de mano del muy reverendo padre maestro fray Francisco de Chávez y de la Fuente, provincial también de la Orden del Gran Doctor de la Iglesia San Agustín, en la provincia de S. Fulgencio de Quito: alúdense a lo ilustre de sus renombres

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 163-164

Número de versos: 120

Detalles: Texto sin diálogo. Posiblemente se representó cuando fray Basilio de Ribera ocupó el cargo de provincial de San Agustín por primera vez, a finales de octubre de 1653 —lo hizo dos veces entre ese año y 1665—, a pesar de que Ribera obtuvo el grado de Doctor y Maestro en Teología en 1647 (HCE, 141). La loa presenta una comedia cuyo título declara ser *Por el mal me vino el bien*, cuya autoría no hemos podido identificar.

	Si es Augustino eminente monte, en cuya cumbre apoya, mejor que en Atlante el cielo		y blasonará su pompa. ⁶⁵¹ Si la ribera al arroyo, como en límite aprisiona,
5	su esfera la Iglesia toda: ya no admiro se desate de su altura, sonora fuente, que en raudal crecido, de Fuentes renombre logra. ⁶⁴⁹	30	¿ceñir tan gran Fuente pudo Ribera tan espaciosa? Si al margen toca el arroyo rinde el rigor, que le azora,
10	Tan festiva se despeña, que el risco que más la estorba, obligado de su halago, su altivez le rinde pronta. Y si explaya sus corrientes,	35	no de otra suerte esta Fuente con tal Ribera se porta. En ella no encuentra altivo risco, o roca, que se oponga, que más presume subir,
15	de oro las arenas corta, que pues le impele el amor piedras de rigor no ronda. Las vegas que ha fecundado lo digan a espigas rojas,	40	por humilde, que orgullosa. Y si miro a sus orillas, no ya de guijas se enlosan, las piedras de más valor, son las piedras que la adornan.
20	que en aumentos de sus dichas feliz les cogió la poda. Y si valles retirados, e ⁶⁵⁰ incultos campos hoy gozan de su suelo en lo fecundo	45	De amor el rubí encendido luce en su llama amorosa, que por ser padre a sus hijos goza calidad tan propia. El diamante en la constancia
25	frutos con que se coronan, con más crecidas usuras su Ribera (quién lo ignora) admirará su riqueza,	50	le acompaña tan briosa, que mal pudiera regir quien por cobarde se apoca. La esmeralda en esperanzas su Ribera también borda,

⁶⁴⁹ “Augustino” sería san Agustín de Hipona, “eminente monte” de cuya cumbre baja la “sonorosa fuente”, que sería Francisco Chávez y de la Fuente (o “De la Fuente y Chavez”, como lo llama J. M. Vargas), prelado que fue predecesor como provincial y también maestro de Ribera (HCE, 141).

⁶⁵⁰ El original utiliza la conjunción “y”.

⁶⁵¹ Así como utiliza un paralelismo entre el apellido Fuente y el agua que baja del monte “Augustino”, hace del apellido Ribera las riberas que esa agua topa y fecunda. El recurso se extiende por varias estrofas de la loa.

- 55 que si desespera el premio,
¿qué súbdito no se acorta?
También brilla el amatiste,
que es del gozo precursora,
que si no se alivian penas,
- 60 ¿qué obediencia no es penosa?
Si al margen con tal riqueza
crecidos lustres le abonan,
no menos fecunda alegre
su Fuente mejores pompas.
- 65 Pues si mura sus corrientes
del clavel y de sus hojas
labios son con quien publica
de quién sus fomentos goza,
que como nace de amor,
- 70 se declara en señas rojas,
que un noble agradecimiento
luego se sale a la boca.⁶⁵²
Y entre las flores, que estudia
dar vida en sus aguas propias,
- 75 dos son, que por más gallardas⁶⁵³
su ribera le coronan.
Por ser cabeza fomenta
la púrpura de la rosa,
que espinas de sus cuidados,
como le guardan, le honoran.
- 80 Y la cándida azucena
del magisterio, que agora
han de recibir sus sienas,
también vivifica pronta.
- 85 Todo se debe a sus letras,
deuda es que por justa cobran
sus méritos tan crecidos,
y sus partes generosas.
Si de un Basilio reparo
- 90 lo eminente que le colma,
en este segundo el lleno
también el saber hoy goza.
Si lo sutil de Agustino
admiro en su mucha copia,
- 95 estos lustres veo de otro
en sus venas abundosas.
- Y si las flores festejan
al arroyo que las ronda,
ilustrando a la ribera
- 100 en varios lazos que bordan,
sus hijos hoy flores bellas
desta ribera espaciosa,
de Apolo al céfiro dulce
se compiten generosas,
- 105 declarando en la armonía
de una comedia famosa
gozos en que late el pecho,
gozos, que al labio rebozan.
*Por el mal me vino el bien*⁶⁵⁴
- 110 es la comedia, ¡qué propia!
que si las penas son males
¿qué bienes de ellos no brotan?
Dígalo nuestra cabeza,
que hoy se ciñe de la borla,
- 115 que si subió a tal altura,
fue en hombros de penas propias.
Pues divertiros pretende
hoy nuestra lengua, aunque corta,
es moneda de silencio
- 120 pagad esta oferta honrosa.

⁶⁵² La imagen, algo enredada, puede entenderse así: los bordes de la corriente son los labios con que Basilio hace públicos, por amor, los agradecimientos que en forma de flores o espigas rojas le profiere a Chávez y de la Fuente, por la fecundidad que éste le aporta.

⁶⁵³ Como explica a continuación, las dos flores son la rosa y la azucena. La primera, púrpura, denota autoridad. La segunda, blanca, denota su título de maestro.

⁶⁵⁴ La única referencia que hemos encontrado con respecto a este título aparece en la base de datos digital WorldCat, donde se señala como obra de Juan Pérez de Montalbán (Madrid 1602-1638), editada en el s. XIX como parte de la *Colección de las mejores comedias de los antiguos poetas españoles*, t. 4, n.º 7. No obstante, no hemos podido encontrar otra noticia ni de esta colección ni de la comedia nombrada.

10. Introducción en forma de coloquio para la festividad de San Ignacio de Loyola

Autor: Antonio Bastidas

Ubicación en el original: pp. 165-174

Número de versos: 341

Detalles: Es el texto más largo de la colección y el único que se presenta como coloquio, con tres personajes en escena. No hay datos para fechar el texto, pero por el título podemos saber que se representó por el día de San Ignacio, que corresponde al 31 de julio. No hay una clara presentación de una obra mayor, por lo que podría ser una pieza pensada para representarse sola.

<p>Las personas que hablan Elocuencia Píndaro Demóstenes⁶⁵⁵</p>	<p>25 Mas ¡quién no extraña el suceso, siendo su defensa toda en los pies, que le sobrasen manos en la lid forzosa! Afrenta del presumido, 30 que ser de manos blasona, y en la ocasión son sus armas los pies en ligeras postas.⁶⁵⁸ La que en sus graves razones más acredita su toga, 35 juega el estoque valiente, que desenvaina su boca. Y en repetidos encuentros esta voz se escucha sorda, al sagrado del Parnaso, 40 de sus montes a las sombras.⁶⁵⁹ De sus grutas al asilo retira el furor, que apoya más su defensa en los pies, que en los bríos que blasona. 45 ¿No se sabe del teatro, soy la más gloriosa norma, donde a mi imperio vasallos</p>
<p>Elocuencia En alta mar y a la noche, entre piélagos de sombras navegaba, y los instantes lúgubres siendo las bogas: 5 cuando en raptó los sentidos, y en contemplación gustosa (que el saber nunca del sueño cede a las confusas horas), discurría de un Ignacio⁶⁵⁶ 10 (pues la Elocuencia me nombran), sus trabajos y trofeos, sus virtudes y sus glorias: para que en galante estilo, y en las cadencias pomposas 15 diesen asombro al teatro la Poesía y la Prosa. Pero en repetido estruendo se esgrime espada ingeniosa (¿quién dijera que en las letras 20 también hubiera discordias?), donde el aplauso pretende</p>	

⁶⁵⁵ A pesar de presentar nombres históricos, en realidad se trata de personajes alegóricos, pues, como se verá, Píndaro simboliza a la Poesía y Demóstenes a la Oratoria. La Elocuencia fungirá como punto de armonía entre las dos.

⁶⁵⁶ Refiere, evidentemente, a Ignacio de Loyola (Azpeitia, 1491-Roma, 1556), fundador de la Compañía de Jesús (ACI, "San Ignacio de Loyola").

⁶⁵⁷ Se entiende que poesía y prosa entran en conflicto porque busca cada quien aplausos y lisonjas.

⁶⁵⁸ La alusión a los pies ligeros como armas indica la predisposición a huir en vez de llegar a las manos, lo que aquí se tomaría por cobardía. Parafraseando la idea, el engreído es cobarde porque está acostumbrado a huir.

⁶⁵⁹ Parnaso era el monte, consagrado a Apolo, donde residían las musas (DM, 410). Aquí se estaría afirmando que los estoques de los contrincantes (que son sus palabras), caen en oídos sordos porque no provienen del Parnaso sino de otros montes menores.

yacen las naciones todas?⁶⁶⁰
 Engaños son de tu idea,
 50 y presunciones son locas,
 un alumno de Hipocrene⁶⁶¹
 responde en llamas que aborta.
 Los límites más capaces
 goza mi corona heroica,
 55 pues se extiende de la arena,
 y hasta las lucientes zonas.
 En ese instante el sentido
 vigilante se recobra,
 y ya las paces estudio,
 60 sin que ensangrienten las hojas.
 Porque tan alta visión
 se anticipa a la discordia,
 no acuerda pasados trances,
 lides venideras nota.⁶⁶²
 65 Es fuerza que el circo sea
 la estacada judiciosa⁶⁶³
 este puesto, donde el mayo
 su esmalte lucido logra.
 Entre las sombras confusas
 70 que me ofrecen estas hojas,
 para decidir agravios
 me ocultaré cautelosa.
 Seré de la paz el iris,
 que entre sangrientas congojas
 75 arpón del amor dispare,
 que dulce el pecho le rompa.
 En él hallando mejor
 la pretendida concordia,
 que tan amorosa herida,
 80 mas que desune, lisonja.
 Imán me sea este trono,
 toldo su apacible sombra,
 que a lo insensible piedades
 más que a los hombres informan.

Retírase a una enramada, que estará dispuesta; y por una parte sale Píndaro, que representa la Poesía con hábito de galán; y Demóstenes por otra, que figura la Oratoria en hábito largo; y sin mirarse dicen.⁶⁶⁴

Píndaro

85 Este es el glorioso día
 en que la fama en asombros
 de Ignacio festeja dichas,
 siendo un clarín cada apodo.
 Y pues su respeto obliga,
 90 aplaudirele a lo heroico,
 que hay hechos que por lo grandes
 persuaden a sus elogios.
 Quiero en borrón un retrato
 sacar hoy a vuestros ojos
 95 de la ciencia que profeso,
 y del estilo que abono,
 porque estiméis cortesanos
 si la persona, el adorno,
 que añade no sé qué lustre
 100 la gala al más poderoso.

Demóstenes

Ese lucido planeta,
 imán de los astros todos,
 hoy ilustra este⁶⁶⁵ teatro
 con mayores desahogos.
 105 Este día se destina
 de un Loyola a los encomios,
 como mi saber en ellos
 a sulcar tan altos golfos.

Píndaro

Pero, cielos, ¿quién se atreve,
Mira a Demóstenes
 110 no sé si diga envidioso,

⁶⁶⁰ La Elocuencia hace referencia a ella misma para marcar su superioridad con respecto a la Poesía y la Prosa.

⁶⁶¹ Fuente fabulosa en torno a la cual se reunían las musas a cantar y bailar (DM, 271). El “alumno de Hipocrene” sería alguien que presuntamente contradice lo establecido por la Elocuencia, como recurso para que ella pueda enfatizarlo.

⁶⁶² La discordia entre poesía y prosa ha sido una premonición de la Elocuencia, por lo que se prepara a evitarla.

⁶⁶³ Se toma por “juiciosa”. La Elocuencia, en busca de concordia, busca un refugio. El lugar donde “el mayo” logra su “esmalte lucido” de los siguientes versos sería una enramada florida que puede usar como escondite desde donde observar lo que sucede.

⁶⁶⁴ Píndaro (Beocia, c. 518-438 a. C.) es uno de los más famosos poetas de la Grecia antigua, mientras que Demóstenes (Atenas, 384-322 a. C.) es uno de sus oradores más reconocidos.

⁶⁶⁵ En el original “ilustraste”, que tomamos por errata.

que esta infame peste obliga
a temerarios arrojios?
¿Quién digo, cielos, se atreve
a adjudicarse en mi oprobio
115 aplausos de este teatro,
debido a mi honor heroico?

Demóstenes

¿Hoy puede haber en el mundo,
aunque sea el mismo Apolo,
Mira a Píndaro
que con sus luces madruga
120 a dorar altos escollos,
que se anticipe atrevido
a ocupar el puesto, solo
debido a mi ciencia ilustre,
como el aplauso de todos?
125 ¿Quién eres, hombre, que embozas
más bríos en ese adorno
que letras? ¿Por qué es palestra
esta de ingenios gloriosos?

Píndaro

Solución a tu pregunta
130 te pido más que quejoso,
pues ¿con ardid este puesto
usurpas a mi decoro?

Demóstenes

Di, ¿quién eres hombre altivo,
que cual desbocado potro
135 el freno que aquesta toga
no te reprime furioso?
¿No sabes que de las letras
soy el lustre, y el emporio,
en cuyos labios estudian
140 los oradores más doctos?
Yo en las cátedras presido,
en las audiencias abogo,
en los púlpitos persuado,
y soy del más sabio apoyo.
145 Y si neutral aún te hallas,
sin que tan altos apodos
te hayan advertido, sabe,
que la Oratoria me nombro.
Si este es mi mayor blasón,

150 ¿qué ignorante habrá, o qué indocto
que advertido no sentencie,
que el orar no toca a otro?

Píndaro

¡Muy presumido te ensalzas,
o lo que estudias de apodos!
155 ¡Con qué soberbia blasonas,
ser de las ciencias los polos!
Apea esa presunción,
si no quieres como a loco,
con el castigo a tu acuerdo
te vuelva, no sin oprobio.
160 ¿Ignorará de ese cielo
ser el que preside Apolo?
¿Quién negare del liceo,
a mí se me deba el solio?
165 Soy de las hermanas nueve⁶⁶⁶
el aliento generoso,
y esto basta, que oponerte,
es arriesgar tu decoro.

Demóstenes

En rabia alimento el pecho,
170 llamas abortan los ojos,
¿cómo todos los vivientes
no me vengan animosos?
¿Pero mi brío?

*Hace que se llega a Píndaro, y sale la
Elocuencia y pónese en medio.*

Elocuencia

Eso deja,
175 porque alientos tan guerreros
los vista el invicto Marte,⁶⁶⁷
y ocupe pechos de acero.
Árbitro sea el discurso,
hable una vez el acuerdo,
180 y estas lides determine
más el saber, que no el ceño.
Y pues de mi escuela alumnos
os reconocéis hoy cuerdos,
(que nunca perdió el saber
185 por confesarse sujeto),
esta contienda dejad

⁶⁶⁶ Se refiere a las musas, que eran nueve, cada una con una función determinada: Calíope (poesía épica), Clío (historia), Polimnia (pantomima), Euterpe (flauta), Terpsicore (poesía ligera y danza), Erato (lirica coral), Melpómene (tragedia), Talía (comedia) y Urania (astronomía). DM, 367-368.

⁶⁶⁷ El dios romano identificado con el Ares helénico, dios de la guerra (DM, 334).

en manos de un juicio atento,
 porque el propio apasionado
 no atina con los aciertos.

Píndaro

190 Solo tu presencia pudo
 detenerme, y tu respeto,
 dispón ahora a tu arbitrio,
 que en él redimo mis riesgos.

Elocuencia

En confusión me ha dejado
Vuélvese a Demóstenes
 195 de tus labios el silencio,
 parece, que aún ofendido
 no admities este consejo.

Demóstenes

Quien conoce una pasión,
 aprobará estos extremos;
 200 pero dejando esto aparte,
 árbitro sea tu acuerdo.

Elocuencia

Pues que ya estáis convenidos,
 quiero que sepáis primero,
 que asistir en este trance,
 205 disposición fue del Cielo.
 Cuando ese carro del sol
 ocupaba el hemisferio
 de los antípodas curso,
 que fía en pies de los tiempos,
 210 a deshora, o raptó fuese,
 o suspensión de mi acuerdo,
 en tiempo que las potencias
 entregaba a un dulce empleo,
 vi que una furia infernal
 215 irritaba vuestros pechos,
 y que en discordias civiles
 os precipitaba al riesgo.
 Poco aprovecha el saber,
 menos ayuda el ingenio,
 220 si se entrega al señorío
 de una pasión, y al consejo.

Asustome el alma toda,
 cubrió el corazón un velo,
 y entre estas tristes congojas
 225 desperté del raptó, o ceño.

Dejome inquieto el aviso,
 busco al instante el remedio,
 y a aqueste lugar dirijo
 las plantas, no sin respeto,
 230 porque conocí ser este
 de la discreción el centro,
 aquí se juntan los labios,
 los entendidos se vieron.

Aquesta, pues, fue la causa,
 235 de que os saliese al encuentro
 tan a tiempo, que pudiese
 obviar conocidos yerros.

Hállome también capaz
 del blanco de vuestro empleo,
 240 pues conozco que de Ignacio
 aspiráis al alto objeto.

Esto supuesto, quisiera
 que me valiese el acierto,
 alternando con las musas,
 245 y con la toga el ingenio.

Porque en día tan festivo,
 donde se aclaman trofeos
 de un prodigio de Vizcaya,
 de santidad un portento,⁶⁶⁸
 250 por muchos que se multiplique
 oradores el deseo

a sus hazañas, no dudo
 serán corto desempeño.
 Y si a la belleza aspiro,
 255 solo consigue este arreo
 una variedad vistosa,
 del gusto el mejor esmero.

En la corona ingeniosa,
 que el orador labra atento,
 260 el alumno del Parnaso
 pondrá piedras a su cerco.⁶⁶⁹
 Festejarán⁶⁷⁰ de su amor
 los quilates de más precio,
 el diamante, y la amatiste

⁶⁶⁸ Nótese que la obra no ha emprendido nunca la alabanza de san Ignacio, lo cual es atípico. Esto que dice la Elocuencia es lo único que insiste en ello. Recordemos que Ignacio era vizcaíno.

⁶⁶⁹ Se refiere al trabajo conjunto de Oratoria y Poesía para loar al santo: mientras la primera “labra la corona” (fabrica el discurso), la segunda le “pone piedras” (lo adorna con joyas). El “alumno del Parnaso” es, claro, el poeta.

⁶⁷⁰ El original dice “Festejará”, cosa que tomamos por errata pues el verbo debe corresponder a cuatro sujetos distintos: el diamante, la amatista, la esmeralda y el jacinto o zircón.

265 de un constante sufrimiento,
de un esperar la esmeralda
suave y gustoso tormento,
el jacinto máspreciado
de ser norma de su celo.

270 Y si abejas cuidadosas
queréis en dulces destellos
dar néctares a los labios,
como a las luces fomentos,
una libe la azucena

275 de un puro y casto deseo,
las rosas que en las espinas
cela mejor su respeto;
otra un clavel, cuando herido
brota su cárdeno cuerpo,

280 que el clavel sangre olorosa
es de la herida del suelo.
Cada cual su honor procure,
no desista por opuesto,
que es de pechos generosos

285 ayudarse en los empleos.
No reine la competencia,
barájese el sentimiento,
la discordia aquí no emprenda
a la amistad nuevos ceños.

290 Grave la oratoria aplauda
de la virtud los recuerdos,
la poética sonora
su excelsa gloria en acentos.
Aquella vocee las armas,

295 con que combatió guerrero,
esta festeje los lauros,
que conquistó con su esfuerzo.
Nadie presume que sombras
puedan ofuscar su ingenio,

300 porque del otro las luces
estudie nuevos aseos,
que en este cielo de Ignacio
pueden las dos en un tiempo,
sin que se estorben los rayos

305 ilustrar dos hemisferios.
A tan dulces conveniencias,
y a tan gustosos conciertos,
la aprobación solo aguardo
de vuestros juicios discretos.

Demóstenes

310 Aunque glorias no ganara
en aqueste heroico empleo,
basta ser acuerdo tuyo,
con que me intimo el acierto.

Píndaro

Tan neutral me hallé a tu gusto,
315 que si como ya es imperio,
que los labios obedientes
hoy se nieguen al silencio,
pretendieras que en clausura
enmudeciera el acento,
320 a candados de marfil
otros echara de acero.

Elocuencia

Pues qué sabios y entendidos
lo dejáis todo a mi acuerdo,
a mi respeto fiando
325 créditos a vuestro acierto.
En tan lucido teatro,
en tan glorioso liceo,
de vuestros labios las letras
gocen, y el saber esmeros.
330 Ocupad ya los lugares
debidos a vuestro ingenio,
cuya elegante facundia
a los siglos será ejemplo.

Demócrito

Si es el empeño forzoso,
335 de tu elocuencia el esfuerzo
merezca, porque en tal golfo
peligra el atrevimiento.

Píndaro

Si es el norte del saber
la luz de tu entendimiento,
340 mi cortedad guíe sabia,
sin que tropiece en recelos.

*Súbese cada uno a su cátedra, y
mientras se da principio a las oraciones
habrá alguna música.⁶⁷¹*

⁶⁷¹ Tras esta loa, que es la última de Bastidas en el *Ramillite...*, aparecen las siguientes palabras de Evia para anunciar las suyas, con las que cierra la sección: “Aunque las loas que aquí te ofrezco de mi maestro bastaban para llenar este asunto de las flores exornativas, y cualesquiera otras que te ofreciera más era deslustrarle, quiero padecer este empacho en las que se siguen, porque Cristo y su Madre, y su amado

11. Al divino sacramento del altar

Autor: Xacinto de Evia

Ubicación en el original: pp. 174-175

Número de versos: 84

Detalles: Texto sin diálogo, posiblemente escrito y representado, en un escenario eclesial, entre 1665 y 1666, a decir por la referencias que aparecen en el texto. Anuncia un coloquio pero no indica cuál. El tema de la loa hace pensar que pertenece a una fiesta de Corpus Christi (20 de junio).

	Muy retirado hoy el sol sale en nevados embozos, que es industria de su amor, por mejor franquearse a todos. ⁶⁷²		si sus suspiros los soplos. Pan expone a los deseos que le buscan más ansiosos, que gustarle desganado nunca fue del gusto logro.
5	Porque si águila el discurso hiciera empeños lustrosos, débil cegara a sus rayos, que es luz mucha a flacos ojos.	30	Unos su abundancia alaban, y advertidos dicen otros, que no hay para dos bocados, y lo cierto dicen todos.
10	Sale a vista de la fe, y a su teatro glorioso, ⁶⁷³ y así quiere le veneren, no que le miren curiosos.	35	Esta cifra de la fe, este asombro misterioso, este templo reverente
15	Es el timbre de su alteza el mérito, no el arrojito, ¡que mucho en créditos libre nuestros más crecidos logros!	40	festeja en breves encomios; porque reducir a un Dios al breve de una hostia globo, ¿qué panegiris ⁶⁷⁶ por grande, no se atrasará por corto?
20	Aunque el ropaje, que rosa de accidentes no es costoso, ⁶⁷⁴ mucho le costó a su amor, pues su vida dio en retorno.	45	Celebra también en la dicha desta ciudad, deste emporio en la cabeza que rige a aciertos de un juicio pronto.
25	Solo mira nuestro bien, y porque este sea propio, distancias abrevia muchas a este suelo de ese polo, tan a industrias de su ingenio, que siendo su sangre el golfo, fueron vela las especies, ⁶⁷⁵	50	Un Pedro diré en constancia, que si él es blasón de esotro, piedra será en su firmeza, y al mayor riesgo un escollo. Dígalo, pues, el gobierno, que sufren sus fuertes hombros,

Precursor, no carezcan destos loores, aunque escasos, de mi pobre ingenio; y también puede ser que logres algún verso de tu gusto y genio” (174).

⁶⁷² Este “sol” sería alusión metafórica al Cristo que aparece en la hostia consagrada, según se colige del contenido de la loa.

⁶⁷³ Su “teatro glorioso” bien podría ser referencia al templo donde se estaría representando la obra, lo cual se confirmaría con lo que dicen los versos 39-40.

⁶⁷⁴ Verso de sentido oscuro. “Rosa de accidentes” como atributo del ropaje puede hacer referencia a que éste abunda en ‘signos’ o ‘manifestaciones exteriores’ (siguiendo el sentido aristotélico de la palabra accidente, que consta tanto en TLC como en DA). Insistiendo en la idea, también podría ser ‘rosa’ una síncopa de ‘rebosa’, por exigencias de la métrica.

⁶⁷⁵ *Especie*: imagen o representación de sí que envía el objeto, y concurre y coadyuva a la potencia para su conocimiento o percepción (DA).

⁶⁷⁶ Del griego *panegyris*, ‘ayuntamiento de gente’ (según la entrada *panegírico* en TLC).

- 55 y aun fuerzas te sobran muchas
para pesos más costosos.
Y si Castillo⁶⁷⁷ te nombran,
¿quién no admira en esto propio,
que es sobrescrito a las glorias
- 60 de tu esfuerzo el nombre solo?
Castillo fuerte, tu pecho
fue en los peligros más rotos,
dígalo Chile, y la fama,
que así voló en tus encomios.
- 65 Y vosotros que a su lado
governáis Numas⁶⁷⁸ dichosos
mil parabienes os rindo,
pues que sois deste Argos ojos.⁶⁷⁹
No ciudades, mas imperios
- 70 podéis regir espaciosos,
porque en su pecho cada uno
un Filipo alienta heroico.⁶⁸⁰
Una norma de prudencia
os propondré en un coloquio,⁶⁸¹
- 75 el sobrescrito convida
al discreto como al docto.
Por prudentes os aplaudo,
si la atención me dais pronto,
que es calificarse necios,
- 80 hablar, cuando hablan otros.
Y aquesa deidad alada,⁶⁸²
en generosos apodos
divulgue aqueste misterio,
y el amor de sus devotos.

⁶⁷⁷ Muy posiblemente Alonso del Castillo y Herrera, oidor del tribunal de Quito desde 1660. Fungió como presidente interino entre 1665-1670, tras la retirada de Antonio Fernández de Heredia. No hemos encontrado referencia a que haya estado en Chile, como se menciona más abajo (DBE).

⁶⁷⁸ Por Numa Pompilio, segundo rey de Roma (716-674 a. C.). Estaría comparando a los acompañantes de Castillo con reyes.

⁶⁷⁹ En la mitología griega, legendario vigilante, muy hábil por poseer una gran cantidad de ojos (cien, según la versión más popular). DM, 46. En el contexto de la loa, los acompañantes de Castillo —seguramente los oidores— se destacarían por su capacidad de vigilancia.

⁶⁸⁰ Felipe IV murió en 1665, pero su noticia se conoció en Quito en mayo de 1666, cuando ya presidía la Audiencia Castillo y Herrera. Esto hace pensar que la loa fue compuesta justamente entre esos años. GS, III, 274.

⁶⁸¹ Este sería el anuncio de la obra para la cual la loa serviría de introducción. Si bien no se revela su título, sí se anuncia que su argumento aportará con “una norma de prudencia”, esto es, con un contenido aleccionador.

⁶⁸² Se refiere a la Fama, según se colige por los versos finales. Esta deidad tenía la capacidad de viajar “volando con grandísima rapidez”. DM, 192.

12. A la asunción de la Virgen

Autor: Xacinto de Evia

Ubicación en el original: pp. 175-177

Número de versos: 108

Detalles: Texto sin diálogo. No ofrece referencias para una datación precisa. Introduce una obra que bien podría ser de Tirso de Molina o de Luis Vélez de Guevara. En el calendario litúrgico, la fiesta se celebra el 15 de agosto.

- | | | | |
|--|---|---|---|
| <p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> | <p>Nuevo sol y nuevo Fénix,
hoy de sus cenizas rojas
renace en luces María,
del empíreo para gloria;⁶⁸³
que si ese claro topacio
agoniza entre las sombras
del ocaso, donde tumba
le da la elevada roca,
de aquesas mismas cenizas
después repite a la aurora
la vida que se fomenta
en sus llamas luminosas.
Estrenando por instantes,
y remudando por horas
la llama nueva, que hereda,
una siempre, y siempre propia,
el ave que del Arabia
entre preciosos aromas
más que pira mulle cuna,
en que nuevo aliento cobra.⁶⁸⁴
Porque batiendo las alas,
al ser se arresta ambiciosa,
que es logro perder la vida,
por recobrarla más pronta,
adquiriendo entre pavesas,
de plumas la pompa airosa,
que rizadas de su pico
bella es del iris la copia.
María, pues, en las alas,
que del corazón la informan,
do se habilita en la muerte
cual la ciega mariposa,
pues ésta en el fuego halla
túmulo, que incauta ronda,</p> | <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p> | <p>que es ceguedad presumida
juzgar el riesgo lisonja;
que su vida, aunque eclipsada
de la muerte en pardas sombras,
sol bello y flamante Fénix
la adquiere más animosa.
Y si gozosa remuda
la unión que mejor la informa,
trueca también por el polvo
aquesas lucidas zonas.
Quizás porque el suelo ingrato
no aprecia tan rica joya,
y ambiciosos de sus dichas
aquesos astros la roban.
Pero no, que solo ha sido
por ver que el cielo no goza
de su perfección el colmo,
si ésta su ser no corona.
Pues si luminar mayor
Jesús al impíreo adorna,
el esplendor de María
falta por segunda antorcha.
Y así la tierra, y la esfera
se alborozan con tal gloria,
que si una la engasta rica,
otra la adquiere patrona.
Y pues celestes influjos
en la distancia se logran,
de tal sol serán seguros,
cuando más se nos remonta.
Gozosa sube a ese empíreo
en las ruedas luminosas,
do los querubes alados
son pías a su carroza.</p> |
|--|---|---|---|

⁶⁸³ El hilo articulador del discurso de la loa es un paralelismo entre María y el Fénix, ave fabulosa originaria de Etiopia que renacía de sus propias cenizas (DM, 196-197), así como la Virgen “renacería” en su asunción a los cielos.

⁶⁸⁴ Según la versión más común, el Fénix, para morir, construía un nido con plantas aromáticas. En él se prendía fuego y de esas cenizas renacía. Con esto en mente, el verso 19 querría decir: “más que una hoguera donde morir, ablanda una cuna en la que nacer”.

70 ¿Quién sus rayos, quién su luz
 más codicioso no ronda?,
 que es imán que atrae el retiro
 al norte, aunque más se esconda.
 Porque lo precioso y raro
 añade no sé qué gloria,
 75 si se retira al sentido,
 si las manos no le tocan.
 Atentos hoy sus devotos
 en su ausencia más se gozan,
 pues solo sube a sus dichas,
 80 y a asegurar su corona.
 Este alborozo del pecho
 y regocijo así apoyan,
 que sus glorias han querido
 celebrar con otras glorias,
 85 de un Santo, que por extraño
 toda la atención se roba
 que con ser sastre, escalar
 pudo aquesa esfera heroica;⁶⁸⁵
 que tan difícil la aguja
 90 puede entrar la puerta angosta
 de ese cielo, como en ella
 el camello más de norma.
 Para este canto, ¡oh, prodigio!
 que así la atención remonta,
 95 excusado me parece
 pedirnos orejas prontas,
 pues es día donde es fuerza,
 que la elevación absorta
 admire ya de María,
 100 ya de sus hijos la tropa,
 que girasoles atentos,
 así sus candores notan,
 que para beber sus luces
 hacen de sus ojos copas.
 105 Todo demanda atención,
 todo admiración forzosa
 del ánimo más esquivo,
 de la potencia más sorda.

⁶⁸⁵ Esta sería la alusión a la obra a representarse, cuyo título no se a pronuncia. De dos obras del siglo XVII tenemos noticia que tengan que ver con el asunto de un sastre que llega a ser santo: *Santo y sastre* (1635) de Tirso de Molina, y *El lego de Alcalá* (1653) de Luis Vélez de Guevara. Es plausible que cualquiera de estas dos haya sido la obra representada en la ocasión.

13. En la festividad de San Juan Bautista

Autor: Xacinto de Evia

Ubicación en el original: pp. 177-178

Número de versos: 80

Detalles: Texto sin diálogo. No ofrece datos para la datación exacta. La fiesta de San Juan Bautista corresponde al 24 de junio en el calendario litúrgico. Presenta una tragedia pero no indica cuál.

<p>No ya entre golfos de sombras se halla el discurso atajado, mas en piélagos de luces sin vista en sus propios rayos; 5 pues si de un Bautista miro el esplendor soberano, a un tiempo humillo lo ojos, y a ese mismo el pecho osado. Mas si del sol de Jesús 10 luces adquirió su astro, no es mucho con ellas pueda ocasionar estos pasmos. Siendo en su candor lucido de Dios el lucero sacro, 15 que precursor de su Alteza, con su luz al sol hallaron, que si se pudo esconder entre las sombras de humano, atropellando estas sombras, 20 solo Juan pudo mostrarlo. Pero si Cristo es del Padre, el Verbo y concepto sacro, esta voz en sus clamores pudo mejor declararlo. 25 En lo inculto de un desierto los hombres en él lograron para el alcázar del Cielo guía a sus pasos errados. Y a riesgos de su sudor 30 volvió de estériles campos, en deliciosos jardines de Palestina los prados. Y si Jesús en la Iglesia es la rosa en lo encarnado, 35 pompa debió al sacro riego</p>	<p>40 45 50 55 60 65 70</p>	<p>de tan divino hortelano. En el Jordán, ¡qué dichoso!, pues con el Bautismo Sacro tanto el agua levantó, que sobre Dios la ha arrojado. Y en el palacio del Cielo, tanto se vio sublimado, que del tusón le hizo el Padre,⁶⁸⁶ por más consigo igualarlo. Porque si el noble en los riesgos muestra el corazón bizarro, ni un rey le acobarda altivo, ni le teme soberano. Mal escucha los avisos 50 la crueldad deste tirano, que rendido a sus pasiones, aun con la luz se ha cegado.⁶⁸⁷ Mandó cortar su impiedad de Juan el cuello, que en ambos 55 más acredita la nieve, aun del carmín salpicado. Traza fue de su altivez, que como le ve tan alto, por levantar él cabeza, 60 la suya a Juan ha segado. Tanto sin ella le excede, que en empíreos dilatados, ciñe más firme corona, empuña cetro más amplo. 65 Este es el mayor prodigio, que aplaude nuestro cuidado, en alegrías del pecho, y en festejos deste rato, siendo de un rey la tragedia, 70 y el triunfo más aclamado,</p>
---	---	---

⁶⁸⁶ Tusón, del francés *toison*, es sinónimo de vellón. La investidura del tusón era una ceremonia de honra, en tanto desde 1429 existía en la península la Orden de Caballería del Tusón de Oro, instituida por el duque Felipe de Borgoña (TLC y DA).

⁶⁸⁷ Se refiere a Herodes Antipas, que fue quien mandó a decapitar a Juan según cuentan los evangelios (Marcos 6: 17-29; Mateo 14:3-12).

quien desempeñe cumplido
hoy nuestros ánimos gratos.
Pues de la paciencia ilustre
de un Job, veréis en trabajos
75 descollar hermosas palmas,
brotar generosos lauros.⁶⁸⁸
La atención por repetida
bien es la excusa el cuidado;
porque si venís a oírnos,
80 el pedirla será en vano.

⁶⁸⁸ Lo que se dice en este fragmento, desde el v. 65, es todo lo que tenemos como pistas sobre la obra que sucedió a la loa. Acaso se trató de una representación basada en la vida de Job.

14. A don Martín de Arriola, presidente de la Real Audiencia de Quito, y a don Juan de Aramburo, oidor suyo, en el festejo que le hicieron las niñas en un convento de religiosas

Autor: Xacinto de Evia

Ubicación en el original: pp. 178-179

Número de versos: 48

Detalles: Texto sin diálogo, representado por niñas en algún momento entre 1649 y 1652, en alguno de los conventos femeninos de Quito de la época. Anuncia un coloquio pero no indica cuál.

	Hoy examino la vista por de águila generosa, si no peligrá cobarde de rayos tanta copia.		un coloquio en breve copia, donde el Joaquín y Ana alternar veréis congojas. ⁶⁹² Y aunque tan pequeñas somos, el empeño no se apoca, que se han visto tiernos labios acreditar de un Dios glorias. De dos consortes amantes ofrezco amargas memorias, que aun no se eximen de penas, almas que amor eslabona. Ana y Joaquín lo infecundo de su estéril tierra lloran, que ver solo en otro fruto, a un tronco a llanto provoca; pero Dios a sus corrientes dulcemente así retorna, que en una flor de María el mejor fruto sazona.
5	Pues hallo en ti don Martín, ⁶⁸⁹ sol que ilustra nuestra zona, como en ti don Juan ilustre ⁶⁹⁰ luces, con que nos coronas. Montes lo digan de Quito, cuando por altos las gozan; que es muy noble calidad, si lo superior la abona. Dígalo nuestro convento, ⁶⁹¹ pues aunque humilde le honoran, que es lucir muy a lo sol, cuando el valle no te ignora. Nuestro cándido vergel las azucenas que brota, de tanta luz fomentadas, el amor las cambia en rosas. Este en festines mayores quisiera mostrar, y en pompas; que un ánimo generoso socorre cuando se acorta.	30	
10		35	
15		40	
20		45	Convidaros al silencio, es prevención muy ociosa, que lo demanda el respeto, que al sol se debe hoy de Arriola.
25	Ofrezco en voces infantiles		

⁶⁸⁹ Martín de Arriola y Balerdi, undécimo presidente de la Audiencia de Quito, tomó posesión de su cargo el 11 de agosto de 1647 y estuvo en él hasta su muerte en julio de 1652 (GS, IV, 225 ss.)

⁶⁹⁰ Juan de Morales Aramburu fue nombrado oidor de la Audiencia de Quito en 1647, pero consta que ocupó su puesto en septiembre de 1649. Tras la muerte de Arriola, fue presidente interino hasta 1655 (DBE).

⁶⁹¹ Existían para entonces tres monasterios femeninos en Quito: Inmaculada Concepción (fundado en 1575), Santa Catalina de Siena (1593) y Santa Clara (1596). El cuarto (conocido popularmente como “Carmen Antiguo” o “Carmen Alto”), se terminó de oficializar en 1653 con el nombre de El Carmen de San José. Para entonces Arriola ya había muerto, pero consta que fue él mismo quien, tras la muerte del obispo Agustín Ugarte y Sarabia (1650), dirigió los trámites para que la comunidad se convierta en un monasterio de clausura. Podría ser, por esto último, que la loa haya sido hecha para una visita de las autoridades a la comunidad de las monjas carmelitas, que ya vivían en la ciudad antes de que se funde su monasterio (GS, IV, 239-243).

⁶⁹² No hay más información que esta para identificar el coloquio al que hace referencia. La presencia del tema en el teatro áureo español lo prueba la existencia de la comedia *La madre de la mejor* (1621), de Lope de Vega, que pone en escena justamente la historia de santa Ana y san Joaquín. En el calendario litúrgico, estos santos se celebran el 26 de julio.

Anexo 2

Textos dramáticos del *Ramillete de varias y diversas flores del discurso* (1732-ca. 1750) de Diego Molina

Se presentan aquí, por entero, los 18 textos dramáticos que constan en el manuscrito de Diego Molina. Los presentamos según el orden en que aparecen en el cuaderno original, si bien debe indicarse que la numeración es nuestra. En cada caso se anota la ubicación específica del texto y algunos detalles particulares.

Los textos 8, 10, 13, 16 y 18 se basan en las transcripciones de Javier Cevallos Perugachi, que ha hecho un trabajo de edición crítica minucioso y completo siguiendo las normas del Grupo de Investigación Siglo de Oro (Universidad de Navarra). En esos casos, se ha respetado su versión y se han conservado algunas de las notas explicativas, con la excepción —si bien importante— de que nosotros hemos actualizado por entero las vacilaciones entre las grafías *s*, *c* y *z*. En lo demás seguimos a Cevallos, quien declara que en sus transcripciones “se ha modernizado la acentuación, la puntuación y las grafías [...]; se han completado las contracciones, señalando con corchetes aquellas que no sean evidentes por el contexto; [...] [y] en aquellos lugares donde existan lagunas (o donde la escritura se vuelva inteligible) se adelantan interpretaciones posibles en una nota al pie de página”.⁶⁹³ También señala Cevallos que ha procurado comentar las expresiones arcaicas de difícil interpretación (o bien los localismos específicos que aparecen a momentos) y que ha respetado las contracciones al uso en la época (desete, quel, aqueste, etc.).

Los mismos criterios valen para casi todo el resto de textos (1-7, 11-12, 14-15 y 17), cuyas transcripciones corresponden a un trabajo inicial realizado por la antropóloga Ana María Guerrón para esta misma investigación, sobre el cual hemos trabajado haciendo modificaciones, siempre con el manuscrito original a la vista. El único texto que supone una excepción es el 9 (la “Loa a Nuestra Señora del Carmen”), pues por problemas de digitalización, ese texto ha llegado incompleto a nuestras manos y no hemos podido tener a nuestra disposición el folio 20 del manuscrito. Afortunadamente, esta loa es una de las únicas que ha sido publicada modernamente, pues apareció como anexo del artículo “Origen del teatro en el Ecuador”, de Ernesto Albán Gómez, contenido en el volumen

⁶⁹³ Cevallos Perugachi, “Diego Molina...”, 70-71. De aquí en adelante, en todos los casos en que conservamos una nota de Cevallos, añadimos al final la siguiente marca: *Nota de C.*

cuarto de la colección *Historia de las literaturas del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional/UASB, 2002), 218-220. Para ese caso particular, hemos completado nuestra transcripción con aquella que aparece allí, a cargo de Elena Noboa Jiménez, haciendo las anotaciones que hemos considerado pertinente.

Fuera de la particularidad de ese texto, mantenemos en todos los casos los criterios de Cevallos, colocando entre corchetes las omisiones y las intuiciones que puedan resultar desatinadas, y haciendo precisiones utilizando notas al pie. No resaltamos los versos hipermétricos o hipométricos, que abundan en el manuscrito. El conteo versal lo hacemos estrictamente línea por línea, lo que implica contabilizar dos versos en los casos en que distintos personajes, en sus respectivas entradas, completan una sola unidad métrica.

Por último, valga señalar que, para comentar y anotar los textos, hemos usado las mismas herramientas bibliográficas consignadas al inicio de la transcripción de las loas del *Ramillete...* de Evia.

1. Loa a Nuestra Señora del Rosario, en la comedia que se intitula *Guardar una mujer no puede ser*

Ubicación en el manuscrito: folios 2r.-2v.

Número de versos: 119

Datación propuesta: 1732

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: Esta primera loa es el texto más dañado del manuscrito, ya que una extensa mancha de agua ocupa más de la tercera parte del folio, haciendo que muchos versos sean ilegibles y que en otros haya que adivinar su contenido. Algunos de los versos visibles son, además, de difícil interpretación. La presente transcripción debe tomarse como una versión posible. Las notas ofrecen una guía para la lectura, pero advertimos que eso responde a un ejercicio de paráfrasis, síntesis e interpretación particular. La comedia del título es de Agustín Moreto y Cabaña (Madrid, 1618-Toledo 1669). La fiesta de la Virgen del Rosario corresponde al 7 de octubre en el santoral católico.

	El Areópago más sabio		Y en aras de devoción,
	que Atenas en solio excelso	30	aire, tierra, agua y fuego
	contempló celestes globos		reverentes atenciones
5	aun de venideros tiempos,		tributen con sentimiento
	las fuentes que en el Parnaso		a una singular deidad
	entre sus cristales bellos		de cuyos divinos ecos
	tributan sus melodías	35	en perpetuas duraciones
	de sus bulliciosos ecos,		en buril hace bosquejos
	en cuyas aguas bañaron		y para el pincel humano
10	tantas plumas los ingenios		no pueda darle un remedo
	y con métricas cadencias		esa oculta paradoja
	remontaron sus desvelos,	40	hizo en cifras un portento. ⁶⁹⁵
	empleen ya su atención		Esta es María, en cuya
	pues se les da nuevo empeño		gran deidad tenemos
15	en que la ciencia blasone		las [luces] que Dios guardó
	de sus luces todo el resto,		en sus [archi]vos inmensos
	para que las musas todas	45	que al des[abrochar] candores
	en tan singular empleo		en sus primeros [diseñ]os
	canten soberanos himnos		[reclamándole] María
20	de bien concertados metros		[todas] [...]
	la dulce [lira de Anfión]		[...]
	con la sus[tancia] [...]	50	[...]
	haga campo de pa[siones]		[...]
	en el alcázar de[l pecho]		aquel sabio [...]
25	y en la sonora [...]		[que desplegó] sus aromas
	de su [vociñero genio]		en [qué] rico ramo tierno
	se ablande la [terquedad]	55	de diez encarnadas rosas
	de todos cuatro elementos. ⁶⁹⁴		se le fabricó un salterio

⁶⁹⁴ Hasta aquí la primera idea del texto: el “Aerópago más sabio” y “las fuentes del Parnaso” (donde los “ingenios” mojan sus plumas) deben “emplear” su atención para permitir que las musas canten himnos que ablanden a los elementos. Toda la sección que va del verso 21 al 27, es una reconstrucción interpretativa nuestra. Lo mismo en todas las secciones donde abundan los corchetes (vv. 43-54, 77-90 y 111-114).

⁶⁹⁵ Los elementos, “en aras de devoción”, deben tributar atenciones a la singular deidad cuyos misterios escapan al entendimiento humano.

- que, siendo imperial corona
dada por el Padre Eterno,
la formó emperatriz
60 de los celestes imperios.⁶⁹⁶
Formola el Padre en su idea
haciéndola su concepto
y al pronunciar su hermosura
de su boca iba saliendo.
65 Hízola el hijo su Madre
y en la línea de ser verbo
se equiparó con María
con ser de un principio mismo.
El espíritu de vida
70 de su amor con lazo estrecho
la eligió con providencia
para su esposa y su dueño
y así la Trinidad pinta
de gloria en trono supremo.⁶⁹⁷
75 Ilustres prerrogativas
añadieron a su cetro
y porque bello [plantel]
como incorruptible lecho
en elevado Sion,
80 descollase [con] [...]
por timbre de su [...]
[...] [afecto]
con la [corona] de rosas
que estos vergeles amenos
85 de la militante Iglesia
cultivó con gran desvelo,
aquel divino [gusmano]
de Dios celestial obrero,
- a cuya divina boca
90 debemos tantos provechos.⁶⁹⁸
Una corona rostrada
dio César Augusto en premio
a Agripa porque venció
al valeroso Pompeyo,
95 otra corona formó
del [sin ánimo Vitelio,]⁶⁹⁹
y a la diosa de la paz
la ofreció con rendimiento,
ya María sacrifica
100 con devoción Pileleo⁷⁰⁰
la corona que Domingo
matizó con su desvelo.
Y al ver que la reservó
aquel artífice diestro
105 contra la mancha de Adán
con su soberano esfuerzo
guardándola en su idea
así mucho antes que el tiempo
contra la astuta cautela
110 de aquel querubín soberbio
[...] una mujer
[...] es fermento
[pues] María fue mujer⁷⁰¹
[...] cuando el [...]
115 pero para que se vea
que solo María en esto
entre todas las mujeres
gozó deste privilegio
ofrece Fra[ncis]co López.⁷⁰²

⁶⁹⁶ La “singular deidad” es María, preferida de Dios, a la que se dio un salterio (rosario) como corona del imperio de los cielos.

⁶⁹⁷ Con respecto a María, se afirma que el Padre la formó, el Hijo la hizo madre y el Espíritu Santo la eligió “para su esposa y su dueño”.

⁶⁹⁸ Las “ilustres prerrogativas” de la Virgen la hacen descollar con la corona de rosas (el rosario) que cultivara Santo Domingo de Guzmán (“aquel divino gusmano”). Sobre esto, piénsese que, según el dogma católico, “la [...] Iglesia recibió el rosario en su forma actual en el año 1214 de una forma milagrosa: cuando la Virgen se apareciera a Santo Domingo y se lo entregara como un arma poderosa para la conversión de los herejes y otros pecadores de esos tiempos” (ACI, “Cómo surgió el rezo del Santo Rosario”).

⁶⁹⁹ Lo que alcanzamos a leer literalmente es “sinanomo vir telio”. Lo que anotamos es una interpretación a partir del posible sentido, de todas formas oscuro (Aulio Vitelio Germánico fue un emperador romano del año 69 d. C.). En todo caso, esta sección, hasta el verso 102, pone en relación al rosario (la “corona [de rosas] que Domingo/ matizó con su desvelo”) con condecoraciones honoríficas de la tradición romana, insistiendo en la idea de que el rosario es una corona puesta por Dios a la emperatriz del cielo, María.

⁷⁰⁰ Se lee así muy claramente en el manuscrito. No hemos logrado descifrar el significado de esta palabra.

⁷⁰¹ Puede entenderse que en estos versos parcialmente ilegibles se la da presentación de la comedia. En conjunto, el bloque (vv. 103-114) exalta la ausencia de pecado en la Virgen y lo relaciona con el argumento de la pieza de Moreto, en la que “un caballero obseso del honor” pretende guardar a su hermana en contra de su voluntad (HTE, 542).

⁷⁰² Referencia directa a quien ofrece la comedia, posiblemente un vecino de Riobamba sobre cuya identidad hemos hecho conjeturas en la sección dedicada a esta loa en nuestro estudio.

aquella columna firme
digo, al apóstol san Pedro
gran pontífice y cabeza
deste católico gremio.

Dama

- 45 Prosiga la melodía
de aquel numeroso metro
dando vida a los aromas
y a los ámbares aliento.
Haga ostentos de su lira
50 aquel prodigioso Orfeo,
que [a] estos riscos y a las piedras
les daba vital aliento,
para questa admiración
satisfaga en su respeto
55 que una piedra soberana
es el blanco deste empeño.

Música

Oíd divino apóstol &

Dama

Oíd & *(con todos los demás versos
que dirá la música, repita también la
dama)*⁷⁰⁶

Galán

- 60 ¿Quién eres que así fomentas
mis amorosos intentos
dando espuela al veloz curso
destos sonoros ecos?

Dama

- Yo soy la Gracia, sabed,
y no de las que fingieron
65 que criaron a Cupido
cuando fue rapaz y tierno,⁷⁰⁷
sino una cualidad
a quien el brazo supremo
produjo para formar
70 al hombre en todo perfecto,

de tal modo que el teólogo
me tiene en tan gran concepto
que de mí hace el principio
de todo aquello que es bueno.

Galán

- 75 Pues yo soy el hombre a quien
adornastes⁷⁰⁸ en un tiempo
cuando se hallaba inocente
en aquel pensil hibleo,⁷⁰⁹
y pues sabes que es así
80 con limitado talento
prestadme vuestro favor
para tan lucido empeño.

Dama⁷¹⁰

Proseguid que ya en ti medro

Galán

Pedro

Dama

- 85 [a] quien favor como yedra

Galán

piedra

Dama

abrarse el fin de tu intento

Galán

fundamento.

Dama

- Es todo mi pensamiento
90 el rendirme cual amante,
al que es de la militante⁷¹¹
Pedro, piedra y fundamento.

Galán

Porque en sus ardores veo

⁷⁰⁶ Tanto la música como la dama repiten por entero los 12 versos del canto inicial, lo que aumentaría los versos totales de la loa en una representación verdadera.

⁷⁰⁷ Las Gracias, versión latina de las Cárites griegas, eran divinidades de la belleza comúnmente asociadas a Afrodita, Eros (Cupido) y Dionisio (DM, 87).

⁷⁰⁸ Así en el original, seguramente para lograr el octosílabo.

⁷⁰⁹ Lo de “pensil hibleo” sería una ilusión al jardín del Edén: el hombre habría sido adornado con la gracia cuando habitaba inocente aquel lugar.

⁷¹⁰ Se introducen aquí cuatro ovilletes seguidos (vv. 83-92, 93-102, 103-112 y 113-122), lo cual dota de especial dinamismo a la loa.

⁷¹¹ “La militante” es recurso metonímico para referirse a la Iglesia.

Dama
Febo

Galán
95 las luces de un astro solo

Dama
Apolo

Galán
con ser de luz su arrebol

Dama
Sol.

Galán
100 La fama en su facistol
canta que es amante fino
Pedro del que es uno y trino
siendo Febo, Apolo y Sol.

Dama
Porque el inmenso valor

Galán
de su amor

Dama
105 sublimó su voluntad

Galán
lealtad

Dama
porque el fundamento fue

Galán
la fe.

Dama
110 De ese modo para qué
busco mas aclamación
pues es todo su blasón
amor, lealtad y fe.

Galán
En él con tal eficacia

Dama
la gracia

Galán
115 por más que el vigor atiza

Dama
la justicia

Galán
por justísima razón

Dama
perdón.

Galán
En Pedro la negación
120 le falsifica de modo
que se juntan en un todo
gracia, justicia, y perdón.
Y para decir sus glorias,
sepa el orbe que san Pedro,
125 es sol cuyos resplandores
por diversos paralelos
supo esparcir en sus rayos
sus benévolos reflejos
girando por tantos climas
130 hasta el hemisferio nuestro,
y en su punto equinoccial
igual a los movimientos
con tanta trepidación
que jamás muestra recelos.

Dama
135 Mas qué mucho si es un astro
tan singular en el cielo

[Aquí se rompe la página]

3. Loa a san Juan Bautista en la comedia de *El letrado del cielo*

Ubicación en el manuscrito: 5r.-6v.

Número de versos: 173

Datación propuesta: 1732-1733

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: El texto ocupa desde el inicio del folio 5r. hasta el cuarto superior del 6v. El ordenamiento habitual de doble columna se rompe en la parte central del folio 6r., ordenándose en una sola columna central desde el verso 134 hasta el 157 debido al espacio necesario por el cambio de métrica de octosílabo a endecasílabo. Es uno de los textos más “limpios” del manuscrito al no presentar prácticamente ningún tachón o enmienda. La obra aludida en el título corresponde a los dramaturgos Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1608-Madrid, 1689) y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (Tordesillas, 1618-1663).

Papeles que hablan en ella:

Un galán, que hace el Entendimiento,
y dos damas, que son la Memoria y
Voluntad.

25 lo que sus discursos labran
para que en lo intencional
sus demostraciones haga,
al ver que por justo empeño
hoy la voluntad me arrastra
al aplauso del Bautista
vengo de muy buena gana.

Música

5 ¡Ah, del lucido escuadrón
de las potencias del alma,
al festejo más debido
venid, venid sin tardanza!
10 Y en uniforme congreso,
con lucimientos y galas,
aplaudid al gran Bautista,
a quien todo el mundo aclama
por ramillete divino
15 que en el vergel de la gracia,
no saliendo del pimpollo,
fue milagro de fragancias.

Música

¡Ah, del lucido escuadrón! &⁷¹²

Memoria

30 Yo, la Memoria cuyo oficio
por edades dilatadas
representa en lo presente
todas las cosas pasadas,
porque mi memoria viva
35 como prodigiosa arca
todos los hechos heroicos
defiende, conserva, guarda,
reproduciendo en el ente
una existencia extremada,
40 dándole un ser permanente
que aunque muere no se acaba,
al festejo que al Bautista,
con voluntades postradas,
los alumnos de Francisco
45 hoy dedican y consagran,
para que se acuerden todos
de sus portentos y hazañas,
amorosa me consagro
en sus reverentes aras.

*Sale el Entendimiento por la puerta
diciendo:*

[Entendimiento]

15 Yo, la potencia más noble
que la descripción más clara
en el racional viviente
Entendimiento me llama,
porque mi operación,
con providencia tan rara,
hace que la voluntad
20 obre con luz adecuada,
ofreciendo a la memoria

⁷¹² Repite la Música su parlamento inicial, que podrían ser los versos 1-4 o bien 1-12. Lo mismo más adelante.

Música
50 ¡Ah, del lucido escuadrón! &

Voluntad
Yo, que soy la Voluntad
tan poderosa y bizarra,
pues que las demás potencias
a mi imperio rinden parias,⁷¹³
55 aquella cuyos efectos
sin que fallezcan en nada
se enderezan al amor
que es la llama que me abrasa,
a tan debidos aplausos
60 que la seráfica escuadra
sacrifica al precursor
con desvelos y con ansias,
vengo a animar sus intentos
de tanto lustre adornada
65 porque no saldrán lucidos
si la Voluntad les falta.

Música
¡Ah, del lucido escuadrón! &

Entendimiento
Pues ya que juntos estamos
en la lucida demanda
70 que el barrio de San Francisco
con ostentación galana
con festines, con obsequios,
con cultos, con luminarias,
a pesar de su pobreza,
75 con empeños adelanta,
porque en su fervor devoto
hoy conozca Riobamba,⁷¹⁴
que nunca puede envidiar
aun las empresas más altas,
80 justo será que esta noche
potencias nobles y altas
[le brin]demos a su empresa⁷¹⁵
con lo que el valor alcanza,
y para su lucimiento
85 esa música trinada
vuelva a repetir canciones
con voces bien entonadas.

Voluntad
Quiero decir como amante...

Memoria
Diré como agradecida...

Entendimiento
90 Diré yo como entendido...

Voluntad
Esos acentos prosigan...

Música
¡Ah, del lucido escuadrón
de las potencias del alma,
al aplauso más debido
95 venid, venid sin tardanza!

Entendimiento
Venid, venid sin tardanza
a ofrecerle en galardón
los lauros que con razón
su gran santidad alcanza,
100 pues su mérito afianza⁷¹⁶
que es san Juan un gran portento
y de tal merecimiento,
que sin encomios fingidos
fue entre todos los nacidos
105 el de mayor lucimiento.

Música
Y en uniforme congreso
con lucimientos y galas,
aplaudid al gran Bautista
a quien todo el mundo aclama.

Memoria
110 A quien todo el mundo aclama,
que en concepto el más profundo
es un santo sin segundo
a quien el mismo Dios llama
profeta de grande fama,
115 y profeta cuyas voces
por sus portentos atroces
lo realzaron a tanto,
que fuera dios este santo
si se dieran muchos dioses.

⁷¹³ “Tributo que pagaba un príncipe a otro en reconocimiento de superioridad” (DA).

⁷¹⁴ La métrica fuerza la pronunciación del hiato: “Ri-o-bam-ba”.

⁷¹⁵ La primera palabra de este verso está tachada. Intuimos este inicio.

⁷¹⁶ Otra vez un hiato obligado: “a-fi-an-za”.

Música

120 Por ramillete divino
que en el vergel de la gracia,
no saliendo de pimpollo,
fue milagro de fragancias.

Memoria

125 Fue milagro de fragancias
la guirnalda de laureles
que entre rosas y claveles
le coronó sin mudanzas
en las verdes esperanzas
de ser un santo tan solo
130 como en el cielo es Apolo,
siendo voz cuyo sonido
deja al orbe convertido
desde un polo al otro polo.

Entendimiento⁷¹⁷

135 La criatura más pura se retira
en las virtudes deste heroico santo,
y más cuando en el Bautista mira
que no es Dios, y que tiene de Dios tanto:
que es hombre que a los ángeles admira,
que es ángel que a los hombres causa
[espanto,⁷¹⁸
140 padre de pobres que de amor deshecho
los abriga en su casa y en su pecho.

Memoria

Es Juan antes santo que nacido,
antes que viese luz santificado,
al fomes⁷¹⁹ tuvo su razón rendido
145 sin cometer jamás mortal pecado,
entre todos los hombres escogido
y en la mente de Dios predestinado,
es profeta de Dios por varios modos
virgen mártir preferido a todos.

Voluntad

150 No quiero yo quitar a ningún santo,
de los que ven de Dios la hermosa cara,
la santidad que en admirable espanto

hizo su vida peregrina y rara;
mas digo del Bautista sacrosanto
155 que estando asido [a] aquella lumbre clara,
de la deidad de Dios gozó en el suelo
favores que no gozan los del cielo.

Entendimiento

Pero queden en silencio
sus debidas alabanzas,
160 pues son pocas las más grandes
para decir glorias tantas.

Memoria

Pues este noble senado
con atenciones aguarda,
prestando atentos oídos
165 a la prevenida farsa.

Voluntad

Solo el letrado del cielo,⁷²⁰
con sus leyes bien fundadas,
aligera por derecho
las glorias que Juan demanda.

Entendimiento

170 Vosotros nobles macebos,

Memoria

vosotras hermosas damas,

Entendimiento

recibid la voluntad

Todos

sin reparar en las faltas.

*El Entendimiento sale con una hacha encendida en la mano, la Voluntad con brasero lleno de ascuas, y la Memoria con sus espejos pequeños, el uno al pecho, y los dos cada uno en una mano, que presentan los tres tiempos: presente, pretérito y futuro.*⁷²¹

⁷¹⁷ Arrancan aquí, hasta el verso 157, tres parlamentos escritos en endecasílabos (octavas reales), lo cual parecería usarse como recurso de solemnidad.

⁷¹⁸ Entiéndase una de las acepciones de espanto, según recoge el DA: “Vale así mismo admiración y asombro, no causado de miedo, sino de reparo y consideración de alguna novedad y singularidad”.

⁷¹⁹ Según el DA, se trata de una voz puramente latina que significa: “La causa que nos excita y mueve a hacer alguna cosa”. Referiría, en este caso, al propio Dios como motor de las acciones de Juan.

⁷²⁰ Referencia al título de la comedia de Juan de Matos Fragoso y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa.

⁷²¹ Aunque aparece al final, esta es una acotación escénica que indica la forma en que han de presentarse los personajes en escena.

4. Loa al cabildo en las fiestas de san Juan que hizo el barrio de San Francisco

Ubicación en el manuscrito: 6v.

Número de versos: 40

Datación propuesta: 1732-1733

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: La loa ocupa tres cuartas partes del folio vuelto. Es la más pequeña de las loas del manuscrito.

Un galán en el borde de un navío		
	Aferra, aferra, aferra,	35 sus banderolas al viento
	echa el ancla, presto puerto,	haciéndoos alegre salva
	echa el bote a tierra,	con los bélicos estruendos.
	que ya llegamos al puerto.	A la vela, a la vela,
5	Este [es] el puerto, señores,	que al cristalino elemento
	demos las gracias al cielo,	le artiga ⁷²⁴ la navecilla
	que hemos llegado con bien,	40 hasta puerto de san Pedro.
	y con salud; más qué veo	
	un noble y sabio senado	
10	que en ese solio supremo,	
	es trono de excelsas luces	
	a los rayos de un sol nuevo.	
	Salve, ilustre senado,	
	salve, gallardo mancebo, ⁷²²	
15	a quien por sus altas prendas	
	por digno pretor venero	
	pues sabéis que hemos venido	
	sin rumbo ni derrotero	
	hasta llegar a besar	
20	el pedestal de tu cetro.	
	Recibid estos afanes	
	que surcando a vela y remo	
	tantos mares de imposibles	
	al precursor ofrecemos, ⁷²³	
25	a quien todos los zagales	
	en su alegre nacimiento	
	venerando le tuvieron	
	por el humanado verbo,	
	y porque sus alabanzas	
30	solo es capaz el silencio	
	para esculpirlas en bronce	
	haciendo su lauro eterno,	
	vuelva a dar la navecilla	

⁷²² El “senado” es, evidentemente, alusión al cabildo, a quien se dedica la loa. El “gallardo mancebo” puede ser una personificación del mismo cabildo o bien una alusión a alguno de sus miembros, quizá el corregidor o algún otro personaje ilustre.

⁷²³ El “precursor” es san Juan Bautista, en alusión a que preparó la venida de Cristo (Lucas 1:76).

⁷²⁴ Esta palabra es de difícil interpretación en el manuscrito. “Artigar”, según el DLE, es “romper un terreno para cultivarlo, después de quitar o quemar el monte bajo o el matorral”, lo cual haría sentido con la acción de corte que la quilla de la nave ejerce sobre las aguas. No consta el término ni en Covarrubias ni en el DA.

5. Loa a Nuestra Señora de las Nieves

Ubicación en el manuscrito: 7r.-7v.

Número de versos: 131

Datación propuesta: 1732-1733

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: La loa ocupa ambas caras completas, en dos columnas muy ordenadas, lo que hace pensar que se trata de una copia final. Aún así, un par de versos presentan correcciones o tachones. Por su ubicación en el manuscrito, proponemos la fecha de 1732-1733, aunque no existe ninguna marca que lo determine. La advocación mariana de las Nieves se celebra el 5 de agosto.

Hablan las personas siguientes:

El Sol, en traje de galán

La Aurora y la Luna, en traje de damas

Música

15 benévolas influencias
en sus primeros diseños,
que como es de nieve⁷²⁸
su noble predicamento,
se deshacen a este sol
20 todos sus albores densos.

Música

¡Ah, de la celeste esfera!

¡Aurora, Sol y luceros

al aplauso más debido,

venid, venid placenteros!

Música

¡Ah, de la celeste esfera! &⁷²⁹

Sale por otra puerta la Aurora

Sol

Sale primero por una puerta

5 La[s] cuatro fogosas pías⁷²⁵
que arrastran mi carro etéreo
hasta dar la vuelta al orbe
por lucidos paralelos,
girando por el zodiaco
10 su circular globo inmenso
hasta la tórrida cima
conduce[n] mis rayos bellos.⁷²⁶
Por él en el signo de Virgo⁷²⁷
comunica el sol eterno

[Aurora]

Los que en hábitos de nácar
sois aljófares risueños
al soplar mis frescas auras
25 en sus cóncavos pequeños,
y a influencias del Favonio
cuando yo os contemplo tiernos
os disponéis para nieve
en vuestros frígidos senos,
30 a la que es madre de Dios
tributad vuestros espejos,

⁷²⁵ Referencia a las cuatro cabalgaduras (Pirunte, Éoo, Aetón y Flegonte) que tiraban del carro del sol en la mitología griega (DM, 235).

⁷²⁶ Hay varios problemas para la transcripción de este primer parlamento del Sol: 1) el artículo singular para el sustantivo plural del v. 1 (que tomamos por simple errata); 2) la conjunción “y” con la que arranca el v. 9 (que hemos decidido eliminar porque rompe la métrica y complica el sentido); y 3) el verbo singular “conduce” que abre el v. 12, cuando debería corresponder a “las cuatro fogosas pías” del v. 1. Lo que aquí dejamos transcrito es lo que nos parece más lógico.

⁷²⁷ Este verso hipermétrico (que en el manuscrito aparece escrito así: “porel enel Signo de Virgo”) revela la imprecisión que tiene esta primera estrofa. El pronombre “él” no puede sino referir al “carro etéreo del sol”. Nótese que el sol transita la constelación de Virgo a partir del 22 de agosto, lo que confirmaría que la fiesta se realizaba en ese mes. Y ya que la estrofa alude al movimiento del astro, podría entenderse que el sol está por llegar a Virgo.

⁷²⁸ La métrica obligaría a pronunciar cada sílaba del verso, rompiendo la sinalefa y el hiato: “que-co-mo-es-de-ni-e-ve”.

⁷²⁹ Repite la Música su estribillo inicial. Lo mismo más adelante.

mejorando sus⁷³⁰ cristales
en sus nevados reflejos.

Música

¡Ah, de la celeste esfera! &

Sale la Luna por otra

[Luna]

35 Los benévolos influjos
de mis varios movimientos,
hasta el ciprés más gallardo
desde el árbol más pequeño,
pues todas las plantas deben
40 a mis rayos halagüeños
en sus hojas la verdura
y en sus matices lo ameno,
a la que es madre de Dios,
con fragrantes rendimientos,
45 en aras de devoción
haced cúmulo de obsequios.

Música

¡Ah, de la celeste esfera! &

Sol

Pues ya que juntas estáis
joyeles del firmamento,
50 antorchas con que se alumbran
las salas del firmamento,⁷³¹
gallardas luces en que
el artífice supremo
instituyó de sus glorias
55 los mayores pregoneros;
en ese monte de nieve
en ese gran sobrecejo⁷³²
que se llama Esquilino
desde los romanos viejos
60 yace una rara mujer
a quien por madre del Verbo
veneran las criaturas
agua, tierra, aire y fuego;
a este, pues, divino numen
65 oráculo verdadero
mejor que el que veneraba
la gentilidad en Delfos,

aplaude la devoción
en este sagrado templo,
70 corto, limitado albergue,
para tan grande portento,
si bien que la devoción
de aqueste cristiano pueblo
le labra magnificencias
75 en los religiosos pechos;
y porque en todo se lleve
la palma aqueste ardimiento
a vosotras os convido
con bien tunados acentos.

Aurora

80 Pues yo que la Aurora soy
que en todo claro hemisferio
soy mensajera del día
cuando viene amaneciendo,
pues soy retrato muy propio
85 que los pinceles más diestros
hicieron en los cantares
de su alegre nacimiento,
todas mis líquidas perlas
y aljófares le ofrezco,
90 que riendo desperdicio⁷³³
entre verdes terciopelos.

Luna

Para sus pies soberanos
(que serafines supremos
95 alcanzan por gran ventura
ser sus alados asientos),
aunque inconstante y mudable,
me doy con gran rendimiento,
porque estando yo a sus pies
100 se mudarán mis efectos.

Sol

Y yo que entre los planetas
me llamo príncipe excelso,
fuente de todas las luces
que alumbran el universo,
105 que por las prerrogativas
con que luciente me veo
los mortales me han llamado
Sol, Titán, Apolo y Febo,

⁷³⁰ El original dice “tus”, cosa que parece error.

⁷³¹ Esta repetición léxica de “firmamento” en los versos 49 y 51 aparece con mucha claridad en el manuscrito, por lo que puede pensarse que es una utilización voluntaria o bien un simple descuido del autor.

⁷³² Esta última palabra no se lee bien en el original. La intuimos.

⁷³³ Se entendería aquí en el sentido de “derrocho”, “despilfarro”.

para ropaje le doy,
 110 de su soberano cuerpo,
 todas las doradas hebras
 con que no me galanteo.

Aurora

Dios te salve, esposa amada
 del espíritu supremo,
 115 que es lleno de gracia toda
 a influencias de su fuego.

Luna

Dios te salve, gran prodigio,
 sacro solio, trono excelso,
 a donde la Trinidad
 120 tiene su silla y asiento.

Aurora

Dios te salve, sacra reina,
 madre querida del Verbo,
 cristal transparente y puro
 de diáfano reflejo.⁷³⁴

Sol

125 Y porque la comedia empiece
 sea encomio el más discreto,
 sepultar sus alabanzas
 en los caos del silencio,
 de Promine y Filomena⁷³⁵
 130 los fragmentos⁷³⁶ y sucesos
 ofrece Bernardo Andino.⁷³⁷

⁷³⁴ La métrica forzaría la pronunciación del hiato: di-a-fa-no.

⁷³⁵ De Progne y Filomena, tema clásico de gran popularidad, hay diversas obras que pudieron haber sido representadas. Cevallos plantea dos opciones: una obra así titulada de Guillén de Castro, publicada en 1618, o la más conocida de Francisco Rojas Zorrilla que apareció publicada en 1640. Prueba de la popularidad del mito en el gusto de la época es el poema “La Filomena” (1621), de Lope de Vega.

⁷³⁶ En el original aparece “fragentes”, voz que no logramos comprender.

⁷³⁷ No hemos podido ubicar ningún dato que identifique a este personaje, a todas luces prioste de la fiesta.

6. Convite que hizo don José de Larrea a los dos barrios de Riobamba para las fiestas de san Pedro

Ubicación en el manuscrito: 9v.

Número de versos: 11

Datación propuesta: 1732-1733

Transcripción: Landázuri

Detalles: Es un texto trunco. Ocupa apenas una porción de la columna izquierda del folio vuelto. Luego de la primera décima, que está completa, aparece un nuevo título, tras del cual se ha escrito tan solo un verso. El verso 4 está tachado y reescrito, pero sin cambios.

Porque aquesta villa vea
 del gran Pedro el lucimiento
 cortés, devoto y atento,
 hoy don José de Larrea,⁷³⁸
 5 que sus aplausos desea
 para fiesta tan lucida,
 en los dos barrios convida
 de Francisco la luz bella
 y de Domingo la estrella
 10 luciente y con clara vida.

*Convida Santo Domingo al barrio de
 San Francisco para [la] fiesta de san
 Pedro y de la cruz*

Si en la cruz del redentor

[Termina aquí en el manuscrito]

⁷³⁸ Escrito “La Rea” en el original. También en el título. Seguramente se trató de José Javier de Larrea Zurbano y Dávalos (Alóag, 1702-Riobamba, 1757), miembro de una de las familias más poderosas de la Audiencia y durante algún tiempo corregidor de Riobamba. Fue hijo de María Tomasa Dávalos (Patate, 1680-1751) y Juan Dionisio Larrea Zurbano (Bogotá, 1676-Quito, 1750), este último caballero de la Orden de Calatrava y oidor supernumerario de Quito entre 1711-1717 y 1738-1747 (GNet y DBE).

7. Loa que se representó al glorioso príncipe de los apóstoles san Pedro, en la comedia de *Las armas de la hermosura*, año de 1733

Ubicación en el manuscrito: 12r.

Número de versos: 44

Datación: 1733

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: La loa, precedida por una pequeña rúbrica, ocupa todo el recto del folio, en dos columnas muy ordenadas. A pesar del orden y la pulcritud de la página, es otra loa incompleta. Apenas se copia la introducción de la Música y una intervención de la Gracia. No llegan a aparecer los otros personajes anunciados. En las condiciones en que nos ha llegado, es la segunda loa más pequeña del grupo. Parece más bien un primer intento de la siguiente loa, esa sí completa, que repite algunos versos de esta. *Las armas de la hermosura* es una comedia de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681).

<p>Hablaron en ella las personas siguientes:</p> <p>La Gracia, dama</p> <p>La Naturaleza, dama</p> <p>La Culpa, en traje de negra</p> <p>Música</p> <p>Música</p> <p>Rompa el silencio la voz en sonoras consonancias para tributar obsequios a una Piedra Soberana.⁷³⁹</p> <p>5 La tierra se alegre vístase de galas al ver que una Piedra en glorias se ensalza.</p> <p>10 Piedra que para cimiento de la Iglesia sacrosanta la labraron con esmeros los primores de la gracia. La tierra...⁷⁴⁰</p> <p>15 Porque su naturaleza en cristales transformada, deshizo su terquedad en perlas que llora el alba. La tierra...</p> <p>20 Y con el mar de su llanto añadió fuego a su llama,</p>	<p>para volver en candores el borrón que le manchaba.⁷⁴¹</p> <p>Gracia</p> <p>Desde el cristalino alcázar donde angélicas escuadras donde amantes serafines y querubines, en altas inteligencias y afectos, como entendidos se abrasan, delante de aquel Cordero cuya piel inmaculada sirve de rico dosel a un libro que de arcanas cláusulas se forma con siete sellos cerradas; cual destello de sus luces cual antorcha de sus salas, cual trémulo de su solio siendo de los justos gala, a los ámbitos terrestres he abatido mis alas, cual águila perspicaz en los aires remontada para que con mi presencia luzcan⁷⁴² con grandes ventajas</p> <p>[Termina aquí el texto en el manuscrito]</p>
--	---

⁷³⁹ Alusión evidente a san Pedro. El juego semántico se repite en toda la intervención de la Música.

⁷⁴⁰ Repetición del estribillo, al igual que más adelante en el verso 18.

⁷⁴¹ Alude esto al llanto de Pedro, cuando el gallo cantara por segunda vez (al alba) y él se arrepintiera de haber negado a Cristo (Mt 26:69-75, Mc 14:66-72, Lc 22:55-62, Jn 18:17, 25-27).

⁷⁴² Palabra de difícil interpretación. Alcanzamos a leer "lusgan". La presencia de este verso en la siguiente loa confirmaría nuestra interpretación.

8. Loa al glorioso apóstol san Pedro

Ubicación en el manuscrito: 13r.-15v.

Número de versos: 282

Datación propuesta: Hacia 1733

Transcripción: Cevallos/Landázuri

Detalles: El texto ocupa los folios completos, a excepción del último (15v.), en el que apenas se han ocupado cuatro líneas y se ha dejado el resto vacío. También hay un espacio considerable al final del folio 13v. (¿quizá para añadir otra estrofa?). La loa utiliza versos de la anterior loa (la 7^a), de la que parece ser por momentos una segunda escritura. Tal parece que Molina recicla sus materiales, pues también hay elementos de la loa a san Pedro anterior a esa (la 2^a del manuscrito). Es la más extensa de las loas relacionadas con san Pedro. Presenta una comedia de Juan de Matos Frago (Alvito, 1608-Madrid, 1689).

Personas:

La Gracia
El barrio de Santo Domingo
La Naturaleza
[El barrio de] San Francisco
El Pecado
La Música

Música

Deidades⁷⁴³ soberanas
cuyo blasón es lucir,
siendo cometas fatales,
contra [la]⁷⁴⁴ culpa infeliz.

Gracia

5 Deidades soberanas &⁷⁴⁵

Música

Venid, venid a coronaros,
a coronaros en la nueva lid,
y formando lenguas de luces,
de acentos el aire que hiere sutil
10 para este nuevo certamen,
corred, corred, volad, venid.⁷⁴⁶

Gracia

Venid, venid &
*Vase. Salen la Naturaleza, el Pecado, el
barrio de Santo Domingo y [el barrio de]
San Francisco, cada uno por su puerta.*

Naturaleza⁷⁴⁷

¿Qué articulado acento
es hoy afable escándalo del viento?

S. Domingo

15 ¿Qué confusa armonía
es hoy ruidosa cláusula del día?

Pecado

¿Qué conceptos süaves
son hoy métrica envidia de las aves?

S. Francisco

20 ¿Qué dulces ruiseñores
son hoy blandos clarines de las flores?

Naturaleza y S. Domingo

Diciendo con dulce acento,

⁷⁴³ La nota exigiría la pronunciación del diptongo como hiato: de-i-da-des.

⁷⁴⁴ No aparece el artículo en el original. Lo añadimos para mantener el octosílabo.

⁷⁴⁵ El personaje repite la estrofa que empieza con esos versos. Lo mismo cada que aparezca este signo, que consta así en el manuscrito.

⁷⁴⁶ Nótese que no hay una estructura métrica precisa en esta estrofa, seguramente porque no sería simplemente recitada sino cantada.

⁷⁴⁷ Las intervenciones de toda la primera parte son atípicas desde el punto de vista de la métrica. No se arranca formalmente con el romance hasta el v. 35. Por el contenido, es presumible que hasta entonces toda la acción es cantada.

Pecado y S. Francisco persuadiendo con métricos concentos, ⁷⁴⁸	35	que del cristalino alcázar ⁷⁴⁹ donde angélicas escuadras donde amantes serafines y querubines, en altas inteligencias y afectos,
Música venid, venid &	40	con encendidos se abrasan delante de aquel Cordero, cuya piel inmaculada sirve de dosel luciente a un libro que de arcanas cláusulas se forma
Naturaleza Venid, venid,	45	con siete sellos cerradas, cual destello de sus luces, cual antorcha de sus salas, cual túmulo de su cielo,
S. Domingo 25 a coronaros en la nueva lid,	50	siendo de justos gala, a las esferas terrestres, he abatido mis alas para que, con mi pre[sen]cia, ⁷⁵⁰ luzcan con mayor ventaja
Pecado y formando lenguas de luces,	55	los obsequios que al gran Pedro hoy los católicos consagran. Venga la Naturaleza, como tan interesada, y venga también la Culpa, ⁷⁵¹
S. Francisco de acentos el aire que hiere sutil	60	aunque de sombras manchada; ven[ga] el lucido escuadrón de la familia gusmana ⁷⁵² y del serafín Francisco toda juvenil escuadra.
Naturaleza para este nuevo certamen.		
Todos Corred, corred, volad, venid.		
Naturaleza 30 Pero, ¿quién es la que así nos convoca?		
S. Domingo ¿No sabré quién así nos llama?		
Pecado ¿No me dirán qué voz es,		
S. Francisco la que nos co[n]vida, convoca y canta?	65	Naturaleza y S. Domingo Aquí estamos todos juntos, di qué es lo que nos mandas.
<i>Sale la Gracia por en medio.</i>		
Gracia La Gracia		Pecado y S. Francisco Aquí vuestra obediencia, esperamos tu ordenanza.

⁷⁴⁸ El manuscrito muestra una variante sobre este fin de verso, la cual dice “sonoros plectro[s]”. Cevallos a preferido esa opción, pues lee “métricos ancentos” en lugar de “métricos concentos”. Nosotros mantenemos la original por no estar tachada en el original.

⁷⁴⁹ Desde aquí hasta el verso 54 se repiten, con pequeñas modificaciones, los vv. 23 a 44 de la loa 7^a.

⁷⁵⁰ Cevallos lee aquí “junsia” (especie de junco), cosa que no me parece acertada. Yo distingo, con claridad, “prensia”, que tomo por contracción o apócope involuntario de “presencia”, con lo cual se completa el octosílabo y se guarda el sentido. Piénsese, además, que estamos ante una repetición de un texto que aparece en otra loa, donde se lee claramente “presencia”.

⁷⁵¹ Cevallos anota que esto es un posible desliz del autor, que reescribía esta obra a partir de loas anteriores (2^a y 7^a). Por ello se conserva en este verso el antiguo nombre, Culpa (que aparece en la loa 7), en lugar de Pecado, que es el nombre del personaje en esta loa. Lo mismo más adelante en el verso 141.

⁷⁵² Por Santo Domingo de Guzmán. Está haciendo referencia al barrio de Santo Domingo, y en seguida al de San Francisco.

Gracia

70 Pues para que sepáis
el fin de aquesta llamada
con los acordes acentos
de esa voz que diestro canta:
has de saber que los hijos
desta villa de Riobamba
75 se dedican, con afectos
y voluntades postradas,
a ce[le]brar a san Pedro,
piedra excelsa y soberana
en quien afirma su trono
80 toda la Iglesia romana.

Pecado⁷⁵³

¿Es por ventura este Pedro,
aquel cuya historia rara
dice que fue pescador
y que desto se sustentaba,
85 que renunciándolo todo:
red, anzuelo y [a]tarraya,
siguió a Cristo a morir
en amorosa demanda?

Gracia

No es otro el del obsequio.

Naturaleza

90 Este es, a cuyas aras

S. Domingo

todo el orbe de [la] tierra,

S. Francisco

amante le rinde parias.⁷⁵⁴

Pecado

95 Porque yo le di el lucir
con esta, mi sombra opaca,
como estrella que se asoma
después de fatal borrasca.

Naturaleza

Porque yo le di el ser hombre,
que si esto le faltara
nunca pudiera ser Pedro,
100 porque Pedro fuera nada.

Gracia

Porque yo le di el valor
para que se levantara
de la culpa y, para esto,
yo lo adorné con mis armas.

S. Domingo

105 Porque el barrio de Domingo,
aunque los tiempos lo atrasan,⁷⁵⁵
vence arduos imposibles
por[que] sus fiestas se hagan.

S. Francisco

110 Porque el barrio de Francisco,
aunque cargado de llagas,⁷⁵⁶
a pesar de su pobreza,
animoso se consagra.

Pecado

115 Cuando creó Dios la luz,
dice la historia sagrada,
que la crió como a aurora
que en tinieblas se ocultaba,
y después la dividió
porque, así separada,
luciera con mas blasón
120 a vista de su contraria.
Argumento es convincente:
esa región estrellada
cuyos astros lucen más
en la noche más opaca.
125 Astro⁷⁵⁷ es Pedro, ¿quién lo duda?,
de cuyas hebras doradas
hizo su carroza el sol
de la deidad humanada,
aclarándose radiante

⁷⁵³ Cevallos no anota aquí la entrada del Pecado.

⁷⁵⁴ “Tributo que pagaba un príncipe a otro, en reconocimiento de superioridad” (DA).

⁷⁵⁵ Una explicación plausible a este verso puede ser el hecho que la fiesta de santo Domingo de Guzmán sea el 8 de agosto, mientras que la de san Pedro se celebra el 29 de junio, quedando aquella *retrasada* con respecto a la segunda. *Nota de C.*

⁷⁵⁶ Referencias a las llagas que Cristo imprimió en las manos, pies y costado de san Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana, que siempre destacó por su apego al voto de pobreza. *Nota de C.*

⁷⁵⁷ En el manuscrito se incluye como corrección “Sol” en lugar de “Astro”. Hemos preferido el segundo, porque de lo contrario se entraría en contradicción con lo que se dice en los versos siguientes, y con la metáfora de la Trinidad, que se presentará más adelante (vv. 187-189). *Nota de C.*

- 130 cuando entre dudas andaba,
su divinidad eterna,
con disputas encontradas;⁷⁵⁸
mas, después que lo negó,
lo tapé, cual sombra parda,
135 para que después luciera
con luces más soberanas;
como el sol, que radiante gira⁷⁵⁹
tanta región dilatada,
siempre queda más lucido
140 cuando entre nubes se aclara.⁷⁶⁰

Naturaleza

- Ya que la Culpa [ha] alegado
razones de su demanda
con que del blasón de Pedro
quiere ser la total causa,
145 atended mi alegación
y, en una copia abreviada,
sabrás que Pedro me debe
el ser piedra soberana;
y para esto pregunto:
150 ¿esa alfombra matizada
con jazmines y claveles
entre bohordos⁷⁶¹ de plata,
esas sierpes de cristal
que entre floridas fragancias
155 bañando al blanco jazmín
y ya la rosa encarnada;
el pajarillo cantor
que, dulce lira del alba,
clarín que a la hermosa aurora,
160 cortesano, le hace salva;
las fieras, cuyos bramidos
son terror de las montañas;
el peje que, entre las ondas,

- se ve barquilla escamada;
165 ¿a quien deben su hermosura
y su gallardía ufana
sino a mí, pues que les doy
en mí la primera basa?
Luego, yo soy la que doy
170 a Pedro la mejor gala,
pues sin la Naturaleza,
siempre el todo le faltara.

Gracia

- Yo solo diré una cosa,
con resolución no larga:
175 que, aunque las dos habéis dicho
de vuestra razón las causas,
mas con todo esto son
una sombra dibujada
respecto de los primores
180 con que le adorna la Gracia.
Pero, dejemos cuestiones
que la loa se dilata
y emple[e]mos los discursos
en sus justas alabanzas.
185 Pues yo en sus ardores veo.⁷⁶²

Naturaleza

A Febo.

Gracia

Las luces de un astro solo,

Pecado

Apolo.

Gracia

Con ser de tres su arrebol,⁷⁶³

⁷⁵⁸ Se refiere al episodio bíblico en que Pedro es el único que defiende a Cristo, cuando la guardia del Templo va a prenderle en el huerto de los olivos (Mt 26:47-56, Mc 14:43-52, Lc 22:47-53, Jn 18:2-11). Esta actitud valerosa contrastará trágicamente con su cobardía al momento de negarlo tres veces. *Nota de C.* A esto último se refiere con lo de “sombra parda” de los versos siguientes.

⁷⁵⁹ Verso hipermétrico (9/8). En el manuscrito hay un verso tachado: “Como el sol que ilumina”. *Nota de C.*

⁷⁶⁰ En el manuscrito se intercala otro verso, en cuerpo menor de letra: “si la[s] nieblas le hacen cara”. El autor no tacha ninguna de las variantes, así que opto por la primera. *Nota de C.* La segunda variante es de difícil interpretación.

⁷⁶¹ Cevallos propone esta lectura en una nota, pero conserva en el verso el original “bordos”, que es lo que aparece claramente en el manuscrito. Nosotros acogemos su propuesta, hecha “por coherencia métrica y conceptual”. “Bohordo” aparece en el DA como “junco de la espadaña”, es decir, como un pequeño tallo.

⁷⁶² Desde aquí, hasta el verso 214, se repiten con algunas variantes tres de los cuatro ovillejos presentes en la loa 2ª. El que se ha omitido es el primero.

⁷⁶³ Referencia a la definición teológica de la Trinidad: en Dios hay tres personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, y cada una de ellas posee la esencia divina que es numéricamente la misma. De un solo astro (Sol) vemos tres arreboles. Nótese que el juego conceptual se mantiene en las referencias mitológicas, donde se menciona

S. Domingo
190 Sol.

S. Francisco
La fama, en su facistol,
canta que es amante fino,
Pedro, del que es uno y trino

Todos
Siendo Febo, Apolo y Sol.

Gracia
195 Porque el inmenso valor

Naturaleza
de su amor

Gracia
sublimó su voluntad,

Pecado
lealtad,

Gracia
porque el fundamento fue

S. Francisco
200 la fe.

S. Domingo
De ese modo para qué
busco más aclamación,
pues es todo su blasón:

Todos
Amor, lealtad y fe.

Gracia
205 En él con tal eficacia,

Naturaleza
la gracia,

Gracia
por más que el pecado atiza

Pecado
la justicia,

Gracia
pide la justa razón

S. Domingo
210 el perdón.

S. Francisco
En Pedro, la negación
le falsifica⁷⁶⁴ de modo
que se juntan en un todo

Todos
gracia, justicia y perdón.

Gracia
215 En vuestro valor me fundo
para decir sin recelo
que, siendo el mejor del mundo,
aun el primero del cielo
en tu respecto es segundo.

220 Y a nadie parezca mal
que el santo más principal
quedó segundo con vos,
pues casi el hijo de Dios
os trató como a su igual.⁷⁶⁵

Naturaleza
225 Y aunque es verdad que es Dios,
y es imposible haber dos,
quiso su magnificencia
que lo que es por esencia
tengáis por oficio vos.

a un solo dios, en sus tres apariencias: Apolo, Febo y Sol. *Nota de C.* Nótese también que este juego conceptual no está presente en la loa 2ª, donde el verso dice: “Con ser luz de su arbol”.

⁷⁶⁴ Cevallos llama la atención sobre una de las acepciones de falsear, que según el DA puede entenderse como “flaquear o perder resistencia y firmeza”. Esta acepción iría más acorde al sentido del texto. Nos parece también posible un error de escritura por “se falsifica”, pues a menudo en el manuscrito la posición inicial de las letras *l* y *s* se asemejan considerablemente.

⁷⁶⁵ Cevallos es de la opinión que en estos versos (215-224) la Gracia se dirige a San Francisco. No estamos de acuerdo con esa lectura, pues nos parece que a quien se dirige es a san Pedro, a quien compara con un hipotético “primero del cielo”, que sería “segundo” en relación al festejado (a quien llama “el mejor del mundo”). San Pedro sería mejor, por haber sido tratado “como igual” por el propio Cristo, incluso que quien quiera que ocupe el primer puesto en el cielo. Esto, además, iría más acorde al sentido de los versos que siguen, donde se sigue mostrando la preferencia celestial por el santo.

- Pecado**
 230 Tan grande fue la ventura
 deste apóstol soberano
 quel cielo la cer[r]adura
 la puso Dios en su mano
 para toda criatura.⁷⁶⁶
- S. Domingo**
 235 Y así a tanto subió
 que nunca Cristo sanó
 con su sombra a quien tocaba,
 mas la de Pedro curaba:
 ved en cuánto lo estimó.⁷⁶⁷
- S. Francisco**
 240 Y este predicamento:
 es tan sublime su gloria
 que al humano entendimiento
 es incompresible su historia
 porque toda es un portento.

- Gracia**
 245 Pues si es magnitud⁷⁶⁸
 tan inmensa al pensamiento
 vea su mayor aplauso
 el reverente silencio,
 para que desta manera
 250 sea aceptable el obsequio
 que un hijo reconocido
 sacrifica con afecto.

- S. Domingo**
*Riesgos y alivios de un manto*⁷⁶⁹
 es la farsa que, al festejo,
 255 ha prevenido el discurso
 en un racional concepto.
 Los riesgos son de la culpa
 en que se hallaba [san] Pedro
 y alivios, los que le dio
 260 su grande arrepentimiento.
 Solo os pedimos ahora
 con sumisiones y ruegos

que nos perdonéis las faltas,
 como sabios y discretos.

- Naturaleza**
 265 Viva Riobamba, de quien
 ocupa el ilustre puesto
 un pastor, que en su prudencia
 sabe lograr sus aciertos,
 fiándolo al consejo
 270 de superiores talentos.

- S. Domingo**
 Y tengan los dos leones,⁷⁷⁰
 que disputados tenemos
 para hacer ostentación
 de festivos lucimientos,
 275 las debidas alabanzas
 de su piedad y su celo.

Gracia
 Para que Riobamba siempre

Naturaleza
 en los anales de[l] tiempo

Pecado
 tenga el laurel merecido,

- S. Domingo**
 280 heroico,

S. Francisco
 glorioso,

Gracia
 eterno.

⁷⁶⁶ Hace referencia a la tradición iconográfica, que atribuye a Pedro el símbolo de las llaves del cielo. *Nota de C.*

⁷⁶⁷ Hch 5:15: "...hasta tal punto que incluso sacaban los enfermos a las plazas y los colocaban en lechos y camillas, para que, al pasar Pedro, siquiera su sombra cubriese a alguno de ellos" (*Biblia de Jerusalén*). *Nota de C.*

⁷⁶⁸ Verso hipométrico (6/8), se trata de una corrección, hecha por el autor. El verso original decía "Pues si es inmensa" y luego "Pues si es tan inmensa". Al parecer no logra resolver el problema métrico. *Nota de C.*

⁷⁶⁹ Referencia al título de la obra de Juan de Matos Fragoso. *Nota de C.*

⁷⁷⁰ Es una referencia a las dos esferas de gobierno y poder: el eclesiástico y el regio, representados en el obispo y, seguramente, el corregidor. *Nota de C.*

9. Loa a Nuestra Señora del Carmen, en la comedia que se intitula *La fuerza de la ley*. Representóse en el pueblo de Chambo, año de 1739

Ubicación en el manuscrito: 19r.-20v.

Número de versos: 95

Datación: 1739

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: El presente texto ha supuesto un problema de transcripción. La versión digitalizada del manuscrito con la que hemos podido trabajar omitió la cara vuelta del folio 19 y la recta del 20, por lo que no hemos tenido a disposición la totalidad del texto original. No obstante, por una coincidencia afortunada, este es uno de los únicos tres textos del manuscrito de Molina que conozcamos hayan sido publicados modernamente, por lo que una transcripción del mismo, hecha por Elena Noboa Jiménez, consta como anexo al artículo “Origen del teatro en el Ecuador”, de Ernesto Albán Gómez, publicado en el volumen 4 de la *Historia de las literaturas del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional/UASB, 2002), 218-220. En este marco, nosotros hemos hecho una transcripción directa de los fragmentos contenidos en los folios 19r. y 20v., completando el contenido restante con aquello que consta en la edición mencionada. Hacemos notar que, a juzgar por los versos que sí hemos podido revisar directamente en el manuscrito, la versión de Noboa Jiménez no es prolija e incluye múltiples vacilaciones y aún errores, por lo que anunciamos cierta oscuridad en esa parte del texto (vv. 12-86). Por otra parte, el título en el original abarca un gran espacio y está escrito con mucha elegancia. Aparece un pequeño arabesco al final de la segunda columna del folio 19r. y uno grande y muy elaborado al final de la loa, separándola de la composición que sigue en ese mismo folio. A pesar de todo esto, se trata de una loa bastante simple y convencional. La comedia aludida es de Agustín de Moreto y Cabaña.

Personas:

El Ciprés, en traje de galán, con una corona o guirnalda de ciprés

La Rosa, en traje de dama, con una guirnalda de rosas

Música

de Amaltea sois desvelos,⁷⁷¹

5 venid, venid sin tardanza a los montes del Carmelo,⁷⁷²

al aplauso de una rosa que descuella en ramo tierno,

de Alausí al noble asiento

10 al aplauso de María, en su celestial salterio.⁷⁷³

Música

Árboles, flores y plantas,
que en los pensiles hibleos,
siendo esmeros de Pomona

*Sale la Rosa por una puerta diciendo*⁷⁷⁴

⁷⁷¹ Pomona era una “ninfa romana que velaba sobre los frutos. Tenía un bosque sagrado, el Pomonal, en el camino de Roma a Ostia”. Amaltea, por su parte, era una ninfa que “amamantó a Zeus cuando niño y lo crió en secreto para sustraerlo a la búsqueda de Crono, qué quería devorarlo” (DM, 445 y 24).

⁷⁷² El monte Carmelo es una formación montañosa en Tierra Santa donde, según el relato tradicional católico, se formó el culto a la Virgen del Carmen (ACI, “Origen de la devoción a la Virgen del Carmen y el monte Carmelo”).

⁷⁷³ De los versos 10-11 aparecen en el manuscrito dos opciones más, siendo la que nosotros fijamos la primera de las tres, y las otras: “al aplauso de unas rosas/ que componen el salterio”, y “al aplauso de las rosas/ de María en su salterio”.

⁷⁷⁴ A partir de aquí y hasta el v. 86, seguimos la transcripción de Elena Noboa Jiménez. Si bien hay varios versos que plantean dudas, solamente hacemos anotaciones con respecto a los que consideramos más problemáticos.

- Rosa**
 ¿Quién me llama, quién me nombra,⁷⁷⁵
 entre místicos acentos,
 suspendiendo la atención
 15 de este auditorio discreto?
- Sale por otra puerta el Ciprés*
- Ciprés**
 El ciprés soy, bella rosa,
 que con verdes galanteos,
 de este el monte de Sion,⁷⁷⁶
 amante y rendido vengo
 20 al obsequio generoso
 con que este ilustre congreso⁷⁷⁷
 aclamaciones tributa
 a la que es madre del Verbo,
 a la que es preciosa oliva
 25 en pimpollos floreciendo
 opimos frutos cargo⁷⁷⁸
 en los místicos desiertos
 a la que palma encumbrada
 entre fecundos renuevos,
 30 se deshizo toda en fruto
 para darnos alimento,
 a una fragante azucena
 que en los hespérides⁷⁷⁹ huertos
 a la manzana quitó
 35 aquel su antiguo veneno,
 a una rosa peregrina
 que en los vergeles amenos
 toda se exhala en aromas
 toda [se]⁷⁸⁰ vuelve en incendios.
- Rosa**
 40 ¿Es María aquella rosa
- a quien los antiguos yerros
 de Adán le fueron espina
 que ven serviles de cerco
 en cuyo áspero abrazo
 45 fue rubicundo corrupto,
 quedando su candidez
 sin manchas del borrón feo?
- Ciprés**
 Esta es sin duda la rosa
 cuyo principio fue en [turno?]⁷⁸¹
 50 que plantada en Jericó
 fue sainete de los cielos.
- Rosa**
 Pues si esta rosa es María
 desde luego me confieso
 tributaria a su hermosura
 55 prendataria de su cetro
 sacrificando a sus aras
 todo influjo risueño
 con que se fijó fecunda
 todo mi orgullo risueño⁷⁸²
 60 y en alfombras de esmeraldas
 ríos bordados ofrezco
 que rumbos pensiles de Chambo
 [ciprés?] y [tabones?] hicieron.
- Ciprés**
 Y yo aun[que] muy [borduras]
 65 pronostica lo [puesto?]
 para [gloria?] de María
 nuevos vestidos prevengo
 ofreciendo a sus altares
 en piras de troncos frescos
 70 de odoríferas fragancias

⁷⁷⁵ Noboa Jiménez incluye junto a este verso aquí lo que parece ser un verso anotado al costado en el manuscrito y que no llegó a añadirse: “es este que nos llama consuelo”.

⁷⁷⁶ Sion es un monte de la tradición judeo-católica, ubicado en la actual Jerusalén, que se considera tradicionalmente un importante centro espiritual. El Ciprés estaría comparando a los cerros de la zona con ese monte simbólicamente importante para el cristianismo.

⁷⁷⁷ Noboa Jiménez anota una variante algo confusa para este verso: “con que [dilecto?] pueblo”.

⁷⁷⁸ Verso hipométrico. Así lo copia Noboa Jiménez, quizá por vacilación en el propio original.

⁷⁷⁹ Noboa Jiménez anota “[espesides?]”. Parece evidente que se refiere a las Hespérides, guardianas fabulosas de un huerto de manzanas de oro en la tradición clásica (DM, 264).

⁷⁸⁰ Añadimos el pronombre reflexivo para completar la métrica. No consta en la transcripción de Noboa Jiménez.

⁷⁸¹ Esta y todas las vacilaciones que siguen entre corchetes (vv. 59, 63-66, 83) las incluye Noboa Jiménez, lo cual podría dar cuenta de una sección oscura en el manuscrito.

⁷⁸² Según anota Noboa Jiménez, este segundo “risueño” está tachado en el original, seguramente porque la palabra aparece ya dos versos antes. La transcripción anota también lo que parece ser una variante no del todo formulada: “[de los andares?] de mi señor”.

aromáticos inciensos
 porque si la veneran
 en las aras de su templo
 como la rosa que florece
 75 en los montes del Carmelo
 justo será que las plantas
 desde el más altivo cedro
 hasta el penco más humilde
 tributos den a su ingenio.

Rosa

80 Y porque Francisco Ortiz⁷⁸³
 en su apellido ha propuesto
 un ablativo de *ortus*
 que justa dice en buen [uso?]
 por la fuerza⁷⁸⁴ de la ley
 85 hoy nos compele el derecho,
 que a la fuerza de la ley⁷⁸⁵
 sirvamos con sentimiento
 porque es el título este
 que con estudio y desvelo
 90 se ha prevenido en la farsa
 de festivo desempeño.

Ciprés⁷⁸⁶

A vos discreto auditorio,
 solo el perdón proponemos
 para que tapéis las faltas

Ambos

95 de tan conocidos yerros.

⁷⁸³ Esta es una evidente referencia a quien ofrece la loa. La vacilación de los versos que siguen hace difícil una interpretación del sentido, pero al parecer el personaje Rosa relaciona el apellido del sacerdote con su intención al ofrecer la loa, en tanto el vocablo latino *ortus* se traduce como ‘ascender’, ‘surgir’, ‘nacer’. Por otro lado, no hemos encontrado referencia alguna para poder identificar al personaje aludido.

⁷⁸⁴ Noboa Jiménez anota ‘farsa’, lo cual no parece tener sentido.

⁷⁸⁵ Estos versos, como puede verse, incluyen el título de la comedia de Moreto que estaría por representarse.

⁷⁸⁶ En el manuscrito aparecen las marcas “Ro” y “Sip” montadas una encima de otra. No obstante, la lógica del diálogo dejaría claro que quien habla es el Ciprés.

10. Loa que representó el secretario Sosa, a la venida del marqués de Maenza con su esposa doña Mariana y su hija doña Rosa. Festejólos en una quinta al pie del monte nevado llamado Chimborazo

Ubicación en el manuscrito: 21v.-22r.

Número de versos: 48

Datación propuesta: Entre 1739 y 1750

Transcripción: Cevallos/Landázuri

Detalles: El texto se presenta con un título muy generosamente extendido, al punto que éste y el detalle de papeles y personas ocupan la mitad de todo el folio. Se trata de una loa inacabada, que se corta al final de la columna izquierda del folio 22r. El personaje aludido en el título no puede ser otro que Gregorio Matheu y Escalera (Latacunga, 1709-Quito, 1784), marqués consorte de Mariana de Aranda Enríquez de Guzmán y Ayesa (Lima, 1717-Quito, 1794), VII marquesa de Maenza por derecho propio. El matrimonio se realizó en Lima en 1730, y la pareja se trasladó a la Audiencia de Quito en 1734. Una de sus hijas fue María Rosa Matheu de Aranda, nacida ya en territorio quiteño, aunque no se sabe la fecha exacta (GNet, DBE-CA). Proponemos la datación del texto basándonos en su ubicación en el manuscrito. Esta loa fue publicada por primera vez por Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944).

Papeles y personas:	15	cuando en la eterna vigía forma bélicos estruendos. Si mis oscuras cavernas son marciales aposentos adonde Júpiter solo
Diana, diosa cazadora, en traje de dama, con arco y flechas		
Chimborazo, monte nevado, en traje de galán, vestido de blanco	20	fulmina rayos horrendos, con que asombra aquestos valles en pavoroso ardimiento, retirando a su chozuela ⁷⁸⁸ al tímido conejuelo,
Música	25	al león, al tigre bravo y al siempre tímido ciervo. ¿Cómo se ven mis horrores transformados en gorjeos con que Anfión mueve mis peñas y mis peñascos Orfeo? ⁷⁸⁹
Música	30	¿Por ventura en mis cumbres han hecho su alojamiento las musas, que en el Parnaso trinan numerosos plectros?
Árboles, flores y plantas, que, en estos sitios amenos, sois lisonjas de favonio y guirnaldas destos cerros.		
5 Al aplauso generoso de tres divinos sujetos, ⁷⁸⁷ con aromas y fragancias, venid, venid, placenteros.		
Chimborazo		
10 ¿Qué armonías son aquestas que, con acordes acentos en contrapunto sonoro, hacen resonar sus ecos? Si en mi nevada copa solo Marte tiene asiento,		
		<i>Sale Diana</i>

⁷⁸⁷ El marqués, su esposa y su hija. *Nota de C.*

⁷⁸⁸ Cevallos anota casuela y la explica como diminutivo de casa. Barrera lee, como nosotros, chozuela. Es clara la *ch* en el manuscrito.

⁷⁸⁹ Según la tradición griega clásica, tanto Anfión como Orfeo eran capaces de mover piedras con su música (DM, 29 y 391-393).

Diana

- 35 No te inmites, Chimborazo,
de que en tus agrestes senos
todo el coro de las musas
deje a los brutos suspensos.
Porque yo, que soy Diana,⁷⁹⁰
- 40 diosa que siempre me empleo
en cazar brutos y fieras
en los montes más excelsos,
al ver que otra mejor diosa
ocupa tus pavimentos,⁷⁹¹
- 45 siguiendo un hermoso Adonis
quien, en lazos de Himeneo,
ha cultivado una rosa
de tan celestial gracejo⁷⁹²

[Termina así en el manuscrito]

⁷⁹⁰ Barrera transcribe este verso como “también a mí que soy Diana”, en un intento, al parecer, de hacer calzar la oración como parte del bloque sintáctico anterior y así lograr un sentido de conjunto a toda la intervención del personaje. El manuscrito, no obstante, dice muy claramente “Porque io que soi Diana”, lo cual implica el comienzo de una nueva oración. El dato es significativo porque deja ver que la intervención del personaje está incompleta —nunca llega un verbo principal para ese sujeto “Diana”—, con lo cual se puede decir que no se trata de una loa corta —como asume Barrera y luego repite Rodríguez Castelo, que toma el texto transcrito por aquel— sino de una loa incompleta que ha dejado de copiarse en el verso 48. Tanto sintaxis como contenido exigen que el texto continúe.

⁷⁹¹ Cevallos anota “pensamientos” y menciona dificultad en la interpretación. Anotamos la opción que escogiera Barrera, que además nos parece clara.

⁷⁹² Anota Cevallos que todo el pasaje es alegórico: la marquesa de Maenza es Afrodita, y el marqués es Adonis. Ambos, protegidos por Himeneo como símbolo del matrimonio, han procreado una rosa, su hija.

11. Convida al barrio de Santo Domingo un sujeto para celebrar el misacantano de don Juan de Larrea

Ubicación en el manuscrito: 22r.

Número de versos: 12

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: Ocupa poco más de la mitad de la columna derecha del folio recto. Presenta tachones en los versos 2 y 10.

- A todo el barrio gusmano⁷⁹³
 os convida la atención
 a la justa aclamación
 de un noble misacantano.⁷⁹⁴
- 5 Nadie se desdeñe ufano
 de vestirse [de] este traje
 que nadie ocasiona ultraje
 si el obsequio es soberano.
 Y porque Riobamba vea
- 10 nuestro afecto cortesano,
 digan todos de antemano
 ¡viva don Juan de Larrea!⁷⁹⁵

⁷⁹³ Por Santo Domingo de Guzmán, patrón del barrio.

⁷⁹⁴ “Sacerdote que dice o canta su primera misa” (DLE).

⁷⁹⁵ Escrito “La Rea” en el original. También en el título. Posiblemente Juan Manuel Larrea y León (Riobamba, 1725-1787), hijo del José Xavier de Larrea Zurbano y Dávalos que aparece en el otro pregón del manuscrito (texto n.º 6). Como quedó dicho en una nota de ese texto, los Larrea eran una de las familias más poderosas de la Audiencia. Un hermano de Juan Manuel, Gregorio Francisco de Larrea y León (Riobamba, 1740-Hacienda de Peguche, 1810), casado con Antonia Jijón y Chiriboga (Otavalo, 1746-¿?), fue el padre de José Manuel Antonio de Larrea y Jijón, primer Marqués de san José y Vizconde de la Casa Larrea (Ibarra, 1772-Quito, 1835), destacado prócer y general de la independencia, vocal de la junta de gobierno de 1809 y miembro de la junta de 1810. Fue uno de los firmantes de la Constitución de Quito (1812), y acaso “el mayor latifundista que ha tenido el Ecuador” (Wikipedia, GNet).

12. Loa sin encabezado

Ubicación en el manuscrito: 54v.-55r.

Número de versos: 76

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: La loa ocupa un folio y medio, quedando vacía la mitad derecha del 55r. La escritura presenta varios tachones y parece hecha al apuro, por lo que resulta algo más complicada de interpretar que en casos anteriores. Hay varios pasajes oscuros y hacia el final aparecen versos que rompen el esquema métrico. Eso y el final a la vez caótico y abrupto hace pensar que se trata de un texto que no fue acabado. Por su contenido, es una de las loas dedicadas a san Pedro.

	[Música]		Galán
	Al templo del sacro Apolo,		Ya vengo presuroso.
	hoy nos convida el afecto,		
	a rendir veneraciones		Dama
	a un enigma muy secreto.		Yo he caminado corriendo.
5	Para su festivo aplauso,		
	venid todos placenteros		Galán
	pues nos convida la fe	25	Yo con las alas del Céfito.
	con las voces del silencio.		
			Dama
			Yo en la carroza de Febo.
	Galán ⁷⁹⁶		
	Siguiendo intrincadas sendas		Galán
10	de los trinados acentos,		Mas, ¿qué miro?
	desta misteriosa voz		
	con tímidos pasos vengo		Dama
	[a] averiguar este enigma.		Mas, ¿qué veo?
	¿Pero qué humano entendimiento		
15	podrá descubrir sus cifras,		Galán
	cuando me llama diciendo...?:		En medio deste concurso
	Música		Dama
	Para su festivo & ⁷⁹⁷	30	en tan lucido congreso
	Galán		Galán
	Siguien[do] la voz sonora		por paz vigilante Palas
	que en arti[cu]llados ecos,		
20	me llama y me convida		Dama
	diciendo con dulce acento:		aqueste devoto Febo.
	Música		
	Para su festivo &		

⁷⁹⁶ Ya que la loa no tiene introducción, no se aclara quiénes son las personas que hablan. Aparecen en el manuscrito solamente las indicaciones “G.” o “Ga.”, “D.” o “Da.” y “M.” o “Mu.”. Las tomamos por Galán, Dama y Música.

⁷⁹⁷ Se repite el estribillo, que estaría compuesto por los versos 5 a 8. Lo mismo más adelante.

Galán

Hallo, [ad]miro⁷⁹⁸

Dama

a todo [un] ínclito Pedro.
 35 Mas, qué me admiro
 cuando es cierto
 que para regir la Iglesia
 ha sido Pedro el primero
 de cuya amante constancia
 40 hizo el primer fundamento
 la eterna sabiduría
 de la fe que yo venero.

solo se limpie los dedos,
 y después que a todos dio
 de tanta humildad ejemplo,
 les dio su carne y su sangre
 como celestial sustento.⁸⁰⁶
 70

Galán

Y pues que no ne[ce]sita
 prueba alguna este portento
 sino solo que tengamos
 cautivo el sentimiento,
 75 rindiendo⁸⁰⁷ la voluntad
 para tan debido obsequio.

Galán

Dices bien, y así
 y así serán mis recelos⁷⁹⁹
 45 de que no podré⁸⁰⁰ alcanzar
 deste enigma el gran ingenio,⁸⁰¹
 cuya nevada cortina
 es el más claro argumento
 que de muy ciertas preseas⁸⁰²
 50 haré creíble misterio
 de que en lo que parece pan⁸⁰³
 está escondido el Verbo
 para ser en el altar
 dulce y sabio alimento,
 55 para cuya comestión⁸⁰⁴
 quiso el soberano Dueño
 toda li[m]pieza en el alma
 toda pureza en el cuerpo.

Dama

Dígalo con experiencia
 60 el grande príncipe Pedro
 cuando en cena primera
 le lavó con rendimiento⁸⁰⁵
 los pies la majestad
 de Cristo, diciendo
 65 el que está de tu lodo limpio

⁷⁹⁸ Colocamos este “admiro” cuando en el manuscrito puede verse con claridad “D. miro”. Esto y el inicio siguiente verso presentan mucha oscuridad, por lo que deben tomarse parcialmente como intuiciones nuestras. Acaso se pretendía una alternancia entre el galán y la dama, pero no ha quedado claro.

⁷⁹⁹ El “así” del segundo verso aparece semi tachado.

⁸⁰⁰ El original dice claramente “poder”, cosa que tomamos por errata.

⁸⁰¹ Tampoco la palabra “ingenio” está clara. Aparece como encima de “gran” y escrita “engaño”.

⁸⁰² Otro verso de difícil interpretación. Anotamos lo que logramos entender.

⁸⁰³ A pesar del evidente exceso métrico, este verso puede leerse así con bastante claridad.

⁸⁰⁴ Así aparece escrita esta palabra.

⁸⁰⁵ Podría ser, quizá, “sentimiento”, pero se lee como la hemos copiado con bastante claridad.

⁸⁰⁶ Aquí se alude al episodio bíblico del lavatorio de pies (Juan 13).

⁸⁰⁷ Se lee “vendiendo”, pero no tendría mayor sentido.

13. Baile o sainete del mercachifle

Ubicación en el manuscrito: 63r.-65v.

Número de versos: 349

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Cevallos/Landázuri

Detalles: El texto, bastante ordenado y claro, ocupa desde el inicio del 63r. hasta el inicio de la segunda columna del 65v., siempre manteniendo las dos columnas. No presenta ningún verso o palabra tachados, lo que hace pensar en que se trata de la copia de una versión final. Es la obra más larga del manuscrito, así como su única realmente conocida (la otra, también incluida por Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana*, es la “Loa al marqués de Maenza”). En su transcripción, Cevallos ha hecho énfasis en las divergencias y coincidencias de su versión con la de Barrera. Nosotros hemos eliminado esas precisiones por considerarlas excesivas para nuestro interés, toda vez que hemos comprobado que las versiones de Cevallos coincidan con el manuscrito original y hemos anotado los casos en que nos ha parecido necesario hacerlo. Cosa muy notable, que no han hecho notar ni Barrera ni Cevallos (ni Rodríguez Castelo, que también publicó la pieza, usando la transcripción de Barrera), es que la caligrafía en que está escrito el texto es distinta a la habitual del manuscrito. Este hecho, especialmente visible en los trazos de las letras *p*, *q* y *f*, entre otras, nos hace poner en cuestión la autoría de Molina en este caso. En todo caso, es evidente que no lo copió la misma mano.

Personas que hablan en él:

El Mercachifle

Tres hombres

Tres mujeres

Salen los tres hombres

[Hombre] 1⁸⁰⁸

¡Gran desdicha!

[Hombre] 2°

¡Triste pena!

[Hombre] 3°

¿Qué es tan grande novedad?

[Hombre] 1°

La mayor que puede ser.

[Hombre] 3°

5 Llegaos a declarar,
por vida vuestra, ¿qué ha sido?

[Hombre] 1°

¿Usted conoció a don Joan,
un ñopo⁸⁰⁹ recién venido
en la escuadra de Ducais?⁸¹⁰

[Hombre] 3°

10 Sí, señor, por señas que,
según dicen desde allá,
de su tierra creo que vino
encargado a un parlampán,⁸¹¹

⁸⁰⁸ En el manuscrito aparecen solo los números: 1°, 2° y 3° para los hombres y 1ª, 2ª y 3ª para las mujeres. Hemos decidido aumentar las palabras “hombre” y “mujer” para facilitar la comprensión rápida, que en algunos lugares más adelante podría causar confusión.

⁸⁰⁹ Cevallos encuentra entre las posibles acepciones de la palabra las de “chato” o “rubio, blanco” (MSA), con lo que concluye que “la expresión hace referencia al origen peninsular del personaje”. Por su parte, Mario Cicala anota que a los españoles peninsulares y a sus hijos nacidos en América se los llamaba chapetones en Quito, ñopos en Panamá y gachupines en México (DHG, t. 2, 28).

⁸¹⁰ Término de interpretación oscura. Podría referirse a una escuadra naval de las que cruzaban el Atlántico para mantener comunicadas las Indias con la metrópoli. *Ducais* tiene ciertos aires portugueses, y podría relacionarse con *ducal*. *Nota de C.*

⁸¹¹ “Individuo mal trazado y harapiento” (MSA). *Nota de C.*

15 y de quien, en pocos días,
la fortuna ha sido tal
que de su caudal solían
algunos criar caudal.

[Hombre] 1°

Pues sabed que al mismo paso
que enriqueció (¡grave mal!),
20 empobreció.

[Hombre] 3°

¿Cómo fue?

[Hombre] 1°

Como que se dio a galantear
tan a rienda suelta que
se vino a precipitar,
25 dejándole la[s] bellezas
sin camisa y sin un real.

[Hombre] 3°

A muchos buenos sucede.

[Hombre] 2°

Pues no ha sido eso lo más,
si no que, precipitado
30 de ver su fatalidad,
ha días que no [a]parece,
[Entran] tres mujeres⁸¹²
y se puede imaginar
que se haya echado en un foso.

[Hombre] 3°

¡Terrible fatalidad!
35 Todos vámosle a buscar.

El mercachifle dentro

Mercachifle

No tienen para qué,
que aquí estoy ya.

*Falte*⁸¹³

Todos [los hombres]

¿Qué es esto que vemos?

Mercachifle

Amigos, mercachiflear.

Todos [los hombres]

40 ¡Caso extraño!

Mercachifle

Si es de mundo
poco tienen que extrañar,
que de un globo el movimiento
siempre es subir y bajar.

[Hombre] 2°

45 ¿Y esto, es bajar o subir?

Mercachifle

En opiniones está;
pero lo cierto es, amigos,
que en las Indias es caudal
para cualquier pretensión
50 saber medir, barcar.⁸¹⁴

[Hombre] 1°

¿Quién os ha metido en esto?

Mercachifle

Un desengaño, nomás.⁸¹⁵

[Hombre] 2°

¿Quién lo ha causado?

⁸¹² Esta entrada temprana de las mujeres no parece tener sentido en el contexto, pues ellas no intervienen en la acción hasta mucho después (v. 130 ss.). No es claro, pues, lo que quiere decir la anotación “Tres mujeres” entre los versos 31 y 32.

⁸¹³ *Falte*. Este término, que se repite por varias ocasiones en el manuscrito, presenta un problema en su interpretación. El autor suele señalarlo claramente como una didascalía, pero hay ocasiones en que lo introduce en el verso. El significado también es oscuro. En la primera transcripción del “Baile o sainete del mercachifle”, el editor lo cambia por *Sale*. Es posible que sea una marca de entrada y salida de personajes, así que lo mantendremos en cada lugar en que aparezca, señalándolo como didascalía cuando sea pertinente. *Nota de C.* Añadimos a este apunte de Cevallos que podría tratarse de la salida de las tres mujeres, que han entrado hace poco según la didascalía existente entre los versos 31 y 32.

⁸¹⁴ Así en el manuscrito, posiblemente remita al verbo *abarcar*, o sea una variante por *buscar*. Barrera: *bucear*. *Nota de C.*

⁸¹⁵ Esta expresión, de raigambre americana, ya aparece recogida en el diccionario de la Real Academia de 1884, en su acepción de *solamente*. *Nota de C.*

- Mercachifle**
Las damas.
- Todos [los hombres]**
55 ¿Por qué razón?
- Mercachifle**
Escuchad.
- Canta*
Solía en otro tiempo,
que daba en galantear,
a costa de mi plata
60 rendir toda beldad.
Pero ya⁸¹⁶
después, que no hay qué darlas,
si llego a conquistarlas
me envían a pasear.
65 Si acaso mi deseo
llegaba a pronunciar
el más fuerte imposible
vencía con el dar.
Pero ya
70 después, que no doy gala,
me envía ¡en hora mala!
la negra más bozal.
La blanca más preciada
de dama principal,
75 por mí, mientras le daba
bajaba hasta el zaguán.⁸¹⁷
Pero ya
después, que no hay polleras,
¡me dice con quimeras
80 que me ha de hacer matar!
La más libre mulata
que vio nuestro arrabal,
y por⁸¹⁸ un par de medias
dejaba a su galán.
85 Pero ya
después, que estoy sin plata,
me dice que no trata
sino es de confesar.
La zamba más tirana,
- 90 que amor llegó a flechar,
al son del patacón
la hacía zapatear.
Pero ya
mi afecto no la mueve
95 y a ser deidad se atreve
sin ver qué es cordobán.
Y en fin, de las criollas
la afable humanidad
para mis ruegos siempre
100 les⁸¹⁹ vi de par en par.
Pero ya
las blancas son ingratas,
y negras y mulatas
profesan castidad.
- [Hombre] 1°**
105 ¿De manera, señor mío,
que usted para enamorar
ha elegido este oficio?
- Mercachifle**
Eso tiene, qué dudar;
al amor de un mercachifle,
110 ¿qué mujer se negará?
- [Hombre] 2°**
Es verdad, pero es solo
porque la tienen qué dar;
que no quieren las personas
sino bretañas y holán.⁸²⁰
- Mercachifle**
115 Pues buen remedio no darlas.
- [Hombre] 3°**
¿Y si lo piden?
- Mercachifle**
Negar.

⁸¹⁶ Este, y los tetrasílabos de los versos 64, 72 y 80 introducen un ritmo acentuado en la construcción de la canción; esta parece ser la razón del cambio introducido en la versión de Barrera, donde los versos son modificados radicalmente para convertirlos en octosílabos: *pero, ay, que ya después*. *Nota de C.*

⁸¹⁷ Vale la pena recordar la organización espacial de la casa colonial quiteña, que seguía los cánones peninsulares: el segundo piso era el que se destinaba para la familia, el primero era el lugar de los sirvientes y arrendatarios. Es, pues, una expresión que demuestra el interés de la “dama principal”, que no tiene reparos en descender al piso bajo si ve ganancia en ello. *Nota de C.*

⁸¹⁸ “por, y” en el original.

⁸¹⁹ El original dice “las”. Es un caso de laísmo.

⁸²⁰ Ambos son tipos de telas.

- [Hombre] 1°
No es posible que hombre niegue.
- Mercachifle**
El que escarmentado está.
- [Hombre] 2°
120 Le llamarán Peñalosa.⁸²¹
- Mercachifle**
¿Es alguna enfermedad?
- [Hombre] 3°
Le darán mil pesadumbres.
- Mercachifle**
Yo no las quiero tomar.
- [Hombre] 1°
125 Pues cuidado con la cuenta
que ya vienen por acá
tres de mantilla y pañico.
- Mercachifle**
Que frescas se volverán
si no vienen del realejo.⁸²²
- Todos [los hombres] se retiran y dicen*
- [Los tres hombres]
Desde aquí hemos de observar.
- Salen las tres mujeres.*
- [Mujer] 1ª
130 Lleguemos, amigas mías,
que el mercachifle es don Joan.
- [Mujer] 2ª
Si lleva cosa de gusto,
en pelota⁸²³ ha de quedar.
- [Mujer] 3ª
Falte.⁸²⁴
- Mercachifle**
135 ¿Quién me llama?
Oh, mis reinas,
¿tanto bueno por acá?
- [Mujer] 1ª
¿Qué vende?
- Mercachifle**
140 Cintas, pañuelos,
rayadillo, tafetán,
peines, rosarios, corales,
primavera, gorgorán,
medias, encajes, agujas,
rengues, bretañas y holán,
145 y más de veinte mil cosas.
- [Mujer] 2ª
Aparte
Este pobrete caerá.
- [Mujer] 1ª
Sáqueme unas medias.
- Mercachifle**
¿De qué punto?
- [Mujer] 1ª
De milán.⁸²⁵
- Mercachifle**
150 ¿De qué color?
- [Mujer] 1ª
Amarillas
que tiren como a pipián.⁸²⁶

⁸²¹ Juego de palabras que combina una de las posibles acepciones de peña ('persona insensible o sorda') y un apellido común.

⁸²² Verso de sentido oscuro. *Realejo*, según el DA, es un "órgano pequeño y manual" que se inventó "para tocar en los palacios de los reyes, de donde se inventó el nombre", por lo que el mercachifle podría querer decir que, a menos que vengan con riquezas verdaderas (como las de palacio), se irán pronto. También podría relacionarse con la moneda llamada "real", al uso en la época.

⁸²³ *Dejar en pelota*. Frase que vale quitarle o robarle a alguno todo lo que tiene (DA). *Nota de C.*

⁸²⁴ En este caso, y porque así lo señala el manuscrito, he colocado esta expresión como parte del diálogo, asignado a la tercera mujer. Sin embargo, es evidente que este verso rompe tanto la estructura métrica, como la rima, así que podría no ser tomado en cuenta para la representación. *Nota de C.*

⁸²⁵ Especie de tela de lino así llamada de la ciudad del mismo nombre donde se fabricaba. *Nota de C.*

⁸²⁶ Por el color de este plato, por lo general condimentado con achiote.

- Mercachifle**
Velas aquí.
- [Mujer] 1ª**
¿Cuánto valen?
- Mercachifle**
155 Diez patacones, nomás.
- [Mujer] 1ª**
¿Y lo menos?
- Mercachifle**
Ni un cuartillo.
- [Mujer] 1ª**
Esa es ya temeridad.
- Mercachifle**
Eso me tienen de costo.
- [Mujer] 1ª**
160 ¡Qué se ha de hacer! Démelas.
- Mercachifle**
¿Y la plata?
- [Mujer] 1ª**
En yendo a casa.
- Mercachifle**
¿Qué dice usted?
- [Mujer] 1ª**
Caerá.⁸²⁷
- Mercachifle**
165 No entiendo.
- [Mujer] 1ª**
Una mulatilla.
- Mercachifle**
¿La mantilla? ¡Quite allá!
- [Mujer] 1ª**
Que me las fie, le digo.
- Mercachifle**
¿Qué postigo? ¡Hay tal hablar!
- [Mujer] 1ª**
170 Es un ruin.
- Mercachifle**
¿El revellín?⁸²⁸
Dicen que preñado está.
Pues que lo esté, en hora buena,
que a su tiempo parirá.
- [Mujer] 1ª**
175 ¡Ay, mercachifle tan raro!
- Mercachifle**
¿Que está claro? Claro está.
- [Mujer] 1ª**
¡Ay tal sordo! ¿No me entiende?
- Mercachifle**
Pues si no las quiere, andar,
que, aunque se vuelvan conmigo,
180 a mí no me comen pan.
- [Mujer] 1ª**
¿Qué os parece?
- Todas [las mujeres]**
¡Lindamente!
- Mercachifle**
Me pensaban engañar.
- [Mujer] 1ª**
¿Por qué se ha fingido sordo?
- Mercachifle**
185 Escúcheme, y lo sabrá.
Canta
El que mercachifle anda
con las criollas
no ha de atender a sus voces
sino a sus bolsas;
190 pues el que llega a darlas
cuando las oye

⁸²⁷ Tanto Cevallos como Barrera ponen “traerá”. Nosotros encontramos legible la *c* inicial, aunque está repasada.

⁸²⁸ Al igual que la mujer, no encontramos significado claro para este verso. Lo tomamos como una chanza del mercachifle para despistarla. Existe, sí, el término “rebellín”, que aparece en el DA como un término de arquitectura militar. No obstante, aquí don Joan parece usarla para referirse a un animal.

- paga lo que de balde
otro se come.
- [Mujer] 1ª
Corrida he quedado.
- [Mujer] 2ª
195 Yo sola he de vengar.
- Hombre 1º
Ya hay otro moro en campaña,⁸²⁹
que burlado volverá.
- [Mujer] 2ª
Falte.
- Mercachifle
¿Qué manda, mi reina?
- [Mujer] 2ª
200 ¿Lleva usted tafetán?
- Mercachifle
Riquísimo y de Granada.
- [Mujer] 2ª
¿De qué color?
- Mercachifle
Verdegay.
- [Mujer] 2ª
¡Ay, qué malo!
205 Mejor lo llevaba gavilán.⁸³⁰
- Mercachifle
Pues si no es bueno, dejarlo.
- [Mujer] 2ª
¿Y a cómo me lo ha de dar?
- Mercachifle
A cuatro pesos lo he dado
a todos en el lugar;
- 210 pero a usted, por ser bonita,
a cuatro pesos y un real.
- [Mujer] 2ª
¡Hermosa galantería!
- Mercachifle
¿Pues, no es cosa natural,
si la más bonita siempre
215 es la que nos lleva más,
que pague la más bonita
más, cuando llega a comprar?
- [Mujer] 2ª
Soy,⁸³¹ ¡y lo que ha dicho el hombre!
Y, en fin, ¿qué me ha de quitar?
- Mercachifle
220 El sombrero.
- [Mujer] 2ª
¿Mi carita le ha parecido...
- Mercachifle
Ba, ba, ba.
- [Mujer] 2ª
...que no merece atención?
- Mercachifle
Ba, ba, [ba].⁸³²
- [Hombre] 2º⁸³³
225 Esta piedra no dio lumbre.
- [Mujer] 2ª
¿Ha enmudecido?
- Mercachifle
Ba, ba.
- [Mujer] 2ª
¿Algún mal aire le ha dado?

⁸²⁹ Expresión para resaltar el carácter de *contendiente* que tienen las burladoras, en este *combate* verbal que está llevando a cabo el mercachifle. *Nota de C.*

⁸³⁰ El contexto indica que se refiere al color del que quisiera el paño, acaso asemejándose al de esta ave “de color pardo azulado claro, y los pechos variados de pintas más claras” (DA).

⁸³¹ Palabra de interpretación oscura en el manuscrito. Parece decir —y así la transcribe Barrera— “Gey”. Preferimos la interpretación de Cevallos porque tiene más sentido.

⁸³² “Ba, ba,” en el manuscrito. Por la lógica de la métrica, corrijo y aumento una cláusula más. *Nota de C.*

⁸³³ En la transcripción de Barrera se asignaba este diálogo a la mujer 2ª, corrijo y se la asigno al hombre 2º, tal como consta en el manuscrito. *Nota de C.*

- Mercachifle**
El aire es su natural.
- [Mujer] 2ª
230 Pues, ¿por qué razón?
- Mercachifle**
Escuche,
que la quiero ahora cantar.
Canta
Pues el que no enmudece
con las bonitas
235 gasta con sus razones,
medias y ligas;
pues todas las que hablan
con mercachifles
abren la boca solo
240 para pedirles.
- [Mujer] 2ª
¿Quién creará tal desaire?
- [Mujer] 1ª
Está muy otro don Joan.
- [Mujer] 3ª
Si yo no le⁸³⁴ hago caer
mis libros he de quemar.
- [Hombre] 3ª⁸³⁵
245 Otra te va a acometer.
- Mercachifle**
Será como las demás.
- [Mujer] 3ª
¿Qué hay, querido?
- Mercachifle**
Para el bobo
que crea en tu falsedad.
- [Mujer] 3ª
250 ¿Cómo estás?
- Mercachifle**
Juzgo que en pie.
- [Mujer] 3ª
Gentil frescura.
- Mercachifle**
Andar.
Que no hay calor en las brisas,
255 cuando empiezan a soplar.
- [Mujer] 3ª
¿Qué vende?
- Mercachifle**
Cuanto me compran.
- [Mujer] 3ª
¿Lleva encajes?
- Mercachifle**
Aquí van,
260 de palmitos y lenseados.⁸³⁶
- [Mujer] 3ª
Démelos.
- Mercachifle**
¿Qué no hay más
que démelos? ¿Y la plata?
- [Mujer] 3ª
¿No soy mujer de fiar?
- Mercachifle**
265 Si yo fiare a ninguna
que me fíen en Tetuán.⁸³⁷
- [Mujer] 3ª
¿No me conoce?
- Mercachifle**
Por eso.
- [Mujer] 3ª
¡Pues tú me la pagarás!

⁸³⁴ Se lee “la” en el manuscrito. Se trata de un error, posiblemente causado por laísmo.

⁸³⁵ En la transcripción de Barrera se asignaba este diálogo a la mujer 2ª, corrijo y se la asigno al hombre 3º, tal como consta en el manuscrito. *Nota de C.*

⁸³⁶ Hace referencia a diferentes técnicas de elaboración de los encajes. *Nota de C.*

⁸³⁷ Esta expresión hace referencia a lo difícil de la petición, pues la lejanía de Tetuán lo haría casi imposible. Otro frase hecha, relacionada con esta, es “A Tetuán por monas, y a Guadiana por bogas”. *Nota de C.*

Mercachifle
270 Eso en comprándole⁸³⁸ algo.

[Mujer] 3ª
¿No ve este garbo?

Mercachifle
¡Ayayay!

[Mujer] 3ª
¿Este donaire?

Mercachifle
¡Jesús!

[Mujer] 3ª
275 ¿Esta cara?

Mercachifle
¡Fuerte mal!

[Mujer] 3ª
¿Qué le ha dado?

Mercachifle
Catarrabas.⁸³⁹

[Mujer] 3ª
Míreme.

Mercachifle
280 ¿Hay caso igual?
Si yo no le⁸⁴⁰ puedo ver,
¿de qué me sirve mirar?

[Mujer] 3ª
Aquí está la plata.

Mercachifle
¡Venga!
285 Ya se me ha quitado el mal.

[Mujer] 3ª
Luego, ¿fue fingido?

Mercachifle
Pues...

[Mujer] 3ª
¿Y la razón?

Mercachifle
Aquí va.

Canta
290 El que, entre las mulatas,
comprare y vende
ha de ver solo aquello
que le conviene;
porque a los mercachifles
300 nos tiene cuenta
ser ciegos, cuando todos
van a la tienda.

[Mujer] 3ª
Llegó a extremo su miseria.

[Mujer] 2ª
Ya no hay aquí qué esperar.

[Mujer] 1ª
305 Pues venguémonos con él,
castigando su maldad.

Embisten con el mercachifle

Mercachifle
¡Aquí de los mercachifles,
que me quieren maltratar!

Salen los hombres

Todos [los hombres]
Haya paz, señoras mías,
310 que esto no es más que probar
el arte que ha de tener
el que ha de mercachiflear,
que don Joan es muy galante.

Mercachifle
Nos bastará la mitad:
315 yo seré el *galán* y el *ante*⁸⁴¹
que lo sea un cordobán.

⁸³⁸ Se lee “comprándola” en el manuscrito. Otro caso de laísmo.

⁸³⁹ Posible deformación cómica de “catarratas”, ya que el mercachifle finge ser ciego. El término, como condición médica de los ojos, sí aparece en el DA, y antes de ello en Covarrubias.

⁸⁴⁰ En el original “la”. Otro laísmo.

⁸⁴¹ “Ante” se llama también a la piel de danta o búfalo, adobada, de suerte que con dificultad la pasa la espada u otra arma de acero. *Nota de C.*

[Mujer] 1ª
 Pues fenezcamos la idea
 con este baile.

Mercachifle

Bien está:
 320 renuncio [a] la petaquilla
 que estorba para bailar.

Canta la primera mujer

[Mujer] 1ª
 ¿Por qué de mercachifle
 tomó el oficio?

Mercachifle

Porque en las Indias
 325 acto es positivo;
 porque, viéndome todos
 que compro y vendo,
 me fiarán sus hijas
 y su dinero.

Canta la [mujer] segunda

[Mujer] 2ª
 330 ¿Por qué a las blancas vende
 de mala gana?

Mercachifle

Porque a las blancas nunca
 les saco blanca⁸⁴²
 y tienen tales mañas,
 335 las hermosuras,
 que me piden encajes
 y vuelven puntas.⁸⁴³

Canta la [mujer] tercera

[Mujer] 3ª
 ¿En qué genero tiene
 más beneficio?

Mercachifle

340 En el negro, que siempre
 es más socorrido,
 pues sobre ser lo negro
 barato y dócil,

aunque en él caiga mancha,
 345 no se conoce.

Canta la [mujer] primera

[Mujer] 1ª
 Fenezcamos la idea
 de aqueste baile.

Mercachifle

Y a quien mal le parece
 que brinque y salte.

Finis

⁸⁴² En alusión a la moneda de vellón que se llamaba así, “blanca” (DA).

⁸⁴³ Parece referirse a que no responden de buena manera (una de las acepciones que recoge el DA para “puntas” es “astas del toro”). También podría referirse a que no retribuyen por lo que se les da (“le dan vuelta a las puntas de sus encajes”, es decir, se retiran).

14. Loa a san Juan Bautista, en compañía de la Cruz y san Pedro

Ubicación en el manuscrito: 66r.-69r.

Número de versos: 275

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: El texto está escrito a doble columna hasta el final del folio 67v., luego de lo cual ocupa una sola columna central hasta que culmina en el 69r. Esta última parte presenta una escritura más espaciada y algunas anotaciones en los bordes. Hay algunas correcciones en varios lugares, hechas con una tinta más oscura pero sin alteración de la caligrafía. De las loas que topan el tema de san Pedro, es la segunda más larga, con una diferencia de apenas 7 versos con la mayor (la 8ª). No es propiamente una loa a este santo, pero el personaje se menciona en ella y tiene una marcada importancia. Si bien no tiene fecha, se hace referencia a la victoria española en el sitio de Cartagena, hecho histórico ocurrido en 1741, por lo que el texto no debe ser anterior a 1742.

Personas

La Iglesia, dama

España, dama

Roma, dama

Un galán soldado

Chamelote, su criado⁸⁴⁴

y Música

de encontrados devaneos,

cada cual hace su idea

como le dicta el afecto,

formando varios fantasmas

20 entre las sombras del sueño.

Chamelote

Así el honor mío, pero

el que me digas te ruego,

¿cómo vencieron las armas,

de nuestro príncipe excelso?

Tocan varios instrumentos como son cajas, clarines y demás música, y sale el galán con su criado.

Chamelote

¡No tengo voces, Señor,
para explicar el contento,
que he tenido al ver,
que hayas llegado tan bueno!,

5 porque según las noticias
que por instantes nos dieron
de Cartagena, os lloraba,
o por prisionero, o muerto.

Soldado

10 No lo extrañéis Chamelote
que los genios noveleros
inventan a cada paso
extraordinarios sucesos,
porque como el vulgo es
monstruo cuyo movimiento
15 se forma en la variedad

Soldado

25 No tiene el arte palabras,
ni las voces tienen ecos
para haceros relación
de este glorioso trofeo.

30 Y así será por ahora
lo mejor darlo al silencio,
que las hazañas heroicas,
no caben en los conceptos.

35 Dadme los libros, que dije
trajeras para este puesto,
para ver si en nuestro idioma
puedo imitarles el metro.

Chamelote

Soldado y con libros,

¿quién tal vio?

⁸⁴⁴ El DA define “chamelote” como un “tela tejida de pelo de camello”. Aquí parecería aludir a la rudeza intelectual del criado, que no puede romperse, en oposición a la sabiduría del amo. Esta suerte de contrapunto entre los personajes es una de las características notables de esta loa.

Soldado
 40 Calla, necio,
 que a las armas no se oponen
 los estudiosos desvelos.

Chamelote
 Pues si sois tan aplicado
 aquí tenéis vuestro empleo.

Soldado
 45 Y la concha en que sediento
 salu[da]ble néctar bebo.

Chamelote⁸⁴⁵
 ¿Quién es este?

Soldado
 50 Yo lo sé.
 Este es Homero;
 en este lloró Alejandro
 olvidados sus trofeos.

Chamelote
 ¿Y por este quién lloró?

Soldado
 55 Este es el grande Tirteo
 por quien lloró justamente
 de la Grecia todo el reino.
 Fue poeta aventajado,
 sobre valiente guerrero,
 y siendo cojo de un pie
 nunca le faltó el esfuerzo;
 retrato muy parecido
 60 al grande don Blas de Lezo,⁸⁴⁶
 mi general, que Dios glo[rie]
 por muy dilatados tiempos.

Chamelote
 ¿Estás enamorado, señor?

Soldado
 Ni aún lo pienso.

Chamelote
 65 ¿Pues por qué tan empeñado
 en hacer coplas y versos?

Soldado
 70 Porque el barrio de Francisco
 me ha puesto en el empeño
 de que le haga una loa
 a san Juan; mas ¿qué veo?

*Salen la Iglesia, España y Roma, y
 entretanto está Música cantando las
 siguientes coplas:*

Música
 A las glorias de Bautista,
 se juntan hoy las de Pedro,
 porque de ambos fue la cruz
 el más glorioso trofeo.

Soldado
 75 ¿Qué es lo que miran mis ojos?
 ¿Es por ventura el objeto
 que suele formar la idea
 de engañados pensamientos?⁸⁴⁷

Música
 80 El Bautista la esmaltó
 con lucidos camafeos
 que en rubies trasformó
 las manos de un rey protervo.

⁸⁴⁵ En el manuscrito aparece esta pregunta al inicio del folio 66v. y sin una clara indicación de quién la hace, por lo que parecería el verso final de la intervención anterior que hace el soldado desde el final del 66r. La “Ch.” de Chamelote aparece junto al verso 47 (“Yo lo sé”), para seguir en seguida con las palabras del soldado, que también marcan su intervención con un “Sol.” junto al verso 48. Tomamos todo esto por errata, pues por sentido el texto exige la corrección que hemos hecho.

⁸⁴⁶ Blas de Lezo y Olavarieta (1689-1741) fue un militar vasco, famoso principalmente por su participación en la defensa de Cartagena de Indias durante el ataque inglés de 1741, episodio en el que murió. Uno de sus rasgos distintivos era su cojera, producida por heridas de guerra. Puede verse Manuel Gracia Rivas, “En torno a la biografía de Blas de Lezo”, *Itsas Memoria. Revista de estudios marítimos del País Vasco* n.º 7 (Donostia-San Sebastián, Untzi Museoa, 2012), 487-522.

⁸⁴⁷ La idea de la estrofa nos resulta algo oscura. El sentido literal implicaría que lo que el soldado ve (“el objeto”) es producto de una ilusión (los “engañados pensamientos”), por lo que el soldado estaría preguntándose si se engaña al ver lo que ve. Los parlamentos de la Música no ayudan a aclarar el sentido porque el soldado sigue hablando para sí mientras ella entra con su canto. Luego se entenderá mejor lo que sostienen las coplas musicales.

Soldado
 ¿O es alguna nueva estrella
 que la arrojó el firmamento,
 85 porque no cabe en su esfera
 astro con tal lucimiento?

Música
 Y Pedro porque en su tabla
 surcó piélagos inmensos
 sirviéndole el estandarte
 90 de áncora, vela y remo.

Chamelote
 Sea lo que fuera, señor
 lo que yo tengo por cierto,
 es oír, ver y callar,
 poniéndonos algo lejos.

Soldado
 95 Dices bien,
 que nunca fue de discretos
 querer registrar la luz
 en medio de los incendios.

España
 Ya hermosa esfera del sol
 100 que en este florido, ameno
 paraíso que vistoso
 jardín es de mil gracejos,
 nos hallamos atraídos
 de los sonoros acentos,
 105 con que el coro de las musas
 boreal imán es del viento.
 Dadme licencia a que diga...

Roma
 Tened que yo he de hablar primero:
 sin que mi veneración falle
 110 a su debido respeto.

Iglesia
 ¿Quién eres tú?

España
 España la invicta soy:
 que en aqueste ilustre imperio
 en que Riobamba celebra

115 al esclarecido Pedro,
 y al Bautista juntamente
 con aquel sagrado leño,
 en que el humanado Dios
 dio su sangre al universo,
 120 en nombre de las ciudades
 y villas de mi hemisferio,
 vengo [a] asistir obediente
 a tan soberano obsequio.

Iglesia
 ¿Y tú?

Roma
 125 ¿Eso ignoras?
 Yo soy la silla de Pedro,
 Roma soy, cuya basa
 es del vicario supremo
 de Cristo, quien murió
 130 en el divino madero,
 que hoy es de Pedro y Juan
 el estandarte más bello.

Soldado
 Ya me es for[zo]so el hablar
 porque así logro mi intento.
 135 Lleguémosnos, Chamelote,
 que a nosotros toca el puesto.

Chamelote
 Lleguémosnos enhorabuena
 que ya pronto te obedezco.

Soldado
 140 Hermosísima deidad
 a cuyas aras me ofrezco...

Iglesia
 ¿Y tú quién eres?

Soldado
 Soy un noble mancebo
 del barrio de San Francisco
 que de Cartagena vuelvo
 145 de asistir en la facción⁸⁴⁸
 más heroica que los tiempos
 guardarán en sus anales,

⁸⁴⁸ Luego de este verso aparecen en el manuscrito seis versos que han sido tachados. Puede leerse que se trata de dos versiones desechadas de los versos 146-148. Dice la primera: "más heroica que se ha hecho/ para eterna memoria/ de los siglos venideros"; y la segunda: "más heroica, que los tiempos/ la darán a sus anales/ para memorable ejemplo".

para memorable ejemplo,
a la fiesta del Bautista,
150 religioso y santo empleo
que todos los de mi barrio
celebran con rendimiento.

Iglesia

Llénete de bendiciones
con sus rocíos el cielo,
155 porque serviste a tu rey
contra aquel hereje ciego.⁸⁴⁹

Chamelote

¿Y Chamelote, señora,
es algún casacón viejo,
para que no haya en la danza
160 papelillo de jumento?

Iglesia

¿Chamelote?

Chamelote

Sí, señora, y terciopelo
y me he quedado pelado
en el quinto y en el tercio.

Iglesia

165 ¿En qué tercio?

Chamelote

En el de san Juan,
que como soy algo obeso
por ser amigo de fiestas,
siempre me hallo sin pellejo.⁸⁵⁰

Iglesia

170 Pues ya que juntos estamos
con un mismo pensamiento
repítase la armonía
de los acordes acentos.

España⁸⁵¹

Cantando,

Roma

175 diciendo,

Soldado

con trinadas voces,

Chamelote

con sonoros ecos,

Música

a las glorias del Bautista
se juntan hoy las de Pedro,
180 porque de ambos fue la cruz
el más glorioso trofeo.⁸⁵²

Iglesia

A las glorias de Bautista
se juntan hoy las de Pedro,
porque de ambos fue la cruz
185 el más glorioso trofeo.
El más glorioso trofeo
fue de Pedro y de san Juan,
la cruz, por gustoso afán,
de ambos, en quienes veo,
190 que por su ardiente deseo
el Bautista fue centella
que siendo del norte estrella,
guió a Pedro en alta mar
porque acertase a llegar
195 a la población más bella.⁸⁵³

Música

El Bautista la esmaltó
con lucidos camafeos,
que en rubíes trasformó

⁸⁴⁹ Quien dirigió el ataque a Cartagena fue el almirante inglés Edward Vernon.

⁸⁵⁰ Hace aquí Chamelote algunos juegos de palabras no del todo fáciles de entender. Según nuestra interpretación, primero toma su nombre por la tela a la que refiere la palabra “chamelote”, con lo que, por la confusión que declara el personaje Iglesia, introduce la relación con el terciopelo; luego extiende su idea dividiendo la palabra terciopelo en sus dos morfemas (“tercio” y “pelo”), y genera un chiste en el que, por “pelado”, ha quedado solo en “tercio”; finalmente, ante el continuo estupor de su interlocutora, relaciona esto con la fiesta de san Juan, entendiendo “tercio” acaso como uno de los grupos de personas que celebran al santo. Lo de “hallarse sin pellejo” podría referir a la carencia de bienes del criado, justamente por haber quedado “pelado”.

⁸⁵¹ En el original, antes de esta intervención de España aparecen tachados los cuatro versos que luego dice la Música (179-181).

⁸⁵² Aquí y más adelante, repite la Música las coplas que dijo al entrar a escena.

⁸⁵³ San Juan, como antecesor de Cristo, habría sido guía para que Pedro llegue a él.

la mano de un rey protervo.⁸⁵⁴

Roma

- 200 La mano de un rey protervo
fue el más heroico blasón
que le dio la aclamación
por mensajero del Verbo,
pues cuando el vigor acerbo
205 quiso extinguir sus ardores
su gran santidad aclama
sacándola de la llama,
Fénix con más resplandores.

Música

- Y Pedro porque en su tabla
210 surcó piélagos inmensos
sirviéndole el estandarte
de áncora, vela, y remo.⁸⁵⁵

España

- Áncora, vela y remo,
fue del grande Simón
215 la cruz y en navegación,
de un extremo a otro extremo,
entabló del rey supremo,
un imperio dilatado
y por esto a su cuidado
220 entregó su majestad
la absoluta potestad
que a ningún santo le ha dado.

Chamelote

- Pues ya que todos han dicho
y juntamente han hecho
225 plausibles demostraciones
con tan justos epítetos,⁸⁵⁶
solo falta el que pidamos,

perdón de nuestros defectos.

Soldado

- Pidámoslo, pero sea
230 porque todos lo logremos,
de tan discreto auditorio,
no en los comunes acentos
de vulgares alabanzas,
sí en elogios a lo excelso,
235 de su celo su cuidado
su vigilancia y desvelo,
con que afectuosos concurren⁸⁵⁷
al generoso festejo,
de una comedia
240 que ha prevenido el afecto.

Chamelote

Y su título *El mejor
amigo, el rey* entiendo.⁸⁵⁸

Todos

Pues vamos

España

- a celebrar diciendo
245 que suplan de nuestras obras
las faltas por los deseos.

Roma

- Y en forma de sarao
demos fin, pues que con esto,
será loa del auditorio
250 el suplir nuestros defectos.

Música⁸⁵⁹

Pues dichosa se mira,
désele el premio,
que merecerlo

⁸⁵⁴ Se entiende (aunque no es del todo claro) que san Juan preparó la cruz, la cual luego se enriquecería por mano de un rey malvado. Esta última idea la explica Roma en los siguientes versos: el “rey protervo” sería quien quiso “extinguir sus ardores” (los de Juan), logrando no obstante con eso su santidad (“el más heroico blasón”), por ser necesaria la muerte para dar paso a la vida eterna. Dicho de otra forma, Dios habría premiado a Juan con la santidad gracias a su sacrificio.

⁸⁵⁵ Aquí la cruz simbolizaría a la Iglesia, que Simón Pedro tuvo la labor de expandir por el mundo.

⁸⁵⁶ Por “epítetos”. La métrica obliga a alterar la pronunciación, haciéndola grave.

⁸⁵⁷ Con este verso arranca el folio 68v., en cuyo costado izquierdo, al centro, está escrita la siguiente nota: “Dicha ha sido la nuestra/ que llegó el tiempo/ sin merecerlo/ de que hagamos la jura/ del que es rey nuestro”. Este contenido, que no está incluido propiamente en el cuerpo de la loa, podría estar haciendo referencia a la coronación de Fernando VI, ocurrida en 1746 y seguramente conocida en la Audiencia de Quito hacia el año siguiente. La celebración monárquica que se hace en el texto a través de la alusión al triunfo militar de Cartagena podría estar motivada más por este hecho que por el triunfo mismo.

⁸⁵⁸ Comedia de Agustín Moreto y Cabaña.

⁸⁵⁹ A partir de aquí se abandona la métrica del romance para dar paso a un final musical.

Riobamba sola ha logrado
255 con tanto acierto.

España

Bailando

Pues dichosa se mira &⁸⁶⁰

Música

Y las damas que honestas
en quien hoy vemos
un breve cielo,
260 de sus años no vean
nunca el postrero.

Roma

Bailando

Y las damas que honestas &

Música

Regimiento felice⁸⁶¹
vive, pues vemos,
265 que este festejo
crece más, porque tiene
tal regimiento.

Soldado

Bailando

Regimiento felice &

Música

Todos vivan y triunfen
270 siempre rindiendo
al que soberbio
de la fe no confiesa
sagrado imperio.

Chamelote

Bailando

Todos vivan y triunfen &

Todos a una voz

275 Sagrado imperio.⁸⁶²

⁸⁶⁰ Se entiende que España repite el parlamento de la Música (versos 251 a 255). Lo mismo más adelante con Roma, el Soldado y Chamelote.

⁸⁶¹ Con este verso arranca el folio 69r., en cuyo costado derecho, en la parte superior, está escrita la siguiente nota: “Y la[s] viejas no vengan/ ni a oír ni a vernos,/ que en la[s] fiestas que hacemos/ no queremos que vengan/ los esqueletos”.

⁸⁶² Hay una rúbrica muy elaborada para cerrar la loa. Parece decir *Ad laude et gloria Dei*.

15. Loa a la Santísima Cruz, en sarao representado con la historia de Atila

Ubicación en el manuscrito: 127r.-127v.

Número de versos: 90

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: El texto empieza debajo de tres versos que son los últimos de una glosa que viene del folio 126v. Ocupa todo el resto del folio recto, a dos columnas, y también una columna y media del folio vuelto. La loa presenta muy pocos tachones o correcciones. Hacia la parte inferior del folio vuelto hay una anotación en el margen izquierdo, escrita en el sentido vertical de la página. Ésta, sin embargo, por sentido pertenece a la columna de la derecha, es decir, a la siguiente loa.

	Un galán y Música		compuesto de flores varias, o Prometeo otra vez del cielo a la tierra arrastra ⁸⁶⁵
	Música		todos los rayos del sol
	En nuestra navegación sola la estrella gusmana ⁸⁶³	25	porque sean luminarias, deste lucido teatro
5	es la que adorna el crucero que nuestro norte aseñala. Porque el árbol de la vida, nuestra derrota afianza para que lleg[uem]os al puerto de buena esperanza.		de tantos héroes y damas? ⁸⁶⁶ Pero ya las voces vuelven a su métrica asonancia...
	<i>Bogando</i> ⁸⁶⁴		Música
	Aferra, aferra, aferra,	30	En nuestra navegación & ⁸⁶⁷
10	aferra, aferra, aferra, echa el bote, bota el ancla que del barrio de Domingo esta es vistosa playa.		Galán En nuestra navegación &
	Galán		Música Porque el árbol de la vida &
	Gracias a Dios que he llegado		Galán
15	con mi próspera bonanza, ¿pero qué admiraciones mis sentidos arrebatan? ¿Es por ventura Pomona o Flora la que esta plaza	35	Porque el árbol de la vida & Este es el árbol mayor ⁸⁶⁸ de la nave capitana en que el caudillo Jesús pasó la mayor borrasca; este es el báculo firme de Jacob, el patriarca,
20	ha transformado en jardín		

⁸⁶³ Por Santo Domingo de Guzmán, patrón del barrio.

⁸⁶⁴ La marca que aparece en el costado es “Bog.”, que interpretamos por la acción de bogar.

⁸⁶⁵ El verso original arranca con “desde el cielo...”, cosa que tomamos por error porque rompe la métrica.

⁸⁶⁶ Pomona era una “ninfa romana que velaba sobre los frutos”. Flora es “la potencia vegetativa que hace florecer los árboles” (DM, 445 y 204). Ambas referencias aluden al engalanamiento de la plaza con flores. Prometeo, por su parte, es un dios bienhechor de la humanidad, que dio el fuego a los hombres (DM, 455), por lo que su referencia alude al fuego de las luminarias que se han usado para adornar el lugar.

⁸⁶⁷ Se repite la estrofa inicial de la Música. Lo mismo más adelante.

⁸⁶⁸ El verso original arranca con “Si porque este...”, que también tomamos por error debido a la métrica. Lo de “árbol mayor” y todas las metáforas que siguen son evidente alusión a la cruz, símbolo al que se dedica la loa.

- 40 con que caminó seguro
 hasta volver a su patria;
 este del grande Moisés
 la más milagrosa vara,
 y del jaspe del desierto
- 45 nos dio sangre y también agua;
 esta con sus siete cuerdas
 es la misteriosa arpa
 en que el hijo de David
 cantó endechas con mil gracias;
- 50 y esta cítara divina
 con clavijas aceradas
 que en vez de alambres tiraron
 hilos de seda encarnada,
 es la cama de campo,⁸⁶⁹
- 55 o en el campo dulce cama,
 en donde hijo de Dios
 a su padre entregó el alma.
 ¡Oh, ciprés, el más frondoso!,
 ¡oh, siempre victoriosa palma!,
- 60 por ti llegamos⁸⁷⁰ dichosos
 a la tierra deseada
 conservando tus obsequios
 por la muy ilustre casa
 de Vallejo y Peñafiel,⁸⁷¹
- 65 propia pena en su constancia,
 y fiel por siempre es fiel
 en la medida o balanza
 conque se parte favores
 con demostración bizarra,
- 70 y así será feliz siempre
 de don Félix la otra rama⁸⁷²
 que en sus pingües posesiones
 dé frutos con abundancia.
- 75 Y por estas norabuenas
- que sean muy celebradas⁸⁷³
 por la cruz de Jesucristo
 que ha de haber toros y cañas.
 Y es que [aún] siendo corrida⁸⁷⁴
- 80 mas por eso [no] nos falta
 de Atila el presuntuoso
 un baile cifrado en farsa,
 en que el barrio de Domingo,
 con voluntad muy postrada,
- 85 asegura su firmeza
 haciendo varias mudanzas
 que ver y que oír tenéis
 en la prevenida danza
 si recibís los obsequios
- 90 sin reparar en las faltas.

⁸⁶⁹ Dice el DA que por cama de campo se entiende “la que era muy capaz y extendida” (DA).

⁸⁷⁰ Alcanzamos a leer “llegamos”, por lo que “llegamos” es una interpretación. Debajo se lee una palabra tachada: “consiguen”.

⁸⁷¹ Referencia evidente a los sacerdotes del festejo. Quizá alude a los descendientes de Pedro de Vallejo Peñafiel (Riobamba, 1623), quien llegó a ocupar el cargo de capitán de milicias en la ciudad, lo mismo que su hijo Miguel de Vallejo Peñafiel y Escobar (Riobamba, c. 1650). Una hija de este último, Clara María Josefa Vallejo Peñafiel y Sarmiento, fue bautizada en Riobamba en 1721 y tuvo una nutrida descendencia en su matrimonio con Félix de Velasco y Pérez de Villamar (Riobamba, 1712), él mismo funcionario público de la ciudad (GNet). Es muy posiblemente a la familia encabezada por esta pareja a la que refieren los versos.

⁸⁷² En el original dice claramente “de Dn. felis la otra rama”. Interpretamos “don Félix” por la referencia que anotamos en la nota anterior. “Don Félix [de Velasco]” sería el esposo de doña María Vallejo Peñafiel, a cuya familia refieren los versos 63-64. Lo de “la otra rama” sería alusión al otro lado de la familia, es decir, no a los Vallejo Peñafiel sino a los Velasco Pérez de Villamar.

⁸⁷³ Alcanzamos a leer “queden mui selabradas”. Anotamos nuestra interpretación.

⁸⁷⁴ Otro verso de difícil lectura del que anotamos nuestra interpretación. En el original alcanzamos a leer “y es que aindo Comda”.

16. Loa a Nuestra Señora del Rosario

Ubicación en el manuscrito: 127v.-129r.

Número de versos: 139

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Cevallos/Landázuri

Detalles: El texto ocupa la parte final de la columna derecha del folio 127v., con un título que aparece más bien desapercibido. En los siguientes folios aparecen a menudo tachones y correcciones, así como anotaciones en los bordes, escritas en el sentido vertical de la página. El folio 128v. rompe el esquema de doble columna y presenta una sola columna ancha y hacia la izquierda. La obra introduce una comedia de Agustín de Moreto y Cabaña. La fiesta de la Virgen del Rosario corresponde al 7 de octubre en el santoral católico. Dato interesante es que, junto con la “Loa al carro triunfal de Carlos IV” (1789), es la única pieza del teatro colonial quiteño de la que tengamos noticia en la que aparece un indio como personaje.

Personas:		cual sagrado imán me arrastra
Un Indio		y no porque soy acero,
Un Español		que mi voluntad postrada,
Música		cual si fuera blanda cera,
	20	de María tiene estampa.
Música		Español
Rompa al silencio la voz		¿Quién os mete a vos en eso
en sonoras consonancias,		<i>dimi, indisillo</i> cucaña, ⁸⁷⁷
para tributar obsequios		que apenas podréis saber
a una reina soberana.		lo que el ciego te declara?
5 La tierra se vista		25 ¿Cómo podéis ser capaz
de floridas galas,		a decir las alabanzas
porque entre las rosas		de un numen tan soberano,
María se ensalza.		cuya grandeza es tan alta
		quel entendimiento humano
Indio		30 justamente se acobarda
Desde las chozas que tengo,		y en elogios desta reina
10 en los altos de Chacasa, ⁸⁷⁵		cuanto discurrere es nada, ⁸⁷⁸
al aplauso de María		si hablando de María,
vengo de muy buena gana, ⁸⁷⁶		en las escuelas más sabias,
que, aunque tengo que segar		35 los ingenios más agudos
el triguillo de mi chacra,		con grande temor se apartan? ⁸⁷⁹
15 nuestra Virgen del Rosario		

⁸⁷⁵ San Antonio de Chacasa, pueblo de la provincia de Chimborazo, cercano a Guamote. *Nota de C.*

⁸⁷⁶ En el costado izquierdo del folio hay una variante propuesta para los versos 11-12: “vengo a obsequiar a María/ en lugar de pies con alas”. Preferimos la versión original, que no ha sido tachada. Cevallos no ha hecho mención de estos versos, acaso porque por su ubicación en el folio parecerían pertenecer a la loa anterior.

⁸⁷⁷ Cevallos llama la atención sobre la imitación peyorativa que el Español realiza del lenguaje aquichuado. También anota que cucaña se define como “logro y utilidad que se consigue a costa ajena” según el DA, y que vale también como “trampa, ardid, engaño”, según el MSA. Por último, dice que “puede también hacer referencia al país de Cucaña, o Jauja, que muchos confundieron con América”.

⁸⁷⁸ Después de este verso está tachado en el manuscrito: “lo que inventan es nada”. *Nota de C.*

⁸⁷⁹ Después de este verso está tachado en el manuscrito: “se retiran y acobardan”. *Nota de C.*

- ¿Cómo presumes ahora
que baste vuestra ignorancia
a paniguisar⁸⁸⁰ sus glorias
40 siendo una cosa tan ardua?
- Indio**
Confieso que lo que has dicho
es verdad muy asentada,
mas tampoco negaréis
que la Providencia sabia⁸⁸¹
45 en la boca de los niños,
que la leche tiernos maman,⁸⁸²
puso los grandes elogios
de la majestad sagrada;
así lo dijo cantando
50 aquel salmista monarca⁸⁸³
en alabanzas de Dios,
al son de su acorde arpa.
Luego, aunque yo sea niño
por mi rudeza extremada,
55 diré mejor los elogios
que a María se consagran.
- Español**
Decidlos en hora buena,
que ya el auditorio aguarda
- oír vuestros disparates
60 riéndose a carcajadas.
- Indio**
Diré lo que mis talentos
con su cortedad alcanzan,
pero ya vuelven las voces
a su métrica asonancia.
- Música**
65 Rompa al silencio la voz
en sonoras consonancias... &
La tierra se vista... &⁸⁸⁴
- [Indio]**⁸⁸⁵
Vístanse en hora buena
las florestas y campanas
70 de sus verdes terciopelos
bordados con flores varias.⁸⁸⁶
La violeta y la azucena
se unan con su fragancia
y hagan hermosos bordados
75 con las rosas encarnadas,
y [con] vistoso artificio
será labor matizada
del santísimo rosario⁸⁸⁷
en sus tres partes sagradas.⁸⁸⁸

⁸⁸⁰ Cevallos plantea que este término sea una posible metátesis por *paganizar*, pero no nos parece que eso guarde sentido con lo que dice el personaje. Quizá sea una deformación de *panegirizar*.

⁸⁸¹ Después de este verso se tachan los dos siguientes: “de Dios, en la boca/ de los niños deo”. *Nota de C.*

⁸⁸² La lección original dice: “que están [ma]mando enseñanzas”. Me quedo con el verso que el autor reescribió al margen, entre las dos columnas versales, por ser más elegante y mejor terminado. *Nota de C.*

⁸⁸³ Se refiere al rey David, salmista del antiguo testamento, cuyo símbolo es el arpa. En Sal 8 2-3 (*Biblia de Jerusalén*): “¡Oh Yahveh, Señor nuestro,/ qué glorioso tu nombre por toda la tierra!// Tú que exaltaste tu majestad sobre los cielos,/ en boca de los niños, los que aún maman,/ dispones baluarte frente a tus adversarios,/ para acabar con enemigos y rebeldes”. *Nota de C.*

⁸⁸⁴ Repite la Música los versos iniciales de la loa.

⁸⁸⁵ Este parlamento está asignado al personaje Español en el manuscrito. Esto no guarda coherencia con la lógica diegética, así que he corregido la acotación. *Nota de C.*

⁸⁸⁶ El siguiente verso aparece tachonado y con una corrección parcialmente legible. Hace parte de un grupo de 13 versos que concluyen con uno subrayado, luego de lo cual continúa una versificación que repite muchas de las mismas ideas y palabras, por lo que puede intuirse que el conjunto entero es una primera versión inmediatamente corregida. Cevallos nota este error y elimina los versos, pero no todos. Nosotros hemos optado por sacar los 13 versos enteros y dejarlos consignados aquí: “la violeta [...]/ y las azucenas blancas/ hagan ciertas voces bellas/ con las rosas encarnadas,/ y entre el sangriento clavel/ a hacer labor matizada/ en que el rosario se cifre/ en sus tres partes sagradas/ la azucena en su blancura/ es cosa patente y clara/ que representa los gozos/ que [a] María tanto agradan./ El clavel por lo sangriento”.

En cuanto al primer verso de este grupo (“la violeta [...]”) se trata de una corrección no del todo legible sobre un verso original que ha sido tachado. Puede notarse que la versión primera del verso terminaba con “hermosura”.

⁸⁸⁷ Este verso es corrección que se pone al borde del original: “en que el rosario se cifra”.

⁸⁸⁸ Hace referencia a los quince misterios de la vida de Jesús y María que se meditaban en la oración del rosario tradicional, divididos en tres grupos: *gozosos*, *dolorosos* y *gloriosos*. En el 2002, el papa Juan Pablo II sumó cinco misterios más, los *luminosos*. Nótese el juego conceptista para unir, en la alabanza del

- 80 La violeta significa
una obediencia postrada
y por esto simboliza
a la deidad encarnada,
en que se cifran los gozos
85 de nuestra firme abogada
que, por ser tan obediente,
tuvo dichas muy sobradas.
La rosa, de la paciencia
es imagen adecuada
90 y por eso los dolores
de Jesús nos aseñalan,⁸⁸⁹
porque para padecerlos
el mayor valor no basta,
si al alma que los padece
95 la imaginación le falta.
Jeroglífico muy propio
es la azucena balanca⁸⁹⁰
de las glorias de Jesús,
en la más florida Pascua.
100 Y, por hace[r] el pleno⁸⁹¹
estas flores descifradas,
déjoos⁸⁹² penas y glorias,
partes que al rosario cuadran,
con que la madre de Dios
105 ha librado tantas almas,
de las garras infernales,
con sus auxilios de gracia.
- Español**
Que la más segura prenda
de la gloria aquí dé traba,⁸⁹³
110 para que fuera sermón
- vuestra relación tan larga;
mas, si alguno resopló,
sabed que no has hecho hazaña,
porque decir de memoria
115 lo suele hacer mi gañana.⁸⁹⁴
- Indio**
¡Válgate Dios, Español,
parece que tenéis gana
de probarme la paciencia
con tu necesidad cansada!
- Español**
120 ¡Ea! No os enojéis amigo,
que esto solo es una chanza;⁸⁹⁵
mas, decidme ¿has prevenido
alguna comedia o farsa?
- Indio**
¡Hay tal, señor Español,
125 solo esto me faltaba!
¡Salir a decir la loa
a modo de *mamachaña*!⁸⁹⁶
Una comedia tenemos
de Moreto, que eso basta
130 para que se queden juntos⁸⁹⁷
los galanes y las damas.
- Español**
Y qué in[ti]tula, decid,
que ya el auditorio aguarda.

indígena, la advocación mariana a la que está dirigida esta loa, el rezo del rosario, los símbolos de cada flor y la “simpleza” de su intelecto, que se dirige hacia lo que mejor conoce. *Nota de C.*

⁸⁸⁹ Versión en desuso de “señalar”.

⁸⁹⁰ Epéntesis de “blanca”. *Nota de C.*

⁸⁹¹ En el sentido de “lleno”. Anota Cevallos que “el sentido del término es el de *completar* los significados simbólicos que ha asignado a estas flores”.

⁸⁹² En el manuscrito “degos”. Seguimos la interpretación de Cevallos.

⁸⁹³ En el sentido de “unir”, “juntar”: que la gloria junte toda la largueza de lo dicho (la “relación”) en un solo discurso (el “sermón”).

⁸⁹⁴ Neologismo, femenino de “gañán”.

⁸⁹⁵ A este verso le siguen dos más, que están tachonados: “porq[ue] se haga más plausible/ pero habéis prevenido”, donde se hace evidente la intención del Español de hacer digno de aplauso (plausible) el discurso del Indio, contrastándolo con sus críticas. Esta intención desaparece con la supresión de estos versos. *Nota de C.*

⁸⁹⁶ Cevallos toma esto como un posible nombre propio, cosa que no nos parece del todo apropiada. Tampoco nosotros hemos logrado encontrar un significado concreto, pero por el contexto se entendería como “embustero” o “persona poco fiable”.

⁸⁹⁷ El original parece decir “justos”, pero sobre la palabra hay una corrección que podría tomarse por una *n*. Cevallos lo explica con el sentido de “igual en orden o colocación” que puede avenirse con la palabra *justos*.

Indio

Intitula *El peresido*,⁸⁹⁸
135 ¿os parece que te agrada?⁸⁹⁹

Español

Mi peresido muy bien
y ahora solo nos falta

Indio

que pidamos aten[ción].⁹⁰⁰

Ambos

para empezar sin tardanza.

Finis

⁸⁹⁸ La obra de Agustín Moreto se titula *El parecido [en la corte]*. Conservo, sin embargo, el nombre tal como lo consigna el manuscrito a causa de la última burla que le hará el personaje Español, con un juego de palabras (“mi peresido” en lugar de “me ha parecido”), en el verso 136. *Nota de C.*

⁸⁹⁹ Nótese la vacilación que tiene el Indio en el trato personal, entre el tuteo y el voseo. *Nota de C.*

⁹⁰⁰ La palabra está incompleta en el original.

17. Loa al santo Cristo de la Caridad. San Andrés

Ubicación en el manuscrito: 136r.-136v.

Número de versos: 94

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Guerrón/Landázuri

Detalles: El texto ocupa las dos columnas completas del folio 136r., y una columna y media del 136v. Hay algunos versos tachados, y la escritura empeora notablemente hacia el final. San Andrés es una población vecina a la ciudad de Riobamba, en el actual cantón Guano de la provincia de Chimborazo. La loa presenta la comedia *Guardar una mujer no puede ser*, de Agustín de Moreto y Cabaña.

[Personas:]		al mundo das a entender
Música y un galán o dama.	20	tus encendidas finezas, con caracteres de sangre las calificas eternas,
Música		siendo una lanza la pluma que formó todas las letras.
En la cruz está Jesús		25 De fe, esperanza y caridad,
en donde dormir espera,		tus virtudes que hermocean
el postrer sueño por nos,		los márgenes misteriosos
5 alma dormida despierta.		de esa rubicunda brecha
Llegad y miradlo echado,		por donde los sacramentos
enjugadle la cabeza,		salieron para la Iglesia,
que el rocío de la noche		porque estas tres virtudes
le ha dado sangre por perlas.	30	tuvieron su permanencia.
Galán		La fe porque así creemos
10 Siguiendo esta voz sonora		que esta llaga da belleza,
que dulcemente me inquieta	35	es la infalible verdad
vengo guiando los pasos		que el mismo Dios nos enseña. ⁹⁰²
a la parte donde suena.		Áncora es la esperanza
Música		que asegura con firmeza
En la cruz está Jesús & ⁹⁰¹	40	el deseado cumplimiento,
Galán		de la divina promesa.
En la cruz está Jesús &		Pero la caridad,
Música		una virtud tan suprema,
15 Llegad y miradlo echado, &	45	que nos une al mismo Dios
		como con fuerte cadena,
		esta obligó que bajara ⁹⁰³
Galán		de los cielos a la tierra,
Llegad y miradlo echado, &		a vestir el sayal trofeo ⁹⁰⁴
Ya veo, divino asombro,		de nuestra naturaleza.
que en simas horas sangrientas	50	Por esta quiso quedarse

⁹⁰¹ Repetición de las primeras estrofas cantadas. Lo mismo más adelante.

⁹⁰² Tras esta línea, cuatro versos han sido tachados. Parecen decir: “La esperanza nos asiste/ que si de la parte nuestra/ méritos conseguir gracias/ sus generosas promesas”.

⁹⁰³ “Esta le obligó que bajara”, en el original. Omitimos el pronombre porque daña tanto el sentido como la métrica.

⁹⁰⁴ Interpretamos “trofeo” donde no logramos sino leer “toreo”, que no tendría sentido.

Finis

en una cándida⁹⁰⁵ oblea
 como sabro[so] alimento
 del a[l]ma que lo desea.
 Este le obligó a sufrir
 55 tantos escarnios y afrentas,
 hasta que perdió la vida
 por los que así lo desprecian,
 poniéndolo entre ladrones⁹⁰⁶
 para que así el mundo vea,
 60 que hasta la honra perdió
 por honrar nuestra miseria.
 Y por esto el santo Cristo
 de la Caridad, que venera
 este pueblo de san Andrés,
 65 es la más segura prenda
 que nos asegura el cielo,
 porque la caridad es vena
 que le desangra en favores
 que nos dan la gloria eterna,
 70 tan liberal y fecunda,
 porque aunque en sí retenga
 tesoros muy [ínfimos]⁹⁰⁷
 a todos su gracias llegan
 para el pobre, para el rico,
 75 para el que vive en penas
 y para el que en prosperidades
 quiere tener muerte buena.
Guardar una mujer
no puede ser es la idea
 80 que la devoción previno
 para aplaudir [a] su fiesta.
 Aunque el asunto es profano
 muy grande misterio encierra
 porque al que Dios no guardare
 85 no es difícil que se pierda.
 Vosotros ilustres ores⁹⁰⁸
 damas bellas y discretas,
 oídnos con atención
 que ya la comedia empieza,
 90 y al que mal le pareciese
 su puesto, que no hay muro o puerta,⁹⁰⁹
 bien puede partirse luego
 y dejarnos, enhorabuena.

⁹⁰⁵ También aquí nos cuesta interpretar la palabra.

⁹⁰⁶ El verso original dice: “poniendololo entre dos ladrones”. Corregimos el verbo y eliminamos el adjetivo para mantener la métrica.

⁹⁰⁷ No logramos descifrar esta palabra. Alcanzamos a leer “in fminos”.

⁹⁰⁸ Así se lee en el manuscrito. Puede ser apócope por “señores”.

⁹⁰⁹ Verso de difícil interpretación.

18. Entremés del confitero

Ubicación en el manuscrito: 137v.-139v.

Número de versos: 231

Datación propuesta: Hacia 1750

Transcripción: Cevallos/Landázuri

Detalles: El texto arranca en la parte inferior de la columna derecha del folio 137v., ya cerca del final del manuscrito. Aunque inicialmente es ordenado y limpio, conforme avanza aumentan los tachones y aparecen numerosas acotaciones o correcciones en los costados del texto. Cevallos llama la atención sobre el carácter “inacabado” de la pieza. Anuncia también que ha recogido todos los versos sueltos “para proponer una posibilidad de texto final, respetando la estructura dramática original”. Como en los casos anteriores, respetamos su criterio, más incluso en este caso, que viene a ser una versión parcialmente reconstruida. Por ello mantenemos también casi todas las notas en que Cevallos advierte las variantes propuestas y su ubicación en el manuscrito.

Personas:	le acompaña la guitarra.
Una dama ⁹¹⁰	
Un galán	Música
[Un negro] ⁹¹¹	Yo me llamo Pocapena... & ⁹¹⁴
Música	Galán
Música	Yo me llamo Pocapena... &
Yo me llamo Pocapena,	15 Qué bien que dice; y así,
pariente de Malagana,	hay[a] fiestas o no las haiga, ⁹¹⁵
y por apellido tengo	yo me volveré gustoso
a mi Morena ⁹¹² de nada.	a la villa de Riobamba.
	Porque un mozo, como yo,
Galán	20 gallardo y de buena casa,
5 A ver las fiestas de Guano	presumo que han de rogarme
he llegado esta mañana	las viejas y las muchachas.
y juntamente a vender,	Almuerzos me han de sobrar
cosas de gran importancia.	de perdices y de pavas,
<i>Falte</i> ⁹¹³	25 y yo diré que no quiero
Pero quiero oír primero	porque ninguna me agrada.
10 esta voz, que dulce canta.	Las viejas porque son viejas;
Válgame Dios, que al intento	las que no, por afeitadas;

⁹¹⁰ Participan en realidad, dos damas, pero eso parece haber sido modificación posterior. En una de sus notas, Cevallos dice: “El autor introduce, intempestivamente, una segunda dama en el entremés. Esta adición es posterior porque simplemente va marcando con los números 1 y 2 (en una tipografía distinta y superpuesta) al personaje Dama”. La introducción de esta segunda dama sucede a partir del verso 96.

⁹¹¹ No aparece esto en el manuscrito, aunque el personaje sí está en toda posible versión de la obra.

⁹¹² Palabra de difícil interpretación en el manuscrito. Cevallos propone “misma” como posibilidad. Nosotros alcanzamos a leer con bastante claridad “morena”, lo que mantendría el esquema métrico octosilabo y hace cierto juego semántico con “Pocapena” y “Malagana”. Estas palabras aparecen en el manuscrito escritas sin mayúscula: “poca pena” y “malagana” —al igual que “morena”—, pero dejamos la versión de Cevallos por considerarla acertada.

⁹¹³ Sobre la indicación *Falte*, ver la nota correspondiente en el “Baile o sainete del mercachifle”.

⁹¹⁴ Se repite la cuarteta inicial de la Música. Igual en las siguientes.

⁹¹⁵ Vulgarismo de uso corriente tanto en España como en América. *Nota de C.* El DA lo anota como un barbarismo.

- 30 las feas, porque el diablo
solo puede festejarlas.
Finalmente, lindas mías,
no hay dinero ni gala,
pero no sé qué me tengo
que las vuelvo Juara⁹¹⁶ cara.

Falte

- 35 Pero vuelvo a entonar la letra
porque es cosa que me agrada
que me llame Pocapena,
pariente de Malagana.

Música

Yo me llamo Pocapena &

Dama

- 40 Cantar mal y porfiar
es cosa enasedada⁹¹⁷
que al estómago mas rústico
le hará lanzar las entrañas.
¡Hay tal, tal moler!
45 ¡Calle con esa maltraca,⁹¹⁸
y no nos quiebre los huesos⁹¹⁹
con esa jácara rancia!

Galán

Falte

- Mi rengue se me acaba,⁹²⁰
que después no han de hallarlo
50 ni por oro ni por plata.

Dama

¿Qué trae, señor galán
supuesto que tanto garla?

Galán

Linda mía, el faltar⁹²¹
es cosa que a usted enfada.

Dama

- 55 No me enfada, pero
diga su camarada.⁹²²

Galán

¿A dónde nos conocimos
para darme con la cama?

Dama

¿Qué cama? ¡Oiga, qué lamido!⁹²³

Galán

- 60 ¿Quitándole *rada*
no viene a quedar en *cama*?
Y yo no la he menester
porque duermo sin fresada.⁹²⁴

Dama

¡Dejemos sofisterías!

- 65 ¿Qué trae en la petaca?

Galán⁹²⁵

¡Caipi churai, opa!⁹²⁶

⁹¹⁶ No encontramos explicación para este término, que aparece así en el manuscrito. Tampoco Cevallos ha podido hacerlo.

⁹¹⁷ Otra palabra de la que no damos razón. Cevallos dice que podría relacionarse con el término *inaseado*.

⁹¹⁸ Seguramente por “matraca”. El término lo recoge ya el DA.

⁹¹⁹ Aparece con h aspirada en el original: “juesos”.

⁹²⁰ Dos versos tachados siguen a este: “no ande después buscando/ y no hallen lo que lo que...”. Son evidentes intentos desechados. Rengue es una “tela de hilo o algodón muy rala”, según anota Cevallos tomando la definición del MSA. El término ya había aparecido en el *Baile o sainete del mercachifle* (verso 144). Su uso puede aquí entenderse metafóricamente, pues el confitero estaría diciendo que ya no tiene nada que ofrecer a la mujer, luego de la brusca y hasta grosera entrada de esta.

⁹²¹ Cevallos anota aquí “balbucir”, señalando que la palabra es ilegible en el original debido a una vacilación del autor. No obstante, nos parece que lo ilegible es solo la última sílaba, siendo lo demás claro: “falta[–]r”. Nos quedamos con esto, que no carece de sentido en el contexto, y anunciamos la dificultad.

⁹²² Por “compañía” o “acompañamiento”. Se refiere la dama a lo que trae el galán: su mercancía. Cevallos toma del DA esta definición de la palabra: “El que anda en compañía de otro, y come y vive con él: y porque regularmente suelen dormir juntos en un mismo aposento, o cámara, pudo tomar de ahí su origen”, lo cual ayuda a explicar la gracia que hace el confitero a través de un juego léxico en los siguientes versos.

⁹²³ Según el contexto, voz que estaría por “relamido”: “descarado, jactancioso, desfachatado” (DLE).

⁹²⁴ Por “frazada”.

⁹²⁵ Aquí hago una reconstrucción del texto: las estrofas comprendidas desde el v. 66 hasta el 72 fueron escritas, con posterioridad, entre las columnas que organizan los versos del entremés, en el folio 138r. Los introduzco aquí y lo atribuyo al personaje Galán, porque el contexto así me lo permite. *Nota de C.*

⁹²⁶ Texto en quichua: ¡*Kaypi churay, upa!*: “¡Ponlo aquí, idiota!”. *Nota de C.* Cevallos hace notar lo contradictorio que podría ser que el Galán se dirija al Negro en quichua. Sobre ello, hace una interpretación

[Entra Negro]

- Ha⁹²⁷ visto que esta petaca
la ha de traer un mudo,
que no oye ni tampoco habla.
70 Por cargador de petacas
solo un mudo puede basta[r]
que fastidia a los que hablan.⁹²⁸

[Abre la petaca]

- Este es el punto, señores,
válgame el ángel de guarda:
75 confites de todo gusto,
turrónes de todas layas,
panelas de todas modas,
y treinta mil zarandajas.

Dama

- Veamos algo a la prueba
80 por ver si me abre la gana.

Galán

Dale un solo confite
Aquí tiene, mi señora,
para probar esto basta.

Dama

¡Hay tal mingua!⁹²⁹
¿Así se trata una dama?

Galán

- 85 No hay más dama que un real
encerradito en el arca.

Dama

¡Ea, no sea cochino!⁹³⁰
Deme tres libras fiadas.

Galán

- Tres años padezca yo
90 entre las sulfúreas llamas.

Dama

¿Qué, no soy mujer de fiar?

Galán

Si deja en prenda la saya.⁹³¹

Dama

- ¡Ay, confitero más duro!
Vos cayeres en la trampa.
95 ¡Ea, no se[a] cochucho!⁹³²
*[Se dirige a la 2ª Dama]*⁹³³
¡Castiguemos [a] este bellaco!

2ª Dama

No protesto⁹³⁴ si lo mandas.

1ª Dama

Quítale vos el bo[l]sillo,

a partir de la rígida jerarquización social de la época: sería una muestra del desprecio y la ignorancia de la(s) clase(s) dominante(s) en relación a la(s) clase(s) dominada(s).

⁹²⁷ “Han” en el original, seguramente por la posterior intromisión de la segunda dama. Para mantener el sentido hasta este punto —en que solo hemos visto a una mujer hablando con el confitero—, opto por colocar el verbo en singular.

⁹²⁸ Entre los versos 71 y 72 aparece un verso inacabado y poco legible. Parece decir: “por una preta es es”.
Nota de C.

⁹²⁹ Por “mengua”, en el sentido de “pobreza, necesidad y escasez que se padece de alguna cosa” (DA).

⁹³⁰ Se entiende “cochino” en el sentido de “despreciable, miserable o ruin” (DLE).

⁹³¹ Este verso es una reconstrucción, basada en las enmiendas que el autor introduce en el texto. El manuscrito presenta esta disposición: “si deja en prenda/ Si, sobre la la saya,”. *Nota de C.* La saya era una “ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres, y baja desde la cintura a los pies” (DA). Sería, pues, el antecedente de la falda moderna. La posible insinuación sexual que esconde el verso es lo que explica la reacción de la mujer.

⁹³² Versos de difícil interpretación. Cevallos dice que no encuentra explicación clara para el término “cochucho”, al que relaciona con el nombre de una raíz. Más sentido encontramos en una posible variante de “cuchucho”, nombre local de una de las especies del coatí, mamífero americano que habita, entre otros lugares, las zonas bajas del actual Ecuador. Al cuchucho se le atribuye popularmente la cualidad de enamoradizo, por lo que en la lengua coloquial se usa para designar a un hombre mujeriego (DEE).

⁹³³ A partir de esta didascalia, hago una reconstrucción del texto: las estrofas comprendidas desde el verso 96 hasta el 103 fueron escritas, con posterioridad, entre las columnas que organizan los versos del entremés, en el folio 139r. Los introduzco aquí porque existe un evidente rompimiento del desarrollo de la acción que permitiría pensar en la necesidad de reescribir esta parte. *Nota de C.*

⁹³⁴ Cevallos aclara que el término es oscuro en el manuscrito. Se alcanza a leer “no pron estos” o “io pron estos”.

que yo soy con la petaca.

2ª Dama

100 Pues ojo alerta,
que ya empiezo a darle carda.⁹³⁵

1ª Dama

Y yo te ayudaré
con gran valor y arrogancia.

[Se dirigen al Galán]

2ª Dama

Mire que no soy casada.

Galán

105 ¡Para, Diablo!
Pues sépase usted, mi ama,
que yo ha mucho que estoy casado
y con una muy *muinailla*.⁹³⁶

2ª Dama

110 ¿Y quién diremos que [es] esta
para poder alabarla?

Galán

Una damita de piche,⁹³⁷
a quien llaman doña Blanca.⁹³⁸

1ª Dama

¿Trae su retrato?

Galán

Y con su velo de grana.⁹³⁹

1ª Dama

115 Sáquelo, lo⁹⁴⁰ veremos.

Galán

Vele aquí,⁹⁴¹ hay tal gana.
[Saca la bolsa]⁹⁴²

2ª Dama

¡Mire con lo que nos sale!
Embuste⁹⁴³ y muy linda maula:
es la bo[l]sa de Judas.⁹⁴⁴

Galán

120 Pues la vi dama dorada,
mi querida consorte
y mi esposa siempre amada;⁹⁴⁵
por esta me muero yo,
¡ay, que se va toda el alma!
125 Con esta estoy tan casado,
con unión tan extremada,
que no hay imp[e]dimento alguno
que nos separe, ni parta;
ni hay quien pueda apartarnos,
130 aunque sea rey o papa,
porque es insoluble el vínculo
que nos conjunta y [a]marra.⁹⁴⁶

Dama

Pues yo lo desataré.

⁹³⁵ Dar carda: “Metafóricamente vale reprehensión fuerte y eficaz, que se da a uno, para que se enmiende de algún vicio, o cosa mala que ejecuta” (DA). *Nota de C.*

⁹³⁶ Se refiere a la magnificencia de su supuesta esposa. Dice Diego González Holguín en su *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua quichua o lengua del Inca* (Lima: Francisco del Canto impresor, 1607), 101v.: “Añay, o añallay, o munay, o munaylla, o munay munaylla se pone con nombres que significan cualquiera excelencia en bondad, hermosura y cualquiera buena cualidad para alabarle de aquello con admiración o exageración”.

⁹³⁷ *Piche*. adj. Trigo blando, de grano pequeño y oscuro (*Diccionario usual* de la RAE, 1869). Posiblemente sea una referencia metafórica al tamaño y color de las monedas. *Nota de C.*

⁹³⁸ Juego de palabras entre el nombre propio Blanca y el sustantivo blanca, “moneda de vellón” (DA).

⁹³⁹ El autor corrigió este verso, la lección tachada decía *oldura dorada*. Al parecer, no quiso redundar con este adjetivo, para referirse al oro. *Nota de C.*

⁹⁴⁰ El original dice “la”. Es un laísmo.

⁹⁴¹ “Vele ai qui, ai tal gana” en el manuscrito. He optado por *aquí* en vez de *ahí qui*, para no redundar cacofónicamente. *Nota de C.*

⁹⁴² Introduzco esta didascalia para mejor comprensión de la acción, y porque el contexto me lo permite. *Nota de C.*

⁹⁴³ “Embuste” es interpretación de Cevallos, pues la palabra es ilegible en el manuscrito.

⁹⁴⁴ Referencia a la bolsa de dinero que recibió Judas Iscariote para entregar a Cristo. *Nota de C.*

⁹⁴⁵ El autor corrige este verso, la lección anterior decía “esposa adorada”. *Nota de C.*

⁹⁴⁶ Corrijo el error, porque la voz *marra* (“falta de alguna cosa, donde había de estar”, DA) no tendría coherencia con el contexto de la acción; a menos que se pudiera considerar como una antítesis. *Nota de C.*

- Galán**
¿Cómo, si no se desata?
- Dama**
135 Deste modo,⁹⁴⁷ majadero,
echándola⁹⁴⁸ yo la garra.
- Quítasela. Parte a correr.*
- Galán**
¡Ah, bandolera del diablo,
engullidora de alhajas!⁹⁴⁹
¡Favorézcánme, por Dios,
140 que [me] roba esta tarasca!⁹⁵⁰
*[Se dirige al Negro]*⁹⁵¹
¡Negro del diablo!
- Negro**
¿Señor?
- Galán**
¿Y la petaca?
- Negro**
Vialo corrido con ella
145 una metisa bellaca.⁹⁵²
- Galán**
Cae
¡Ay, ay!
Dos veces me ha derribado
- mi fortuna inconstante y varia,
arrojándome de su solio
150 con ignomi[ni]a impensada
más que este hado cruel.
¡Ay, petaca de mis ojos!
¡Ay, mi bolsa idolatrada!
¡Ay castillos que busqué⁹⁵³
155 con mil fatigas y ansias!
Por ver si recibo alivio
me siento en esta banca,
en que quisiera acabar
con esta vida cansada.
- Música**
160 Yo me llamo Pocapena... &
- Galán**
No cantéis ya más esta letra,
porque es letra que me enfada,
que no puede ser Pocapena
quien llora así sus desgracias.
165 Cantad algo que divierta
esta vida acon[go]jada.
¡Ay, mi dinero perdido!
¡Ay, colación malograda!
- Música**
Aprended flores de mí
170 lo que va de ayer a hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mí[a] no soy.⁹⁵⁴

⁹⁴⁷ Suprimo el artículo “el” que antecede a “majadero”, por ser un error evidente. *Nota de C.*

⁹⁴⁸ Otro laísmo.

⁹⁴⁹ Existe una corrección para reemplazar *engullidora* por *garduña* (“animal muy semejante en todo a la zorra, menos en la cola, aunque en el cuerpo es mucho menor”, DA). Escojo, sin embargo, el primer término, por coherencia de la estructura métrica. *Nota de C.*

⁹⁵⁰ *Tarasca*: “Por alusión se llama la mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural” (DA). *Nota de C.* El “me” es adición nuestra, no de Cevallos, simplemente para mantener sentido y métrica.

⁹⁵¹ Esta didascalía la introduce Cevallos “para mejor comprensión de la acción”. Los versos que siguen (141-145) aparecen escritos confusamente entre las dos columnas de la parte superior del folio 139r., junto a cinco versos tachados e ilegibles. No queda claro en qué punto específico de la obra quiso añadirlos el autor. Cevallos los agrega un poco más adelante (luego del actual verso 151). Nosotros proponemos esta ubicación porque nos parece más lógica con el desarrollo de la acción.

⁹⁵² El personaje Negro introduce un nuevo nivel lingüístico que intenta imitar la jerga popular de los esclavos africanos en las Indias. *Nota de C.*

⁹⁵³ En el sentido de “hacer castillos”, fantasear. “Tomar esperanzas de lo que quiere, hacer castillos sobre lo que desea”. Julio Cejador y Frauca, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008). La referencia la hace Cevallos.

⁹⁵⁴ Es ésta una famosa letrilla de Luis de Góngora, fechada en 1621, cuyo texto original varía ligeramente con respecto a lo que aparece en el extremo de Molina: “Aprended, flores, en mí/ lo que va de ayer a hoy./ que ayer maravilla fui./ y hoy sombra mía aún no soy”. Cevallos, que copia el texto de edición de Robert Jammes de las *Letrillas* de Góngora (París: Ediciones Hispano-americanas, 1963), 18, hace notar la vacilación del texto de Molina con respecto al último verso gongorino, del que hace tres versiones distintas en esta cuarteta inicial y a lo largo de la glosa que desarrolla el confitero (vv. 172, 189 y 193).

- Galán**
Aprended flores de mí... &
- Música**
Aprende[d] flores de mí.
- [Galán]⁹⁵⁵
175 De colación presumido
ayer boyante me vi
mas, en lo que me han oído,
aprended flores de mí.
- Música**
Lo que va de ayer a hoy.
- [Galán]
180 Aprendan todos temprano
mirándome cómo estoy,
como en claro desengaño
lo que va de ayer a hoy.
- Música**
Que ayer maravilla fui.
- [Galán]
185 Sin colación ni un real,
con tan lastimoso fin,
solo me puedo acordar
que ayer maravilla fui.
- Música**
Ni aún sombra no soy.
- Galán**
Se levanta
190 Y así, a lamentarme voy
- diciendo en tristes endechas
que mis venturas deshechas
*en*⁹⁵⁶ *sombra mía no soy.*
- 1ª Dama**
Espere, señor galán,
195 aquí tiene su bolsón
sin [que] le falte un c[u]artillo.⁹⁵⁷
- 2ª Dama**
Y también la colación.
No llore, que solo es vaneza⁹⁵⁸
por hacer observación
200 de que es hombre cicatero
y acreditado bribón.
- Galán**
Vengan en muy hora buena,
alegróse el corazón.
- Negro**
¡Toque, maestre arpichuela,⁹⁵⁹
205 dele golpe a ese bordón!
- Bailan.*
- Dama**
A otra vez entendido,
señor alférez,⁹⁶⁰
no desprecie, presumido,
a las mujeres.
- Galán**
210 Yo no desprecio a nadie
ni hago desvío⁹⁶¹

⁹⁵⁵ He propuesto atribuir estos diálogos al personaje del Galán, [cosa que no aparece en el manuscrito]. Sustento esta hipótesis en varias premisas: a) la creciente vacilación en la escritura, en una página llena de tachones, correcciones y reescrituras; b) el paso a una voz de primera persona; y c) en el verso 190 el autor sí realiza este cambio de personaje, por lo que cabría pensar en una construcción similar en el resto de la estructura. *Nota de C.*

⁹⁵⁶ El manuscrito dice “en un”. *Nota de C.*

⁹⁵⁷ *Cuartillo*. La cuarta parte de un real. (*Diccionario usual* de la RAE, 1817). *Nota de C.*

⁹⁵⁸ Escrito “vanesa” en el manuscrito. El sustantivo deriva seguramente de “vano”, en el sentido de “insubsistente, poco durable o estable” (DA). La mujer estaría diciendo que el hurto ha sido acción de poca importancia o seriedad, pues su fin era solamente probar un punto.

⁹⁵⁹ Verso de interpretación difícil. La primera palabra no se lee bien, y parecería decir “tocoque” o “toxoque”. Por su parte, “arpichuela” aparece así en el manuscrito. Cevallos la transcribe como “arpihuella”, y la toma por diminutivo de arpa, “por ser consistente con la acción”. También aclara: “Sobre esta palabra está escrita otra variante, posiblemente *cenica mía* o *cancama*, pero es difícil de precisar. Me he quedado con la otra palabra, porque no fue tachada por el autor”.

⁹⁶⁰ “Señor al alferes” en el manuscrito. Corrijo lo que considero un error. *Nota de C.* Al llamarlo con ese título militar, la dama continúa burlándose de la soberbia del confitero.

⁹⁶¹ “Desvío”, metafóricamente, significa despego, ceño, desagrado (DA). *Nota de C.*

que, como vengan en balde,
 yo las recibo:
 a las bonitas de gratis,
 215 a las feas por su paga;
 ni aunque me paguen doblones,
 a las viejas retobadas.⁹⁶²

Dama

Y con esto el confiterillo
 da fin alegre a su farsa:
 220 recibid la voluntad
 sin reparar en las faltas.

Negro

Ai colasion periro,
 tanto buca trabaja
 para que ra satiarora
 225 baia a come en casa
 paraq' hase fratico
 con esta diabro garana
 fataba una mariquia
 quesada son buena cristiana.⁹⁶³

Galán

230 ¡Calla negro, no deis⁹⁶⁴
 tanta maltraca!

⁹⁶² Este americanismo es recogido por el diccionario en el siglo XX: *retobado, da. Ecuad. respondón, rezongón, indómito, obstinado. (Diccionario usual de la RAE, 1925). Nota de C.*

⁹⁶³ Ver nota a los versos 144-145. Si bien la jerga es casi ininteligible, una posible interpretación (que tomamos parcialmente de Cevallos) sería: “¡Ay, colación perdida,/ tanto buscar trabajar/ para que la salteadora/ vaya a comer en casa!/ ¿Para qué hacer fastidio/ con esta *diablo jarana*?/ Faltaba una mariquilla./ que esas son buenas cristianas”.

⁹⁶⁴ Este “no deis” es una interpretación de Cevallos que acogemos porque la palabra en el manuscrito nos resulta ilegible. Parece leerse *mideris* o *midecis*.

Anexo 3

Fragmentos dramáticos del “Manuscrito de Gangotena” (s. XVIII)

A continuación transcribimos los dos textos dramáticos que publicó Isaac Barrera en su *Historia de la literatura ecuatoriana*, copiándolos de un códice manuscrito que, según declaró entonces, fue propiedad del bibliógrafo quiteño Cristóbal de Gangotena y Jijón. Lamentablemente, la ubicación de dicho códice —al que describe como perteneciente al siglo XVIII “por todas las referencias que contiene”— ya no es conocida en nuestros días, siendo las noticias de Barrera lo único que queda de dicho documento. Los dos textos que nos quedan gracias a la intervención descrita son dos fragmentos de una pieza titulada “Entremés gracioso de Juanillo y de Antonio desaciertos” y una obra copiada por entero, cuyo título es “Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero”. Valga decir que, además de esos dos textos, Barrera habla de otros textos dramáticos contenidos en el códice: un gran número de loas y por lo menos otro coloquio cuyo tema era referido a la Nochebuena. Nuestra transcripción se limita a repetir lo presentado por Barrera, con la eventual corrección de algún signo ortográfico o de puntuación. También hemos añadido algunas notas explicativas donde nos ha parecido necesario o donde nuestra alteración de la transcripción es digna de mencionarse.

La *Historia...* de Barrera fue obra que vio la luz en 1944 (Quito: Editorial Ecuatoriana). No obstante, debido a la dificultad de trabajar con esa primera edición, nos basamos en la que hiciera la editorial quiteña Libresa en 1979, a la cual deberán referirse todos nuestros comentarios.

1. Entremés gracioso de Juanillo y de Antonio desaciertos

Autor: Anónimo

Ubicación en la *Historia de Barrera* (ed. 1979): pp. 531-533.

Número de versos conservados: 103 (71 el primer fragmento y 32 el segundo)

Detalles: Barrera se refiere a esta obra como “una comedia en dos actos y de extensión suficiente para llenar el tiempo acostumbrado en una representación teatral”. En su presentación del texto, detalla que son siete los personajes en escena: Juanillo, Antonio, el Prefecto, fray Colino (belermo), fray Cilandro (belermo), Martina (mestiza) y Pitucha (china). Del texto copia solamente una escena de la jornada o acto segundo, haciendo notar que en el código faltaban ya algunas hojas para completar la obra. Antes del texto, hace el siguiente resumen de presentación: “Juanillo [...] es el engañador de cholos y el engañador de bobos. La mestiza y la china se pelean por ese don Juan popular, el cual no solamente las engaña, sino que obtiene valiosos regalos y buenas prendas que sirven para obtener dinero empeñándolas. Antonio es el enamorado bobo, que se deja burlar de Juanillo como amante y cae en las redes del trapisondista. Juanillo tiene al fin que huir para evitar la venganza de las engañadas y de los ofendidos. En la jornada o acto segundo aparecen los frailes belermos, tan populares en la época colonial. Los betlemitas o belermos fueron los primeros enfermeros de nuestro viejo hospital, y en cierto modo los curanderos más acreditados, pero también sirvieron para la burla popular consiguiente, que se ha prolongado hasta nuestros días. El diálogo entre los dos belermos está lleno de malicia y de chispa. Juanillo, que no ha podido mantenerse mucho tiempo lejos de su tierra, ha vuelto a ella disfrazado con grandes barbas, capote viejo y un bordón” (pp. 530-531). Por último, Barrera también señala que este entremés “es la pieza más extensa que hemos podido consultar como ensayo dramático de este tiempo” (p. 533).

1a. Fragmento primero (versos 1-71)

<p>Juanillo ¿Quién me podrá conocer en este traje que vengo? Aquí está Martina; zape, vamos ahora con más tiento.</p> <p>5 Alabado sea el Señor, que crió la tierra y cielo; una bendita limosna para un pobre caballero.</p> <p>Pitusa Señor, pida su limosna, que aquí saber no queremos si es caballero o no es. Aquí de pobre lo vemos, y como a tal, la limosna, si hubiere de qué, daremos.</p> <p>Juan 15 Haga por ciertas cosas</p>	<p>que me importan.</p> <p>Martina Diga de adónde es.</p> <p>Juan Soy natural de Toledo. Me embarqué para Alemania a donde tengo mis deudos, 20 uno⁹⁶⁵ conde, otro marqués, que mi padre, el duque viejo, me envió a ver⁹⁶⁶ sus sobrinos y en contra me sopló el viento, 25 y cuando acordé me hallé en Panamá y Portobelo. De allí vine a ver en Quito un pariente que yo tengo de hábito de Calatrava 30 que es virrey de aquestos reinos.</p>
--	--

⁹⁶⁵ Barrera: “un conde”. Aumentamos la vocal para mantener el octosílabo.

⁹⁶⁶ Barrera: “ver a sus sobrinos”. Eliminamos la preposición para mantener el octosílabo.

Pitusa
 Señor, usted me parece
 que es un gentil embustero:
 ¿a dónde hay virrey en Quito?
 Y ahora, ¿cómo creeremos
 35 que usted es hijo de un duque?

Juan
 Pues, reinas mías, creerlo.

Martina
 Y ahora, ¿de dónde bueno?

Juan
 Señora, de Zaragoza.

Martina
 40 Mejor lo va componiendo;
 y ahora, ¿para dónde va?

Juan
 Para Lima, a ver a un deudo
 que tengo, gran oficial.

Martina
 ¿Qué es, barbero o zapatero?

Juan
 45 ¿Que barbero o zapatero?
 ¡De las armas!⁹⁶⁷

Martina
 Hablara más claro, pues,
 que será maestro armero.

Juan
 Claro está.

Martina
 50 Si usted dice, señor mío,
 ya lo creo.

Pitusa
 Y en esas tierras que ha andado,
 de ciudades y de pueblos,
 ¿ha tenido usted noticia
 de un tal llamado Juanillo?

Juanillo
 55 Sí, me acuerdo que lo vide

en Santa Fe,
 ahora dos años y medio,
 con una gran mercancía;
 y ahora se halla en el puerto
 60 de Callao.

Pitusa
 Por lo que miente,
 Martina, según entiendo,
 Juanillo es éste.

Martina
 65 Yo creo que es el mismo
 y no hay que dudar.

Sale Antonio con un palo

Antonio
 Aquí me dicen que entró
 aquel pícaro embustero,
 que disfrazado de pobre
 anda limosna pidiendo.
 70 Allí lo miro parado;
 pues, amigo, estamos buenos.

⁹⁶⁷ Barrera no consigna el v. 44 como interrogativo, limitándose a colocar un signo de clausura de exclamación al final del v. 45. Esto que ponemos nos parece más lógico.

1b. Fragmento segundo (32 versos)

Tras el fragmento copiado, Barrera hace una pausa e introduce el siguiente apunte: “Descubierto Juanillo va a ser apaleado por las mujeres y por Antonio, cuando aparecen el prefecto y los belermos, quienes, enterados del motivo de la riña y encontrando gracioso el enredo, los ponen en paz y los invitan a bailar. Todos cantan y en las coplas se resume la moraleja del entremés”. En seguida copia lo que sigue:

Prefecto*Cantando*

Tengan con esto
gran escarmiento
las mujeres que saben
pagar mozuelos.

con limón y barbasco,
que es lo primero.

Juanillo

30 Y aquí acaba el entremés
y disimulad discretos,
ardides son de Juanillo
y de Antonio desaciertos.

Fray Colino

5 Al que enamorado
y no fuera viejo,
echarle medicinas
es buen remedio.

Martina

10 No se crean, mujeres,
de lisonjeros;
al que es más cariñoso,
creerle menos.

Pitusa

15 Al que es enamorado
y sin dinero,
palo y agua caliente
es el remedio.

Juanillo

20 Los que quieren del mundo
todo contento,
pues han visto lo que hago,
hagan lo mismo.⁹⁶⁸

Antonio*Cantando*

No larguen real ninguno
a estos mozuelos;
pues ven en la moneda
que pagan ellos.

Fray Cilandro

25 Al que tuviere sarnas
en todo el cuerpo

⁹⁶⁸ Barrera: “mismo”. Introducimos el arcaísmo para mantener la rima.

2. Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero

Autor: Anónimo

Ubicación en la *Historia de Barrera* (ed. 1979): pp. 556-561

Número de versos: 231

Detalles: Barrera dice lo siguiente para presentar el texto: “Dos coloquios se han copiado en la colección de Gangotena, uno de Noche Buena y otro que lleva el título de *Coloquio de las comparaciones de D^a Elena y el casamentero*. Estas piezas son anecdóticas y se combinan con la música y la danza. El coloquio de las comparaciones es una graciosa pieza en la que una mujer desdeñosa de los hombres, que tiene la chifladura de exigir una comparación a todo razonamiento, es vencida por un ingenioso galán que utiliza de las comparaciones para rendir a la esquivia. El coloquio se termina con música y baile” (p. 529).

Hablan en él los que siguen:

Doña Elena
Don Pascual
Sancho
Vejete, padre de Elena
El casamentero
Paula

Pascual

Si puedo, vive el cielo,
que he de pescarla con su mismo
[anzuelo.

Casamentero

Llamad a vuestra hija doña Elena.

Salen don Pascual, el vejete y el casamentero

Vase [Pascual]

Vejete

¡Ni puede haber marido que le
[agrade,
ni ha de haber hombre que sufrirla
[pueda!

Vejete

15 Sal aquí, Elena, sal aquí, Elenica,
sal aquí, moza.

Sale doña Elena.

Casamentero

5 Ha dado en locura tan extraña,
que todas sus palabras y razones
han de seguirse por comparaciones,
y vive a este capricho tan atenta,
que otra cosa jamás no la⁹⁶⁹ contenta.

Elena

Sal aquí, me ha dicho.
Tratome como a perro.

Vejete

[*Dirigiéndose al casamentero*]⁹⁷⁰
Ojo al capricho.

Pascual

10 Pues, si industria me vale, yo
imagino
vencer su caprichoso desatino:
entretenedla un poco, ya vuelvo.

Casamentero

20 Señora, yo he venido...

Elena

Bueno, bueno.
Tan mal echa de verse que ha venido,
que me lo dice. Como el otro ha sido,
que dibujó de un gato un mal retrato
y debajo le puso: aqueste es gato.
25

Casamentero

¿Pues, qué intentas?

⁹⁶⁹ Barrera: “no se contenta”. Cambiamos el pronombre para mejorar el sentido.

⁹⁷⁰ Esta didascalia no está en Barrera. La añadimos porque mejora la comprensión del fragmento y el contexto lo permite.

- Casamentero**
Que he venido a casarla, le decía...
- Elena**
Obligada le estoy, por vida mía.
Sepa que el casamiento es como el
[fuego,
que al principio calienta y quema
[luego.
- Casamentero**
30 Darella yo un marido, si esto teme,
que siempre la caliente y no la
[queme.
- Elena**
Y si después me quema , ¿qué
[derecho
me queda contra quien el daño ha
[hecho?
- Casamentero**
Darella yo mil hombres escogidos...
- Elena**
35 Diga el tal: ¡almoneda de maridos!⁹⁷¹
- Casamentero**
¿Si le quiere alguacil?
- Elena**
Tenga, ¡qué pena!
¿Diga en qué le he ofendido, que así
[ordena,
cuando ni los bien quistos me merecen,
40 que quiera yo a quien todos aborrecen?
Sepa que el alguacil es como el
[muerto...
- Casamentero**
¿De qué manera? Dígallo.
- Elena**
Al difunto
el marido más fiel y verdadero
45 por echarle de casa da dinero.
- Casamentero**
Si a un viejo rico quiere dar la mano...
- Elena**
¿Marido que es un Santo Nombre en
[vano?
¡Por Dios! ¡Sólo el oírlo me
[amohína!,⁹⁷²
que es servirlo todo sin echar harina.
50 Cuando el marido es viejo, es como el
[huésped...⁹⁷³
- Casamentero**
¿De qué manera?
- Elena**
Declararlo es justo:
sólo cuando se va hace gusto.
- Casamentero**
Si quiere un garitero...⁹⁷⁴
- Elena**
55 No lo quiero,
que es como el sacristán el garitero.
Y, si no, atienda aquella letra antigua:
Cantando
Los dineros del sacristán
cantando se vienen, cantando se van.
- Casamentero**
60 ¿Estále bien un hombre de papeles?
- Elena**
¿De estos que tienen reluciente el pelo,
el cuello levantando el ferreruero,⁹⁷⁵
un papel en la cinta, otro en el pecho,

⁹⁷¹ Según el DA, *almoneda* equivale a lo que hoy llamaríamos *subasta*: “La venta de las cosas que publicamente se hace con intervención de la justicia a voz de pregonero, que publica la cosa que se vende y el precio que dan por ella, para que vayan pujando unos a otros los compradores, y se acrecienta el precio, y se remate”.

⁹⁷² Barrera: “no, por Dios! Sólo el oírlo me amohína”. Eliminamos el adverbio inicial para mantener el endecasílabo. El cambio no altera el sentido.

⁹⁷³ En Barrera este verso aparece dividido en dos: “Cuando el marido es viejo,/ es como el huésped...”. Nos parece más acertado mantener una sola línea versal para mantener el endecasílabo.

⁹⁷⁴ Garitero, en el DA, se define como “el que tiene por su cuenta el juego”. Estaría refiriéndose a un asiduo de casas de juego, o dueño de una.

⁹⁷⁵ Ferreruero: “capa algo larga, con solo cuello, sin capilla” (DA).

- que aun no son oficiales o escritores,
65 muy puestos en la cuenta y la
[defensa
de la Hacienda Real? Sepa que en
[esto
Son como guardas de los sotos...
- Casamentero**
¿Cómo?
- Elena**
70 Que saben de los otros defendellos
y no entra en cuenta lo que matan ellos.
- Casamentero**
Ahora quiero darle un escribano.
- Elena**
¡Y Dios me tendrá de su bendita mano!
- Casamentero**
¿Quiere un letrado?
- Elena**
75 No, por Dios, que me crían
tanta barba los mozos y los viejos,
que siempre han⁹⁷⁶ de besar con
[tapa-cejos.⁹⁷⁷
Como perro de falda es el letrado...
- Casamentero**
¡Comparación extraña!
- Elena**
80 que mejor se sostiene el de más
Es cosa llana
[lana.⁹⁷⁸
- Casamentero**
¿Quiere un corregidor?
- Elena**
No me lo mente,⁹⁷⁹
- porque es como la barba...
- Casamentero**
¡Desatino!
- Elena**
85 En el hombre la barba es un sagrado
a quien nadie se atreve, si es honrado:
llega un barbero y le estruja y dale
uno y otro jabonazo, sin que escape
el pelo más sutil de que le rape.
- 90 Así, a un corregidor nadie se atreve,
pero la Residencia⁹⁸⁰ luego viene,
y tómale la barba. Y cuanto cría
en cinco años, le rapa en sólo un día.
- Sale don Pascual.*
- Pascual**
¡Beso a Vmd. la mano muchas veces!
- Elena**
95 ¡Gentil salutación!
- Pascual**
Esto se usa,
y usándose, mi reina, no se excusa,
y el besamanos es en las razones
per signum crucis de los corazones.
- Elena**
100 ¡Qué comparo!⁹⁸¹
- Pascual**
Y pienso comparar mientras viviere.
- Elena**
Bueno, ¡diga de presto lo que quiere!
- Pascual**
Quiero, mi bien, lo que usted quisiere,
que es el querer como el durazno.

⁹⁷⁶ Barrera: "ha de besar".

⁹⁷⁷ Cejo: "lo mismo que ceño" (DA). Se estaría refiriendo al rostro. Doña Elena estaría diciendo que los que tienen demasiada barba tendrán necesidad de besar con algo que les cubra el rostro.

⁹⁷⁸ Lana: "en estilo festivo y jocosos, se suele tomar por el dinero" (DA). Doña Elena está haciendo referencia la falta de dinero de los letrados.

⁹⁷⁹ Barrera: "no me lo miente". Lo tomamos por error.

⁹⁸⁰ Residencia: "se toma [...] por la cuenta que toma un juez a otro, o a otra persona de cargo público, de la administración de su oficio, de aquel tiempo que estuvo a su cuidado" (DA). Doña Elena se está refiriendo a las acciones que han de tomar los fiscales contra el corregidor cuando éste abandone el cargo.

⁹⁸¹ Barrera no anota esta oración como exclamativa.

- Elena**
 Guisa la hacienda de la villa,
 y, sin que gaste de su propia renta,
 150 del humo y gustaduras se contenta.
- Pascual**
 Tengo un famoso coche.
- Elena**
 Me conformo, si guarda la ordenanza
 y no le presta, que es quien presta
 imponedor de potros...
- Pascual**
 155 ¿Cómo?
- Elena**
 Él los doma para que anden otros.
- Pascual**
 Tengo un hermano relator.
- Elena**
 Me gusta,
 que es un pariente ministro en los
 [negocios,
 160 como el azúcar es en la botica:
 que ayuda a cualquier droga que se
 [aplica.
- Pascual**
 Tengo doce criados.
- Elena**
 ¡Ay, qué miedo!
- Pascual**
 ¿Pues por qué?
- Elena**
 165 No quisiera desposado
 de tantos enemigos rodeado.
- Pascual**
 Despediré los más...
- Elena**
 Sí, porque ha sido
- siempre quien tiene más, más mal
 [servido,
 170 como aquel que es de todos enemigo,
 que unos por otros dejan su castigo.
- Pascual**
 Que entren para que vayáis aprobando
 los que os agraden más.⁹⁸⁵
- Elena**
 Vayan entrando.
- Pascual**
 175 ¡Sancho!
- Sale Sancho*
- Sancho**
 ¡Señor!
- Pascual**
 Este es hidalgo honrado.⁹⁸⁶
- Elena**
 ¿Presumidillo?
- Pascual**
 Sí, ele.
- Elena**
 180 Será cansado,
 que sirviendo un hidalgo presumido
 es como fraile que prior ha sido.
- Pascual**
 ¿Cómo, Elena?
- Elena**
 Direlo, pues lo ignoras:
 185 que nunca van derechos a las horas.
- Pascual**
 ¡Paula!
- Sale Paula.*
- Paula**
 Señor, qué mandas, dilo presto,

⁹⁸⁵ Barrera “Entren para que vayáis aprobando/ los que os agraden más”. En el primer verso, me permito añadir el pronombre para dar más claridad al sentido, sin dañar la métrica. En el segundo, introduzco el cambio para mantener el endecasílabo de los vv. 173-174.

⁹⁸⁶ En este caso, son tres los versos que completan el endecasílabo (175-177).

- porque tengo que hacer. siempre la música...
- Elena**
La dicha Paula
190 tiene carilla de hacer cualquiera maula.
- Pascual**
Esta hace la costura de mi casa.
- Elena**
Del aceite, la miel, almendra y pasa,
según su talle, su carilla, estilo,
sabrà mejor que de la aguja e hilo.
195 Mujer, muchacha y sacudida⁹⁸⁷
ojialegre y gambeadora⁹⁸⁸
servirá a hombre soltero;
para servir a hombres casados,
no la quiero, no la quiero,
200 que es como la⁹⁸⁹ mula de doña Antigua,
que si excede la carga a su costumbre
un solo adarme, por el mismo caso,
o se echa, o respinga o no da un paso.
- Pascual**
Los músicos yo⁹⁹⁰ sé que han de
[agradaros.
- Elena**
205 ¿Son rogados?
- Pascual**
Presto podéis verlos.
Salen los músicos cantando.
- Música**
El amor es como el fuego...
- Elena**
Quedo, aguardad que os lo pida,
y cantad luego,
210 que como la bebida ha de ser
- Pascual**
¿Puede, cómo?
- Elena**
Ni pedida
ha de tardar, ni dar sin que se pida.
215 Pero, señor don Pascual,
si la verdad os confieso,
mi pecho, mi inclinación
se conforman con la vuestra.
Solo vuestra condición
220 halló en mi correspondencia,
que hablarme en comparaciones,
ha sido hablarme en mi lengua.
Esta es mi mano, y vosotros
cantad seguidillas nuevas,
225 y, si han de ser de mi gusto,
de comparaciones sean.
- Pascual**
¡Vaya de baile!
Cantan los músicos.
- Músicos**
Como el vino sois las⁹⁹¹ mozas de
[este tiempo:
calentáis a los otros, y andáis en
[cueros.
230 Al hipócrita imitan los que aman
[viejas,
que se van al infierno con penitencia.
Cantando esto bailan y dan fin

⁹⁸⁷ A partir de aquí, la métrica se vuelve mucho más irregular, al punto de que prácticamente se abandona la estructura de endecasílabos hasta el final de la obra.

⁹⁸⁸ Así en Barrera. R. Castelo recoge lo que dice Covarrubias de “gamba”: vocablo italiano relacionado con gambeta, “género de danza algo descompuesta”; por lo que interpreta el término como “coquetamente movediza y hasta al parecer ligera de cascos, fácil y sensual como esas danzas” (LAQ, 1.564). También podría ser errata de “garbeadora”, por “garbear”: “afectar garbo o bazaría en lo que se hace” (DA).

⁹⁸⁹ Barrera: “que es como mula”. Añadimos el artículo para completar el endecasílabo, que parece lo más lógico por los versos que siguen.

⁹⁹⁰ Barrera: “y”. Lo tomamos por error.

⁹⁹¹ Barrera: “Como el vino sois mozas”. Añadimos el artículo porque completa la métrica de esta cuarteta dodecasílaba.

Anexo 4

Loa al obispo Juan Nieto Polo del Águila (1747)

El título completo del texto que reproducimos a continuación es *Loa que representó el colegio mayor y seminario de San Luis de la ciudad de Quito, celebrando la elección de obispo de Santa Marta, hecha en el doctor don Juan Nieto Polo del Águila, natural de Popayán, colegial mayor que fue de dicho colegio, y hoy obispo dignísimo de la Santa Iglesia de Quito*. Se trata de un folleto de 15 páginas impreso en Madrid en 1747, firmado con la siguiente rúbrica: “Su autor el D. D. J. C. D. C. de Q.”. Reproducimos todo el texto, ampliando las contracciones y actualizando su ortografía a las normas vigentes hoy en día.

Personas que hablan en ella:		Juancho
El Cielo vestido de azul y rayos		Tenga usted la mano, amigo,
La Tierra, dama, vestida de verde y coronada de flores		que es mucho, que un colegial
La Idea de los Planetas, colorado, y [con] rayos de oropel	10	sea tan espantadizo:
El Oriente, de rosado		¡Sin duda usted no es de aquellos
La Luz, de blanco		que salieron de ejercicios
El Occidente, de arrebolado y negro	15	con entusiasmos mentales,
La Perla, de su color		de visiones, y prodigios!
El Oro, de amarillo		Pero sea lo que fuere,
El Laurel, de verdegay, con un ramo en la mano		présteme atento el oído,
La Ovejilla, en traje de pastora	20	y sosiéguese, que importa
Juancho, bedel en su traje		la quietud a lo que digo.
Un colegial, en el suyo		Yo soy el alma de Juancho,
Música		aquel bedel peregrino,
		que en otro tiempo fue sal,
		pimienta, clavo y cominos,
		de todo el colegio, siendo
		para el común regocijo
<i>Salen el Colegial y Juancho.</i>	25	una cosquilla animada,
		que movía lo <i>risivo</i> . ⁹⁹²
Colegial		Morime (que al fin discretos
Fantasma de nueva especie,		y bobos, todos morimos).
trasgo, quimera o vestiglo,		Y como yo era un salvaje,
que entre la risa y el miedo	30	sin méritos ni delitos
que infundes a un tiempo mismo,		que me subiesen al Cielo
eres de burlas y veras		o bajasen al abismo,
espantajo hermafrodito;		buenamente fui a parar
¿qué quieres aquí? ¿O quién eres?		con todo mi bulto al limbo,

⁹⁹² Vocablo italiano: pasado participio de *ridere*, reír.

- 35 en donde como inocente
entre los muchachos vivo.
Habrá un año que me dio
cierto recién muertecillo
que se vino a la otra vida
40 sin el agua del Bautismo,
noticias individuales,
de que se consagró obispo
don Joseph de Figueredo,
que colegial Ludovico⁹⁹³
45 fue de mi tiempo. Confieso
quedé contento al oírlo,
alboroté con extremos
todo el sosiego del limbo,
di palmadas con las manos
50 con estas patas di brincos,
y con esta misma boca,
di cien mil alegres gritos
al ver, que mis colegiales
se iban volviendo en obispos.
55 Mas ayer, que repitió
otra noticia un chiquillo,
de que el señor don Juan Polo,
que también alcancé vivo,
era para Santa Marta
60 también prelado elegido;
no me pude contener,
y volví a perder el juicio
viendo que de mi San Luis
son ya los obispos cinco;
65 y como penas, ni glorias
son alhajas de aquel sitio,
salí del limbo contento,
saliendo antes de mí mismo,
y conseguida licencia
70 de cuatro diablos benignos,
que son alcaldes que guardan
la cárcel de los chiquitos,
revestido de mi traje
a esta vida me he venido,
75 a celebrar tantas glorias
que en ascensos repetidos,
el colegio en poco tiempo
dignamente ha conseguido.
Mucho le debo al colegio,
80 y a todos sus individuos,
- pues me mataban las hambres
con tales cuales realillos.
Yo conocí a Figueredo,⁹⁹⁴
y le debí un gran cariño,
85 oíle en sus conclusiones
tan pronto y tan expedito,
que lo admiraron reloj
de tan puntual artificio,
que era de repeticiones
90 en repetir silogismos.
Los bollos de los Gutiérrez,
los sofismas y embolismos,
los tragaba y vomitaba
con primor tan inaudito,
95 que salía por la boca
cuanto entró por el oído.
Desenredado el sofisma,
y devanado el ovillo
con más destreza que enigmas
100 supo descifrar Edipo.
Al señor Polo también
conocí colegialito,
que mostró en todos sus actos
un ingenio tan divino,
105 que las ciencias aprendió
con progresos excesivos.
¿Cuántos párrafos le eché
cuando se graduó chiquillo
de maestro en Filosofía?
110 Y después cuando crecido
se graduó⁹⁹⁵ de doctor,
le dije mil desatinos,
que aunque disparates fueron
no dejaron de aplaudirlos.
115 Él era un mozo galán,
de linda presencia, y lindo
natural, en que mostraba
unos proféticos visos
por su hermosa majestad
120 de príncipe esclarecido.
En fin, el dicho señor
es un sujeto exquisito
de los que de tarde en tarde
saben producir los siglos:
125 y así sabiendo en mi estado,
que dignamente elegido,

⁹⁹³ Nombre italiano, equivalente a Luis. Se refiere al Colegio Mayor y Seminario de San Luis.

⁹⁹⁴ Joseph de Figueredo y Victoria, natural de Popayán, obispo de esa ciudad entre 1743 y 1752, y luego arzobispo de Guatemala entre 1752 y 1765.

⁹⁹⁵ La métrica exige la pronunciación grave de esta palabra.

después de varios empleos,
 es de Santa Marta obispo,
 no pude menos, que alegre
 130 volverme otra vez a Quito,
 para celebrar los lauros,
 que el colegio ha conseguido.

Colegial

Pues a buen tiempo has llegado
 si ese ha sido tu designio,
 135 porque hoy festeja el colegio
 con el mayor regocijo
 la altura de tanto Polo,
 y puedes, introducido,
 entre los demás lograr
 140 el intento que has traído.

Juancho

Ello no tiene remedio.
 Aunque hubiera veinte y cinco
 alabarderos me entrara
 por medio de los peligros,
 145 acreditándolo amante
 con excesos de atrevido,
 a decir entre las picas
 cuanto me dictare el pico.

Colegial

Pues ya la música suena,
 150 dando al festejo principio.

Suenan instrumentos.

Juancho

Y ya yo empiezo a pensar
 mil amantes desatinos.

*Mientras cantan, salen el Cielo y la
 Tierra, que ha de ser el derecho; el
 Occidente inmediato, luego la Luz, luego
 el Oriente, y por fin el que hace al
 Planeta. Al lado de la Tierra la Perla, el
 Oro, el Laurel, la Ovejilla, y a los
 extremos han de quedar Juancho y el
 Colegial, este al lado de la Tierra, y el
 otro al lado del Cielo.*

Música

Por apropiarse el mejor
 Polo que tiene la esfera,
 155 litiga gloriosamente

hoy el Cielo con la Tierra.

Tierra

Mío es el Polo, que aplaudo.

Cielo

¿Tú conmigo en competencia?
 No sabes, que soy el globo
 160 de luz, cuyas esferas
 en continuo movimiento
 te influyen, y te rodean?
 ¿Ignoras acaso que
 mis resplandecientes ruedas
 165 tienen dos ejes, o polos,
 en que en giración perpetua
 la máquina de mis orbes
 por todas partes te cerca?
 ¿Pues cómo un Polo en quien miro
 170 el resplandor de la ciencia,
 la luz del entendimiento,
 y de la virtud más bella
 los celestiales influjos,
 las útiles influencias
 175 quieres atrevida que
 de su alto punto descienda?

Tierra

Yo también tengo mis polos,
 pues caso que no me mueva,
 como Copérnico quiso,
 180 y otros que siguen su tema;
 no obstante, dos puntos fijos
 en regiones contrapuestas
 poseo, que el imán mira
 con tan admirable fuerza,
 que para ellos los inclina
 185 su oculta naturaleza;
 y así el Polo racional,
 que hoy mis afectos celebran,
 a quien como imanes siguen,
 190 poco premio y muchas prendas,
 pertenece, sin disputa,
 aun más que al Cielo a la Tierra.

Juancho

Bueno va: mas vive Dios,
 que es crítica la pendencia,

195 y aunque garnacha⁹⁹⁶ me visto,
no puedo votar en ella.
Oigamos, y la garnacha,
que es colorada y no negra,
me dé plaza de oidor,
200 antes de dar la sentencia.

Cielo

Varón compuesto de rayos,
de fulgores y centellas,
que cuando luz multiplican
a un solo punto se estrechan;
205 prelado sobre quien gira
todo el cielo de una Iglesia,
siendo norte a los aciertos,
que en él todo el orbe espera,
y siendo el sur, o el crucero,
210 que en misteriosas estrellas
sirve de luz y de guía
a cuantos la cruz veneran,
¿no es polo propio del Cielo?

Juancho

¡Fuego, y lo que el Cielo aprieta!

Planetas

215 Dice bien el Cielo, y yo,
que en metafórica idea
sus planetas simbolizo,
daré vigor a su prueba.
No hay otro alguno en el cielo
220 de los que llaman planetas,
que no sea un globo brillante
de desmedida grandeza.
Todos el cielo circulan
llevados de la violencia,
225 con que arrastra el primer móvil
los vuelos que les gobierna;
mas sobre este movimiento
tienen por su propia esencia
otro, con que sobre propios
230 ejes y polos voltean:
luego el ínclito don Juan,
que siendo uno, representa
los astros que simbolizo,
por su luz, y su influencia,
235 siendo Jove en majestad,
siendo Saturno en prudencia,

Marte en el valor, que sabe
divorciarse de violencias;
Venus en la gallardía,
240 unida con la modestia;
Luna liberal, que nunca
es menguante, sino llena;
y Sol en los resplandores,
pues si bien se considera
245 para ser un Polo Apolo
solo le falta una letra,
cuando en su sabiduría
sobran para que lo sea:
luego siendo (a decir vuelvo)
250 don Juan todos los Planetas,
es preciso que este Polo
a los cielos pertenezca.

Juancho

Diga usted, ¿qué letra falta
a que el Polo Apolo sea?
255 ¿No es la A? Pues esta es voto
que a su favor da sentencia.
Yo soy testigo, señores,
y testigo a quien se crea,
que en sus tentativas tuvo
260 el señor Doctor trecientas
aes con que le aprobaron
sus sobre-salientes letras:
luego por falta del A,
siendo Polo es evidencia,
265 que no dejara de ser
Apolo, quiera o no quiera;
¿quién lo negará por más
que lo repugne la Tierra?

Tierra

Sin embargo, el Polo ilustre,
270 que hoy aplaude mi fineza,
aunque sea luz tan dichosa
que se acredita Febëa,
por no ser su luz oblicua,
sino siempre firme y recta,
275 es un Sol, pero del mundo
es luz, más luz de la tierra,
que así llamó a los prelados
la doctrina más discreta:
sobre este Polo es verdad
280 gira el cielo de su Iglesia,

⁹⁹⁶ Garnacha: Vestidura talar que usan los togados, con mangas y un sobrecuello grande, que cae desde los hombros hasta las espaldas (DLE).

mas es verdad igualmente,
que aquella Iglesia es terrena,
y en fin, en la tierra rica
de Popayán, cuna regia,
285 tuvo al nacer en el mundo.

Colegial

Juancho, esta razón es buena.

Juancho

Camine la procesión,
y cante la delantera.

Oro

Bien has discurrido, y yo,
290 que como oro tus riquezas
represento, debo hablar
de parte de la nobleza;
que entre los ricos metales,
que en la región opulenta
295 de Popayán engendró
prodiga naturaleza,
es en el señor don Juan
el oro de más fineza,
300 que en su sangre reverberan,
son minas de los más altos
tesoros sus nobles venas.

Colegial

Señor bedel, ¿cómo estamos?

Juancho

Me duele algo la cabeza.

Oriente

305 Ya que se ha hablado de cuna,
yo soy un punto en la esfera,
en que los hermosos rayos
del Sol a lucir empiezan.
Y siendo este Polo, Apolo
310 en resplandor e influencias,
es preciso que su oriente
a los cielos pertenezca.

Juancho

Ya se me acabó el dolor.

Colegial

Mas no acaba la contienda.

Perla

315 Yo de las piedras preciosas
soy símbolo por ser perla,
que apellidándome *unión*
en la más pulida lengua,
todas las preciosidades
320 uno en ajustado emblema.
En el agua me concibo,
pero en su centro me engendra
el mar, con que es patria mía,
aun más que el agua, la tierra:
325 y así siendo el generoso
don Juan Polo en todo perla,
que en el pacífico mar
de sus veneradas prendas
al rocío de la gracia
330 sus perfecciones congela;
siendo una Perla, que tantas
preciosidades encierra,
que supera en el valor
las demás preciosas piedras,
335 a la Tierra pertenece,
sin que del Cielo la opuesta
pretensión algo adelante,
pues también tiene la Perla
en breve luciente globo
340 su oriente, que la ennoblezca,
siendo un retrato del Cielo
en su máquina pequeña.

Juancho

No me agrada esta razón,
porque las perlas es fuerza
345 que tengan conchas, y a mí
me enfadan de tal manera,
que con los hombres conchudos
no anda Juancho en chanzoneta.

Colegial

350 Calla, simple, que no tiene
concha ninguna esta Perla,
porque patentes a todos
sus primores, los vocea
de la más sonora fama
la trompa más vocinglera.

Juancho

355 Más vocinglero es usted,
pero callemos, paciencia.

Luz

Yo soy la Luz, cualidad
 tan hermosa y tan perfecta,
 que es el cielo patria mía,
 360 y el Cielo solo me engendra.
 Conmigo todos los orbes
 felizmente se hermosean;
 sin mí todo es confusión,
 y sin mí aun la vista es ciega.
 365 Soy como el alma del mundo,
 que vivifica y alienta
 cuanto el universo goza
 de primor y de belleza.
 Sin mí en los polos del orbe
 370 toda es noche la Noruega,
 toda obscuridad y sombras
 la triste región sumeria;
 luego siendo todo luz
 el Polo que a Quito alegra,
 375 sino en la debida altura,
 que a sus méritos convenga,
 en algunos grados mas,
 que sus cualidades premian;
 no es polo del mundo, sino
 380 polo de más alta esfera.

Juancho

Señor colegial de allá,
 ¿qué dice a esta consecuencia?

Colegial

Que la masa de la mano
 se te ha subido a la lengua.

Laurel

385 Pues yo soy también laurel,
 planta que la tierra lleva
 para corona de vida
 de las heroicas empresas,
 que o ya en campañas de Marte,
 390 o ya en campos de Minerva,
 del triunfo son acreedoras
 por el valor o las letras.
 Y habiendo ceñido yo
 en literarias palestras
 395 las nobilísimas sienas
 del Polo que hoy se venera
 por los repetidos triunfos,
 que consiguió en las escuelas;
 es preciso que estos triunfos
 400 que logró sobre la arena,

al sitio de los laureles
 por justicia pertenezcan;
 y más cuando los laureles
 de su virtud y su ciencia
 405 hoy convertidos en mitra
 coronan tanta cabeza,
 para que el merecimiento
 aun a la fortuna venza,
 que suele por lo común
 410 experimentar adversa.

Colegial

¿Qué dice el bedel del limbo?
 ¿No es el Laurel de la tierra?

Juancho

¡Válgate Dios por Laurel,
 que los cascos me escabecha
 415 con el aceite y vinagre,
 que da mi propia mollera!

Occidente

El Occidente soy yo,
 preciso punto en que encuentra
 el Sol el termino fijo
 420 de su luciente carrera:
 aquí aquel brillante fénix
 sepultando sus centellas
 hace cuna del sepulcro,
 y revive para nuevas
 425 regiones de otro hemisferio,
 que renacido lo observan;
 y cuando América toda,
 según geográfica cuenta,
 es la India Occidental,
 430 en que el Occidente reina;
 el gran Polo de Occidente,
 que eligió la providencia,
 para que donde el Sol muera
 nuevo Apolo resplandezca;
 435 y aun Astro, que yace mustio,
 otro en su lugar suceda;
 es preciso que sea mío,
 y como tal pertenezca
 al cielo de que soy parte,
 440 que con los polos numera
 cuatro puntos cardinales,
 que poseen las esferas.

Juancho

Esta razón es urgente.

Colegial

Aun otro papel nos resta.

Ovejilla

- 445 Yo de todo el animal
reina que el suelo apacienta,
cuya vida es un exceso
que al mismo cielo supera,
soy fino símbolo justo,
450 hoy proporcionada idea:
pues aunque para expresar
el carácter y grandeza
del ilustrísimo Polo
de mejor signo sirvieran
455 o ya un león coronado,
rey de los montes y selvas,
o el águila generosa
que en su apellido le eleva
a la cumbre de una insigne,
460 esclarecida nobleza;
después de todo, ningún
animal su vida emplea
en aplaudir su pastor
más bien que la amante oveja.
465 Y así como en su prudente
prelacia no gobierna
región alguna del cielo,
sino parte de la tierra,
es preciso que un pastor,
470 aunque sea Polo, lo sea
donde tiene su rebaño,
y más cuando en las supremas
calidades de pastor
venturosamente muestra
475 en el cielo vigilancia,
amor, doctitud, prudencia,
que es el norte, que dirige
a cuantos puertos desean,
y el crucero, o Sur, que carga
480 la Cruz con cuantos la llevan,
siendo un polo sincopado
de los polos de la esfera
en dar luz a los que el mar
de nuestra vida navegan
485 en guiar al salvamento
por las más seguras sendas,
y en aplicar pronto al hombro
a sus felices Ovejas,
para que sobre él estribe
490 el cielo, que les granjea.

Juancho

- Bueno, bueno; pero digo,
¿acaso allá en las esferas
no se halla un *Aries* por signo,
que es carnero en nuestra lengua?
495 Y cuando carneros falten
en su espacio, ¿no numera
el cielo siete cabrillas
que andan saltando traviesas?
Luego este Polo, pastor
500 ser en el cielo pudiera.

Colegial

- Calla, necio, y desde aquí
en acción más noble y seria
hable el colegio, a quien yo
represento en esta beca.
505 El Polo, que es digno objeto
hoy de aclamaciones nuestras
es hijo y feliz alumno
del colegio cuya bella
fecundidad brota flores,
510 que pretende para estrellas
el mismo Cielo, como hoy
se ha visto en su competencia.
Este seminario insigne,
que las lises como emblema
515 tiene por el Patrón Santo,
que florido lo conserva,
es un jardín, un paraíso,
que da en candor azucenas,
en lo docto maravillas,
520 y tantas rosas que reinas
salen para otros vergeles
mereciendo su belleza
que su purpura nativa
otra purpura ennoblezca.
525 No solo es plantel, es mina
del oro de la nobleza;
es un mar donde se cuajan
las más peregrinas perlas,
y para coronar sienas
530 es de laureles la selva,
dando en doctas y triunfales,
beneméritas cabezas,
a las iglesias prelados,
pastores a las ovejas.
535 Dígalo el gran Villarroel,
cuya virtud, cuyas letras
fueron honor del colegio,
y de la capilla egregia

de Augustino, digno padre
 540 de un hijo de tantas prendas,
 y en tantos libros impresas,
 en Chile, Arequipa y Charcas
 lo elevaron a la excelsa
 dignidad de ser ilustre
 545 prelado de tres iglesias.
 Dígalo el señor Zurita,
 cuya memoria respetan
 ya Guamanga, ya Trujillo
 con eterna reverencia.
 550 Dígalo don Juan Machado
 de Chávez, en cuya lengua
 oyó entre asombros Granada
 un oráculo de Astrea.
 A quien el mundo en sus libros
 555 debidamente celebra,
 y a quien Popayán su obispo
 no consagrado lamenta.
 Y dejando otras noticias
 por tener visos de inciertas,
 560 díganlo al fin los dos grandes
 obispos que la edad nuestra
 en breve espacio de tiempo
 hijos de San Luis observa.
 Luego cuando este colegio
 565 de Quito en la estancia amena
 su fertilidad corona
 y su amenidad aumenta,
 debe tener en sus glorias
 la mejor parte la Tierra.

Juancho

570 Ay, colegio de mi vida,
 viva la Tierra, y aun venza,
 que en nombrándome colegio
 todos mis empeños cesan:
 Víctor, señor colegial:
 575 Víctor, su bonete y beca:
 diga Víctor aun la envidia
 que de estos lauros revienta.
 Víctor repito otra vez,
 viva la señora Tierra,
 580 que al fin, como soy del limbo,
 vivo en lo profundo de ella.
 ¡Quién me mete con el Cielo,
 cuando nunca habrá pendencia,
 que a un salvaje de mi estado
 585 dentro del Cielo lo meta!

Cielo

Tente, que aun no está vencida
 de mi argumento la fuerza,
 y porque palpablemente
 los mismos ojos la vean.
 590 Descubre la empresa tú,
 que el oro de los planetas
 simbolizas.

Perla

Una P
 es por hoy toda mi empresa
 por ser de mi nombre ilustre
 595 la P la letra primera.

Oriente

Y yo como Oriente traigo,
 la O, que es mi primera letra.

Luz

Yo la ele, como Luz.

Occidente

Y el Occidente presenta
 600 otra O por su divisa.

Cielo

Pues porque todos entiendan,
 que Polo tan celestial
 toca al Cielo y no a la Tierra,
 esas letras ordenadas
 605 con debida atención lean.
 ¿No repiten todas Polo
 en armoniosa cadena?
 Luego este Polo es del Cielo.

Tierra

Así fuera si no hubiera
 610 otro argumento, que el tuyo
 con igual vigor retuerza.

Perla

La P mi letra primera.

Tierra

¿Y tú, rey de los metales?

Oro

La O, que es mi primera letra.

Tierra

615 Y tu, Laurel?

- Laurel**
[A] una ele
reduzco toda mi empresa.
- Tierra**
¿Cual, Oveja, es tu signo?
- Ovejilla**
Otra O, que es la postrera,
por ser de oveja, que humilde
620 los pies a su pastor besa.
- Tierra**
Pues lea el Cielo, lea el mundo
lo que dicen estas letras.
¿No expresan con claridad
Polo? Luego igual defensa
625 a pretensiones del Cielo
hoy feliz la Tierra ostenta.
- Juancho**
¡Víctor cuatrocientas veces!
¡Viva el colegio y la Tierra!
¡O grande Polo, que tienes
630 tus cosas de cosa inmensa;
pues en la Tierra y en el Cielo
tan fácilmente te encuentran!
Mas, señores, ahora es tiempo
de que este ropón se vuelva
635 garnacha, y que como juez
el mejor fallo profiera,
todos tienen mil razones,
ténganlas en hora buena;
mas, ¿qué dificultad hay,
640 en que lo que tienen, tengan?
La Tierra tiene sus polos,
también los tiene la esfera;
¿pues qué repugnancia se halla,
en que el Polo, que pleitean,
645 esté en fras⁹⁹⁷ del Padre nuestro,
sin ninguna diferencia,
así en la Tierra como en el Cielo,
así en el Cielo como en la Tierra?
Polo es del cielo por ser
- 650 tan celestiales sus prendas,
y Polo en la tierra por
haberse criado en ella;
Polo celeste porque es
polo de muy alta esfera,
655 y polo del mundo porque
adquirió las preeminencias
de Doctor, para que luz
de ese mismo mundo sea.
Y en fin, para concluir
660 en breve con mi propuesta,
Polo es de Tierra y de Cielo;
porque vistió la opa y beca
del colegio de San Luis,
seminario de tan bella
665 condición, que en brotar flores
es la tierra más amena,
y es cielo, como oficina,
que hace de flores planetas.
Pues convengámonos todos,
670 y dejando las contiendas
todos, como poseedores
de los derechos que alegan,
vayan pacíficamente
echando al Polo su arenga.
- Colegial**
675 Ha dicho Juancho muy bien,
que tal vez un bobo acierta
con su candidez al blanco,
que no alcanza la agudeza.
- Juancho**
¿De eso se espanta? ¿No ve
680 que yo también fui colega,
y aunque no estudié, oí
en el colegio sentencias?
Demonios son los teatinos,⁹⁹⁸
todo lo escriben y enseñan,
685 y son bártulos y baldos⁹⁹⁹
aunque cátedras no tengan.
Y a mí por solo su trato,
aunque siempre fui una bestia,
me infundieron *gratis data*

⁹⁹⁷ Apócope de “frase”, para mantener la métrica.

⁹⁹⁸ Teatino: Integrante de la orden de clérigos regulares (DLE). Añade el diccionario una acepción en desuso: Por confusión, jesuitas.

⁹⁹⁹ Bártulos y baldos hace referencia a libros de estudio. Proviene de los nombres del jurisconsulto boloñés del s. XIV Bártolo de Sassoferrato y de su alumno Baldo degli Ubaldi. Del primero, dice el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987) que sus obras eran libro de texto fundamental para los estudiantes de derecho.

690 natural jurisprudencia.

Colegial

Ea, pues, las atenciones
todos hacia el Polo vuelvan;
y haga la música salva
en numéricas cadencias.

Juancho

695 Eso sí, música suene,
y en tanta vocal pendencia
meta la música paz,
que es quien las voces concierta.

Música

Dichosa será mil veces
700 la Tierra al ver su ventura
siempre en más, y más altura
de su gran Polo las creces.
Y el Cielo justificado
mostrará su providencia
705 si el mérito en su eminencia
logra premio de igual grado.

Cielo

Ya aquí es preciso ceder
razones, y aun preferencias.

Tierra

Hablo primero porque
710 empiezo por mí la letra.
Feliz es fuerza que viva
madre, que un hijo solo
consigue un constante Polo,
en que su ventura estriba;
715 más si entre gloria excesiva
(gran Polo) lo que mereces,
la fortuna sin reveses
te brinda justa, y cortés,
la que es dichosa esta vez

Música y Tierra

720 dichosa será mil veces.

Perla

Eres la perla mejor
por quien hoy el cielo lidia,
como que tienen envidia
los astros de tu esplendor,
725 ni más gloria, ni mayor
timbre la tierra procura

sobre toda su hermosura
con dicha tan soberana,
y así está alegre, y ufana:

Música y Perla

730 la tierra al ver su ventura.

Oro

Tu nobleza el mejor oro
es, que Popayán engendra
cuando en tus venas le acendra
su más plausible tesoro.
735 De las virtudes el coro,
de las ciencias la cultura,
y esmaltes de sangre pura,
haciéndote único, y solo,
anhelan ver tanto Polo

Música y Oro

740 siempre en más y más altura.

Laurel

Aquel invicto laurel,
que siempre en tu frente altiva
hizo de una ninfa esquiva
un verde círculo fiel;
745 aquel glorioso tropel
de las prendas que ennobleces,
y la esperanza que ofreces,
en cuanto el mérito encierra
pronostican a la tierra

Música y Laurel

750 de su gran Polo las creces.

Cielo

Polo, en cuya latitud
ha encontrado la verdad
una rara inmensidad
de erudición, y virtud;
755 cuando en justa celsitud
se ve también colocado,
bien muestra que en el estado
de exaltación tan debida
la Tierra está agradecida

Música y Cielo

760 y el Cielo justificado.

Occidente

Polo, que en su claro Oriente,
derramó tanto esplendor,

que ha pasado a ser honor
también para el Occidente:
765 ya que en todo es Sol luciente
por la propicia asistencia
de los Cielos, su influencia
firme, invariable, constante
en los auges de adelante

Música y Occidente

770 mostrará su providencia.

Luz

Aunque siempre la fortuna
se muestre tan favorable,
que atienda con rostro afable
tantas prendas una a una,
775 jamás la suerte oportuna
logrará la preferencia,
dudando en la competencia
la razón cual es mayor,
si la dicha en su valor

Música y Luz

780 si el mérito en su eminencia.

Oriente

El más justo galardón
ser cabal premio no puede,
si de algún modo no excede
del mérito la extensión:
785 y así, cuando tantas son
las prendas de tal prelado,
nunca estará bien premiado
en este hemisferio, aunque
todo el mundo admire que

Música y Oriente

790 logra premio de igual grado.

Ovejilla

Dichosamente se vean
para bien de tus rebaños
tan dilatados tus años,
como ellos mismos desean:
795 tus felicidades sean
fecunda finca segura
por quien, si tu vida dura,
logrando sus intereses:

Música y Ovejilla

dichosa será mil veces,

800 la tierra al ver su ventura.

Colegial

Del colegio el fiel desvelo
con Cielo y Tierra compite,
y su aprecio te repite
los votos de Tierra y Cielo.
805 Constante pide su anhelo
a Dios repetidas veces
consigas cuanto mereces,
porque logre su ternura

Música y Colegial

siempre en más y más altura
810 de su gran Polo las creces.

Planetas

Mil interesados tiene
del Polo la elevación,
si logra la exaltación
que el mérito le previene,
815 a la Tierra le conviene,
como honor y conveniencia,
que tanta virtud y ciencia
suban a un puesto encumbrado

Música y Planetas

y el Cielo justificado
820 mostrará su providencia.

Juancho

Cualquiera polo blasona
grados que a la cuenta ofrece,
mas nuestro Polo merece
tener grados y corona:
825 él es insigne persona,
y hasta verse coronado
de un círculo triplicado
no se sabrá en mi conciencia

Música y Juancho

si el mérito en su eminencia
830 logra premio de igual grado.

Tierra

Generoso don Juan, pastor sagrado.

Música

Pastor sagrado.

Perla

En hora buena tu primera mitra.

- Música**
Tu primera mitra.
- Oro**
835 Alegre aplauda y tu tierra cuente.
- Música**
Tu tierra cuente.
- Laurel**
Entre sus dichas por su mayor dicha.
- Música**
Por su mayor dicha.
- Tierra**
840 Pastor sagrado
tu primera mitra
tu tierra cuente
por su mayor dicha.
- Cielo**
En los corazones tu nombre adorado.
- Música**
Tu nombre adorado.
- Occidente**
845 De amor esculpido escrito se mira.
- Música**
Escrito se mira.
- Luz**
Y llenando el mundo con letras de
estrellas.
- Música**
Con letras de estrellas.
- Oro**
También se ha gravado en la esfera
[altiva.
- Música**
850 En la esfera altiva.
- Cielo**
Tu nombre adorado
escrito se mira
con letras de estrellas
en la esfera altiva.
- Oro**
855 Venturoso signo blanca piedra sea.
- Música**
Blanca piedra sea.
- Colegial**
De este festivo, de este alegre día.
- Música**
De este alegre día.
- Planetas**
Para la memoria señal que publique.
- Música**
860 Señal que publique.
- Juancho**
Glorias del Colegio y el bien las Indias.
- Música**
El bien de las Indias.
- Ovejilla**
Blanca piedra sea
- Colegial**
de este feliz día,
- Planetas**
señal que publique
- Juancho**
865 el bien de las Indias.
- Colegial**
Ahora ya divino Polo
por quien en noble porfía
pretendiéndote cada uno
el Cielo y Tierra litigan,
870 de parte de mi colegio
es bien que afable recibas
los plácemes que en tu aplauso
hoy pregonas su alegría;
y ya que en toda su altura
875 interesada se mira
por sí, y por ti tus asensos,
tan ansioso solicitas,
que nunca estará contento
hasta ver que digno pisas
880 la cumbre del Vaticano

en elevación debida.
 Para lo cual a mi lengua
 todas sus lenguas unidas,
 a mis votos los deseos
 885 juntos de cuantos vestida
 la beca que tú vestiste
 hoy a tus glorias aspiran:
 En nombre de todos digo,
 lo que su aprecio me dicta.
 890 Vive, y el mundo se asombre
 de tu duración crecida
 al ver que imita tu vida
 la eternidad de tu nombre,
 y pues mereces renombre
 895 de fénix en discreción,
 en ingenio, erudición,
 y entendimiento profundo;
 admírete todo el mundo
 fénix en la duración.

Juancho

900 Ahora entro yo, y ya que todos
 a las prendas generosas
 del Polo trecientas colas
 han dicho de treinta modos
 sin metáforas ni apodos,
 905 sin fábula o sin historia
 aplicaré mi memoria
 a mi colegio excelente,
 que aunque del limbo soy ente,
 tengo gran parte en su gloria:
 910 Ilustrísimo colegio,
 seminario el más florido,
 que gozas contra el olvido
 un perpetuo privilegio,
 ya que eres Mayor y Regio,
 915 y esperanzas nos prometes,
 cuenta por cinco y sietes,
 en tus dignos colegiales,
 obispos y aun cardenales,
 que no sean de moquetes.
 920 Quiera el Cielo que sea así,
 y que hechas las becas capas
 consistoriales, más Papas
 des, que te da Alangasí;
 no piensen que es frenesí
 925 esto que a mi labio asoma,
 porque tanta altura toma

el colegio cada día,
 que esta fuera profecía
 si Quito se hiciera Roma.
 930 ¿O mal haya la distancia
 que tanto mérito esconde?
 ¡No estuviera Quito donde
 están la España o la Francia!
 Yo digo sin arrogancia,
 935 sin vanidad ni delito,
 que trabuque mi apetito,
 que a estar Quito por allá
 hubiera tenido ya
 más papas que engendra Quito.
 940 Nadie extrañe admirativo
 por garrafal desconcierto
 lo que ha pronunciado un muerto,
 que aun estando muerto es vivo
 si es disparate excesivo
 945 lo que he dicho amante fiel
 lo digo como bedel
 que este colegio registro,
 y que si murió, murió
 por grandísimo amor de él,
 950 ítem más, ahora es preciso.

Colegial

Ten, hombre, la tarabilla,
 que ya con tus desatinos
 haces la farsa prolija.

Juancho

Perdone usted, que es forzoso
 955 decir a la Compañía
 algo también cuando es parte,¹⁰⁰⁰
 tan cercana y tan precisa,
 en las glorias que el colegio
 este día solemniza,
 960 todas las honras que logran
 en curatos, canonjías,
 dignidades, obispados
 y otras cosas de esta guisa,
 los alumnos del colegio
 965 todas son de los jesuitas
 por línea recta, y muy recta
 bisnietas, nietas y aun hijas.
 Bastaba que el seminario
 los buenos padres dirijan,
 970 para que sea gloriosa

¹⁰⁰⁰ El original dice claramente “espante”, cosa que no parece tener sentido ni conexión sintáctica con el resto del enunciado, por lo que lo tomamos por errata.

y perdurable oficina
 de hombres grandes en virtud,
 en honra y sabiduría.
 Su discreción hace santos
 975 sus cabezas dan doctrinas,
 sus doctrinas dan cabezas
 beneméritas de mitras.
 Mas porque en una palabra
 todo lo que alcanzo diga,
 980 del cebo de sus bonetes
 se hacen velas encendidas,
 que sobre sus candeleros
 las iglesias iluminan.
 Y hablando en particular
 985 de las glorias de este día,
 quiero rematar mi arenga
 con un par de decimillas.¹⁰⁰¹
 Dos polos hoy considero
 que celebra todo el mundo,
 990 el primero sin segundo,
 y el segundo sin primero;
 el que tenga compañero
 cada cual en este día
 cuando la igualdad desvía
 995 es gran prodigio, mas llano,
 porque el un Polo es hermano,
 y el otro es de Compañía.
 Un asombro es (vive Apolo)
 y un portento soberano,
 1000 que el que es único sea hermano,
 y compañero el que es solo;
 mas como de Polo a polo
 ni hay hermanos más amantes,
 es fuerza que en sus esmeros
 1005 aun en el ser compañeros
 nunca tengan semejantes.
 Con esto, señores míos,
 a Dios, porque ya es precisa
 (acabada la licencia)
 1010 mi revuelta a la otra vida.
 Contento voy, y aunque al limbo,
 no alcanzan, llegan ni alivian
 los sufragios de la tierra,
 hoy es tan grande mi dicha,
 1015 que llevo un *requiem aeternam*
 en mi perpetua alegría.

Colegial

Pues concluyamos diciendo
 entre cadencias festivas,
 que el colegio y su gran Polo
 1020 por eternidades vivan.

Música

El Colegio y su gran Polo
 por eternidades vivan.

Tierra

Viva Polo, para ser
 eje en que mi dicha estriba.

Música

1025 Viva.

Cielo

Viva, para que por él
 el Cielo en la tierra viva.

Música

Viva.

Perla

Viva, y venza a la fortuna.

Oro

1030 Viva, y triunfe de la envidia.

Música

Viva, viva.

Laurel

Viva lo que sus laureles,
 que siempre inmortales brillan.

Ovejilla

Viva, porque sus ovejas
 1035 por él gocen mejor vida.

Música

Viva, viva.

Occidente

Viva, y el ocaso ignore.

Luz

Viva, para luz y guía.

¹⁰⁰¹ A pesar de esto que dice Juancho, a continuación viene una décima y una novena, en ese orden (vv. 988-997 y 998-1006).

Música

Viva, viva.

Oriente

1040 Viva, y en perpetuo Oriente
cual fénix siempre reviva.

Planetas

Viva, y numeren su aliento
los rayos que multiplica.

Música

Viva, viva.

Colegial

1045 Viva, para que el colegio
nuevos contentos repita.

Juancho

Viva y reine, voto a tal
mucho más, que vive Cribas.¹⁰⁰²

Música

Viva, viva, viva, viva.

Todos

1050 Viva, viva, viva, viva.

Fin

¹⁰⁰² El DLE recoge, como locución interjectiva en desuso, “Voto a Cribas” como “Voto a Cristo”.

Anexo 5

Loa para el primer carro triunfal de Carlos III (1760)

Se copia a continuación el texto dramático titulado “Loa para el primer carro triunfal que salió a expensas del Sr. alcalde de primer voto de esta ciudad de Quito, don Mariano Ubilluz, en las fiestas reales cuando la Católica Majestad de Carlos 3º pasó del trono de Nápoles al de España, celebradas el año de 1760”. Lo tomamos de la transcripción que hiciera Jorge A. Garcés para el n.º 17 de la revista *Museo Histórico* (Quito: Museo de Historia de la Ciudad, 1953), 126-148, siendo la fuente original de esa transcripción el libro manuscrito de actas del cabildo de Quito de 1756 a 1761. La transcripción de Garcés incluye también el documento redactado el 22 de agosto de 1760 por Juan Crisóstomo de León, escribano público de cabildo y real hacienda, cuyo título es “Fiestas celebradas en Quito cuando la Católica Majestad de Carlos 3º pasó del trono de Nápoles al de España, celebradas el año de 1760”, el cual no transcribimos por no ser parte del texto dramático. No obstante, una descripción comentada de ese texto puede hallarse en la primera sección del cuarto capítulo del estudio para el que este escrito es un anexo.

Personas que hablan en ella:

Quito, de dama
La Tierra, de dama
El agua, de dama
Aire y Fuego, galanes

Entrando el carro a la plaza con ruido de instrumentos y parado en el sitio de la representación, y descubierta Quito reclinada en un cojín verde en ademán de dormida, y hecho silencio, empezará el canto de la Música.

Música

Desde donde al sol se bebe
águila su luz del día,
hasta donde tumba fría
Thesis le erige de nieve,¹⁰⁰³

5 divulgue parlera fama,
que al invicto y sin segundo
Carlos, asombro del mundo,
por su rey España aclama.
A tan plausible contento,
10 a noticia tan gloriosa,
¿qué dispones, Quito hermosa,
para explicar tu contento?

Quito, haciendo ademán de quien despierta al ruido de la música, sin ponerse en pie, dirá desde el cojín, levantando la cabeza un poco.

Quito

Sonora una voz se oyó;
y si apenas fue sonido
15 que me restauró el sentido,

¹⁰⁰³ Thesis o Thetis es “la diosa primordial de la creación. [...] Aparece en las *Teogonías órficas* como el primer ser en emerger en la creación” (*Theoi Greek Mythology*, www.theoi.com/Protogenos/Thesis.html). La traducción es nuestra.

¿cómo el alma me robó?
*Canta la Música solamente la 2ª
 redondilla.*

Música

Divulgue parlera fama
 que al invicto y sin segundo
 Carlos, asombro del mundo,
 20 por su rey España aclama.

*Repite Quito con pausa y admiración
 cada verso de la redondilla.*

Quito

Divulgue parlera fama
 que al invicto y sin segundo
 Carlos, asombro del mundo,
 por su rey España aclama.

*Se levanta y se pone con comodidad
 para ver y accionar hacia el lugar
 donde estará el retrato del Rey. La
 música de clarines y trompas se tocará
 por un corto rato al levantarse Quito,
 quien proseguirá.¹⁰⁰⁴*

25 Este el acento que hoy
 de su halago suspendida
 yo la primera he de ser
 en celebridad tan mía,
 y más cuando aquella voz
 30 armoniosa y expresiva
 hizo esta vez que mi sueño
 fuese imagen de la vida,
 porque no copiaba sombras,
 por más que inmortal yacía
 35 sin acción todo mi brío,
 sin resplandor las más vivas
 copias del Sol, que en mis ojos
 mi hermosura multiplica.
 Lo dormido sólo fue
 40 de mis quietudes noticia,
 pues este dulce reposo
 simbolizaba estas dichas.
 En este glorioso empeño
 toda mi atención se mira,

45 mi cuidado en centinela
 se previene para el viva
 Carlos el Invicto, el Grande
 a aquesto yo por mí misma
 en este carro triunfal
 50 he salido conducida,
 mejor que la diosa Ceres,¹⁰⁰⁵
 no de unas fieras altivas,
 si tirada del Amor,
 y de mi misma Alegría,
 55 conductor el Rendimiento,
 estas mis volantes pías,
 que a la carroza del Sol
 causarle pueden envidia.
 Quito soy, excelso Carlos,
 60 ya de mí tendrás noticia
 (si merecí tanta gloria
 en ser de ti conocida):
 la hermosa (por esta vez
 vuestra discreción permita,
 65 que aún de la propia alabanza
 hoy en mi favor consiga
 los lauros, que por sí mismo
 el que se alaba disipa),
 la siempre verde y amena
 70 yo sí que soy la florida;
 para mis sienes se hicieron
 eternas las maravillas,
 inmortal la primavera,
 el invierno no me obliga
 75 a que mi gala deponga,
 y que de su horror me vista,
 ni mi tranquila quietud
 en sus combates pelagra,
 pues por más que enfurecidos
 80 los vientos choquen con ira
 me son euros y aquilones,
 auras suaves y remisas.
 Yo el jardín cuyos olores
 a la Arabia desafían,
 85 dan ventaja a la Pancaya,

¹⁰⁰⁴ Esta acotación aparece en la transcripción de Garcés luego del verso 27. La reubicamos a donde parece tener mayor sentido.

¹⁰⁰⁵ “Ceres es el nombre romano de la diosa griega Deméter, con la cual se identifica completamente”. Se trata de la “Diosa maternal de la Tierra” (DM, 99 y 131).

- y son la injuria del Hibla;¹⁰⁰⁶
yo el regazo del favonio,
del céfiro la delicia;
honor de Flora, y el centro
90 donde las dulces caricias
de la madre de Memnón,¹⁰⁰⁷
purpúreo nuncio del día,
descansan vertiendo en llanto
el buen honor de su risa.
95 Debo al cielo y sus influjos,
a su benéfica vista,
a su poder y clemencia,
la mejor prerrogativa,
la elevación más gloriosa,
100 la fortuna más subida;
y en una felicidad
unidas todas mis dichas;
haber dado una Azucena¹⁰⁰⁸
¡Oh, qué hermosa!, y que fue digna
105 de enamorar a los cielos,
de cautivar tantas vidas,
de asombrar a las edades,
y de que al fin aplaudida
del celestial Jardinero
110 la pasase a peregrina
región de luz donde goza
el mirarse conducida,
al contemplarse cortada
para las manos divinas.
115 De esta península vasta
del Perú soy la más rica:
a mi opulencia concurren
no las sonadas de Midas¹⁰⁰⁹
adulaciones del tacto
120 realidad de sus desdichas;
sí las más precisas rocas,
tantos montes y colinas,
- riscos y penachos de oro
y de plata, son la mina
125 y el Ofir¹⁰¹⁰ más opulento
que enriquece la provincia,
cuantos ríos caudalosos
como sobrados disipan,
con sus brillantes arenas,
130 lo que a la misma codicia
le sobrara, mas y cuanto
oro al mar le comunican.
En competencia a mis ríos
el Ganges calle en la India,
135 que del Cáucaso eminente
es arteria cristalina.¹⁰¹¹
En España calle el Tajo,
que Albarracín precipita
a que pródigo enriquezca
140 al Océano. Compitan
con Bengala mis diamantes
y mis perlas exquisitas,
mis rubíes y zafiros
con los que Ceilán te brindan
145 sus ríos. Y aún es mayor,
y precio de más estima
el que tengo en ser Oriente
de aquellas llamas divinas
destellos de Dios, que pudo
150 con un aliento infundirlas;
de almas sublimes, de ingenios
que la admiración se abisma
y en el silencio mejor
las elogia enmudecida.
155 En mis tribunales justa,
es lo pío mi divisa,

¹⁰⁰⁶ Tanto Pancaya como Hibla, y más adelante Bengala y Ceilán (vv. 141 y 144), aparecen como referentes lejanos e incluso legendarios, sin que exista otro interés que el de establecer comparaciones meramente retóricas.

¹⁰⁰⁷ Escrito Menon en la transcripción de Garcés. Es hijo de Eos (la Aurora) (DM, 347).

¹⁰⁰⁸ Se refiere a Santa Mariana de Jesús (Quito, 1618-1645), también conocida como la Azucena de Quito. En la época en que se escribió esta loa, la diócesis quiteña había iniciado dos procesos para conseguir su beatificación, la cual se dio finalmente en 1853. Su santificación la hizo Juan Pablo II en 1950. Aurelio Espinosa Pólit, *Santa Mariana de Jesús, hija de la Compañía de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad* (Quito: La Prensa Católica, 1957), capítulos I y II.

¹⁰⁰⁹ Legendario rey de Frigia, capaz de volver oro todo lo que tocaba (DM, 355).

¹⁰¹⁰ Ofir es una región bíblica famosa por su riqueza. Se la menciona varias veces en el libro de Reyes y otros lugares de la Biblia.

¹⁰¹¹ Esta alusión del Ganges y poco después a Albarracín van en la misma línea de lo dicho en la nota 4. En este caso las referencias cometen errores geográficos evidentes, pues ni el Ganges es río del Cáucaso ni el Tajo atraviesa el poblado de Albarracín (el río de esa localidad es, en realidad, el Guadalquivir).

Selva Alegre¹⁰¹² donde halló
 corto y trono la justicia;
 Astrea en mí sabio acuerdo
 160 la Palas a quien dedican
 doctas universidades,
 ramos de frondosa oliva;
 la Diana, que con rigor
 Acteones sacrifica
 165 al escarmiento; yo, Dafne,
 a quien castas fugitivas
 bellezas en sus encierros
 laureles me fructifican.¹⁰¹³
 Ya numero en mi defensa
 170 tantas sagradas milicias,
 las estrellas de Domingo,
 la seráfica familia,
 los querubines de Aurelio,
 de Nolasco la benigna
 175 escuadra de redentores,
 hijos propios de María.¹⁰¹⁴
 El ejército de Ignacio
 que Providencia divina
 previno, para que siendo
 180 milicia más combatida
 llegase a tener el lauro
 de siempre sabia e invicta,
 tantos que todos la llaman
 de Jesús la Compañía.
 185 Quito soy la siempre fiel
 al feliz que me domina,
 si de un Carlos conquistaba
 a un nuevo Carlos vencida.

Cantara la Música solamente este verso:

Música

Por su Rey España aclama.

Y luego le interrumpirá por un corto rato el ruido de clarines y trompas, y cesando éstas, proseguirá cantando esta copla:

190 A tan plausible contento,
 a noticia tan gloriosa,
 ¿qué dispones, Quito hermosa,
 para explicar tu contento?

Quito
 Dulcísima armonía,
 195 hechizo hermoso, en quien el alma mía
 encuentra en un momento
 compendiado lo eterno en mi contento,
 que ya Carlos Monarca soberano
 de España el cetro empuña en su mano;
 200 que ya su señorío
 dulcemente violenta mi albedrío;
 que ya sus luces bellas
 del cielo americano a las estrellas
 hacen que en resplandor y en alegría
 205 compitan con la clara luz del día,
 que ya en cláusulas de oro
 instrumento sonoro
 mintiéndose sirena
 de metal, que resuena
 210 en los golfos de Juno,
 y en la región de espumas de
 Neptuno¹⁰¹⁵
 ha esparcido con eco lisonjero,
 que es mi Monarca Carlos el Tercero.
 ¿A qué aguarda mi empeño más glorioso?

215 A salir victorioso.
 ¡Ah, de los cuatro elementos,
 en mi favor con presteza
 acudid, como os llamare
 mi poder! ¡Ah, de la Tierra”

¹⁰¹² Se refiere a Juan Pío Montúfar y Fraso, Marqués de Selva Alegre, presidente de la Audiencia de Quito entre 1753 y 1761.

¹⁰¹³ La profusión de referencias clásicas dan tono del imaginario de la loa, notablemente escueto de referencias religiosas. Astrea es representación de la justicia; Palas es epíteto de Atenea, diosa de la sabiduría; Diana es el nombre latino de Ártemis, diosa cazadora; Acteón es un cazador hijo de Apolo; Dafne una ninfa convertida en laurel por intervención divina, cuando Apolo procuraba poseerla (DM, 57, 400, 136, 6 y 126).

¹⁰¹⁴ Todas estas son referencias a las órdenes religiosas de la ciudad: dominicos (“las estrellas de Domingo”), franciscanos (“la seráfica familia”), agustinos (“los querubines de Aurelio”) y mercedarios (“de Nolasco la benigna/ escuadra de redentores”). Lo que sigue en los versos 177-184 es una referencia a la otra gran orden religiosa de la época: los jesuitas.

¹⁰¹⁵ Continúan las referencias clásicas. Juno es el nombre romano de Hera, la más grande de las diosas olímpicas; Neptuno es la versión romana de Poseidón, dios de los mares (DM, 298 y 377).

*De uno de los nichos del torno saldrá la
Tierra y hablando bajará sin
aceleración, y se le irá acercando a
Quito, hablando con ella, y se le pondrá
a un lado.*

Tierra

220 Más que al mando de tu voz,
al imán de tu belleza
he acudido. ¿Qué me quieres?
Ya conoces mi obediencia,
y que a pesar de los vientos,
225 mi desmedida e inmensa
mole calzaré las alas
del rayo, porque se vea,
que en obedecerte soy
una exhalación ligera.

Quito

230 Es mi empeño.

Tierra

Ya lo sé

Quito

¿Qué dices, qué es lo que piensas,
cómo en el sagrado alcázar
entraste de mis ideas?

Tierra

235 ¿Eres acaso tú sola,
la que tu poder empeñas
para estos festivos cultos
a expensas de la grandeza,
a impulsos de la lealtad,
240 a esmeros de la opulencia?

Quito

Dilo, pues, y así sabré
si mis designios penetras.

Tierra

Este magnífico tren
que en triunfal pompa se eleva,
245 emulación de los astros
y susto de los planetas,
es para Carlos.

Quito

¿Pues quién
antes que yo lo dijera,
250 te anticipó la noticia?

Tierra

¡Hay tal dudar! Oye atenta.
Desde que el invicto Carlos
con ocasión (no quisiera
que aquella vez mi memoria
255 fuese espejo de mi pena,
sin que en llanto desatara
lo que mi dolor congela)
del ocaso de Fernando,
pasó de Nápoles bella
260 a la hermosísima España:¹⁰¹⁶
la Europa con competencia
de sus reinos y provincias,
de sus ciudades y aldeas,
su coronación aplaude,
265 y su exaltación celebra;
y sólo Nápoles llora
lo que a España tanto alegra,
desde que puso en sus sienes
la más preciosa diadema,
270 la corona más brillante,
de que tú Quito eres perla,
y desde que Atlante¹⁰¹⁷ invicto
en sus hombros sustenta
la máquina de dos mundos,
275 la extensión de dos esferas,
la inmensidad de dos cielos
con aliento y entereza,
con más que humano valor,
con más que acertada ciencia,
280 testigo soy de la pompa
conque en las cuatro diversas
partes, que al mundo componen
esto mismo se celebra.

Quito

¡Albricias! Que de tu informe
285 no pocas luces espera
sacar para el desempeño
mi lealtad y mi fineza
para con Carlos. De ti

¹⁰¹⁶ Carlos era rey de Nápoles cuando la muerte de Fernando VI. Tuvo que abdicar su trono a favor de su hijo para acceder al de España.

¹⁰¹⁷ Atlante es uno de los gigantes preolímpicos. Fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo (DM, 61).

me he de valer, pues quisiera
 290 instruida de tus noticias,
 advertir sobre la ajena
 ostentación, a si llego
 a igualarla o a vencerla:
 pues anhelo en celebrarlo
 295 ser en toda la primera.

Tierra

Es debido; y en mí tienes
 cuanto esmalta y hermosea
 todo el dilatado espacio
 a donde mi imperio llega.

Vase.

Quito

300 Grande apoyo en mi favor
 es el que a la tierra tenga
 hoy de mi parte. ¡Ah, del Agua!

*Saldrá del un nicho del torno, y
 hablando se irá llegando al sitio donde
 estuviere Quito.*

Agua

¿Quién al imperio y violencia
 de tu voz, oh Quito hermosa,
 305 del Perú la más amena
 podrá resistir Si arrastras
 y dulcemente violentas
 con lo mismo que suspendes?
 Porque si te escucho atenta,
 310 siendo el Agua, tú en mis golfos
 vienes a ser la sirena.
 ¿A qué me llamas?

Quito

Escucha.
 Esta rara gentileza
 315 de mi cuerpo reconoce,
 deber a tus aguas esta
 fecundidad en las mieses.

Agua

¿A qué me has hecho que venga?¹⁰¹⁸

Quito

A un desempeño

Agua

320 Pues bien,
 así estaremos de fiesta,
 y a lo menos te seré
 la bulliciosa y parlera,
 cristales no faltarán,
 325 ni espejos en que te veas,
 y aún daré si tú quieres,
 golfos enteros de perlas;
 yo seré lo más barato
 y corriente en estas fiestas.

Vase.

Quito

330 Y siendo función tan mía
 es necesario que en ella
 esté el Aire; no sea que
 hoy mi vanidad se vea
 sin aire. Pues que le llame
 335 mi poder.

*Saldrá el Aire de un nicho del torno, y
 poco a poco se encaminará hacia
 Quito, hablando con ella desde que
 saliere; pero de modo que vaya
 haciendo tiempo, tanto que al acercarse
 a Quito, diga puntualmente aquellas
 palabras: “Yo también de ti atraído”,
 etc.*

Aire

Oh, Quito bella,
 ¿qué hechizo llevas contigo?
 ¿Eres la Circe¹⁰¹⁹ halagüeña,
 que al encanto de tu voz
 340 los elementos se alteran,
 que la Tierra se divorcia

¹⁰¹⁸ Nos inclinamos a pensar que faltan algunos versos en la transcripción de Garcés, pues ahí aparecen repetidos, en evidente errata tipográfica, los versos 303 a 317. Ya que no hemos tenido a disposición el manuscrito original de donde Garcés transcribe la loa, debemos sujetarnos al contenido de esa versión impresa. Es plausible pensar que, tras la pregunta del Agua (“¿A qué me has hecho que venga?”), la respuesta de Quito haya incluido más que el solo verso quebrado que aparece: “A un desempeño”, tras lo cual el elemento hace ya su promesa.

¹⁰¹⁹ Circe, en la tradición clásica, es una hechicera (DM, 107).

del eje en que se sustenta,
 y por mostrarse obediente
 aún se ha mentido a saeta
 345 porque se sintió tirada
 de tu magnética fuerza?
 El Agua, que fugitiva
 de los montes se despeña
 por desdeñosa y tirana,
 350 aún sabiendo su experiencia
 que corre a hacerse pedazos,
 a tus voces se encadena,
 y en las prisiones gustosa
 lo que corriendo lamenta
 355 ríe convirtiendo el llanto
 en voz de plata risueña.
 Yo también de ti atraído
 he abreviado aquella inmensa
 dilatada monarquía
 360 de mis dominios, aquella
 región que media entre el cielo
 y la esfera corpulenta
 del mundo (si acaso no
 la del Fuego más se eleva)
 365 y abraza mi magnitud
 la redondez de la Tierra.
 Aquí me tienes, y sabe
 que mi atención se desvela
 en servirte; y si me mandas
 370 sólo así me lisonjeas.
 Si para pompas hermosas
 a mi rendimiento empeñas,
 bien conoces, que es el Aire
 (llamo a tu propia experiencia)
 375 sino el todo de lo bello,
 el alma de la belleza.
 Si para plausibles cantos
 para consonancias tiernas,
 si para acentos gloriosos
 380 para voces hechiceras,
 me has traído y Carlos es
 el motivo hermoso de ellas,
 la república sonora
 de mis aves se prevenga
 385 para dulces melodías
 que los sentidos suspendan,
 montes y riscos contrasten

y en la cítara halagüeña
 de sus picos, Anfiones¹⁰²⁰
 390 levanten de mejor Tebas
 los torreones que hacia el cielo
 elevando su grandeza
 simbolicen la de Carlos,
 que no cabiendo en la Tierra
 395 parezca tener su solio
 encumbrado en las estrellas;
 pues glorioso, pues excelso
 ha tramontado la senda
 de lo sumo su valor,
 400 su poder y fortaleza:
 y timbres, que son asombros
 está bien que se merezcan
 tener a los pies dos mundos,
 y que su diadema sea
 405 sino el vulgo de los astros,
 el mayor de los planetas,
 que a prerrogativas tantas,
 con que la naturaleza
 agotando sus tesoros,
 410 y apurando su opulencia
 lo hizo ser en todo rey;
 así mi respeto premia,
 ya me voy a disponer
 todo aquello en que me empeñas.

Vase.

Quito

415 Bien el Aire ha penetrado
 mis designios, y él se queda
 obligado a concurrir
 con ingenio y sutileza,
 mas quiera propicio el cielo,
 420 permita su providencia,
 que siendo promesa de aire,
 me sea vana su promesa.
 La Tierra, el Aire y el Agua
 estarán en competencia:
 425 llamo al Fuego y él hará
 que en mayor ardor se metan
 Fuego a mi voz.

¹⁰²⁰ Anfión fue un famoso músico de la tradición clásica, que llegó a reinar en Tebas tras la muerte del rey Lico. Durante su reinado, construyó las murallas de la ciudad junto con su hermano Zeto. No obstante, mientras éste se valía de la fuerza para mover las piedras que necesitaban para su obra, Anfión las atraía mágicamente con la música de su lira (DM, 29).

El fuego aparecerá en uno de los nichos del torno, como pudiese, sentado o parado, y desde allí hablará; y Quito irá subiendo a acercársele, para poder después meterse en uno de los nichos tras el Fuego.

Fuego

A tu voz,
que yo me suavice es fuerza;
430 y ya paso a declararme.
Por más que el Agua risueña
aplauda sus consonancias
cuando el prado lisonjea
desperdiciando cristales
435 que hace pedazos traviesa;
por más que el Aire vistoso
se transforme en primavera
de aves que en varios matices
hacen un jardín que vuela,
440 formando de picos y alas
una sonora floresta;
por más que la Tierra al cielo
copiar en sus flores quiera,
cuando encienda en el vergel
445 bellos purpúreos planetas
floridos astros desgrana,
vegetativas estrellas;
sin mí no pueden lucir,
poseídas de las tinieblas,
450 y el Oriente de la luz,
sólo en el fuego se encuentra
En tanta celebridad,
di, Quito, ¿cómo pudieras
sin mí tener lucimiento?

Quito

455 Bien dices.

Fuego

Y aún más te queda
que advertir, porque la pompa,
que tu lealtad y fineza
ostenta en gloria de Carlos,
460 sin el fuego no pudiera
retratar aquel amor
que en tu corazón fomentas;
¿y cómo de amor el tren
sin mis incendios luciera?
465 En tu favor mi cuidado
seguir pretende las huellas

de los demás elementos.

Vase.

Quito

Y yo seguiré las vuestras,
que quien glorias de su Rey
470 amante y leal celebra,
por amante de las llamas
del Fuego jamás se aleja.

Vase.

Se proporcionará el torno, a que con facilidad y prontitud se pueda meter Quito en uno de sus nichos, en el cual entrada se volteará a que quede escondido, y así el "Vase" se entiende ponerse en el nicho.

Tocan clarines, trompas y otros instrumentos por un rato, y cesando éstos, cantará la Música esta estrofa en el adagio; y estará dispuesto el torno, para que vayan saliendo los elementos a su tiempo.

Música

Venid, corred, volad, girad
a tan gran celebridad,
475 venid,
que Quito dichosa,
en todo leal,
la gloria de Carlos
quiere festejar,
480 y a los elementos
hace convocar.
Venid, volad, corred, girad
a tan gran celebridad.

Saliendo el Aire del torno, se pondrá al lado derecho junto al torno, sin taparlo, y dejando camino para que vayan saliendo los demás a su tiempo; observando que el Fuego y el Agua irán al lado izquierdo; Aire y Tierra al derecho, quedando en medio el torno.

Aire

Alterne el bronce métrica la armonía,
485 haciendo breve esfera,

cuanto ilumina el Sol con su carrera,
 desde que rompe el día
 hasta que inquieto hermoso
 el elemento undoso
 490 que de plata te erige tumba fría,
 el bronce que ladino
 duración a la fama le previno
 su nombre enseñe con canoro acento.
 ser cláusula de asombro al
 firmamento.

Fuego

495 Almas de luz, espíritus lucientes
 de la región fogosa,
 parladnos hoy con lengua luminosa,
 y decidnos elocuentes
 si cuanto el mundo aclama
 500 al clarín de la fama
 puede igualar las prendas eminentes
 de Carlos el Tercero,
 coronado lucero,
 que dichas nos anuncia venturoso
 505 al empuñar el cetro más dichoso.

Tierra

Rasgue de Juno líquida campana,
 el oro retorcido,
 y conmueva del monte bipartido¹⁰²¹
 cuanta ilusión extraña
 510 numerosa respira
 la fugitiva lira
 sonora voz que hechiza la montaña,
 a que suene elocuente
 el ¡viva! que merece justamente
 515 Carlos el Grande, a quien la fama adora,
 y en quien mejor sus glorias atesora.

Agua

Conmueva Tetis¹⁰²² la mansión undosa,
 llame a sus ninfas bellas,
 que en un cielo de espumas son estrellas:
 520 y repita armoniosa,
 al eco de sus ansias,
 sonoras consonancias
 en obsequio de Quito la dichosa,
 que hoy con pompa bullante,
 525 al Gran Carlos Reinante,

alegre y festiva el ¡viva! le entona
 cuando en la invicta España se corona.

*Vuelve a cantar la Música, y después
 cada uno de los elementos por su orden
 irán (según lo que les corresponde)
 manifestando: el Agua sus cristales; el
 Fuego llamas; la Tierra flores; el Aire
 aves; y todo lo que tendrán prevenido
 desde que salieron del torno.*

Música

Venid, corred, volad, girad
 a tan gran celebridad,
 530 venid,
 que Carlos Invicto
 se ha de coronar,
 y los elementos
 con tal lealtad
 535 por Quito la bella
 lo han de celebrar.
 Venid, volad, corred, girad
 a tan gran celebridad.

Aire

¿Quién se ostenta más subido?
 540 yo lo diré con mis vuelos.

Hecha aves al teatro.

Fuego

¿En esta ocasión quién vence?
 Yo con mis llamas e incendios.

Forma llamas y fuegos.

Tierra

¿Quién tiene más atractivos?
 Yo con mis jardines bellos.

Arroja flores y ramos.

Agua

545 ¿Quién luce más este día?
 Yo con cristales y espejos.

Arroja cristales y espejos.

¹⁰²¹ “Monte bipartido” es una alusión habitual al Olimpo, monte donde residían las Musas. Se lo llama así porque su cumbre está partida en dos.

¹⁰²² Tetis es una divinidad marina, hija de Nereo y Dóride (DM, 511).

Todos
A la lid, a la lid vamos,

Agua
mis fuentes,

Fuego
con mis incendios,

Tierra
550 mis flores,

Aire
con mis plumajes,

Agua
mis perlas,

Fuego
con mis reflejos,

Tierra
mis tesoros.

Aire
555 En la lid de celebrar
de Carlos el nuevo imperio
será el arbitrio mejor
nos pacifique el respeto,
que mejor a un Rey aplaude
560 el ajeno rendimiento.
Cese la lid, y de todos
uno mismo sea el trofeo.

Fuego
Y más cuando Carlos viene
a ser príncipe y dueño
565 de la paz, impropio fuera
la aplaudiéramos inquietos,
que donde reina la paz
los tumultos están lejos:
cese la lid, y de todos
570 uno mismo sea el trofeo.

Tierra
Cese la lid, esto mismo
nos dicta otro documento,
porque un monarca tan sabio
asombro del universo,
575 gloria y timbre de la España,
y de la Europa portento,
mejor con ramos de oliva

se celebra.

Agua

Pues dejemos
580 la lid, y de todos sea
uno mismo el vencimiento,
uno el laurel y el triunfo,
ya que uno mismo es el bello
objeto, por quien, rendidos,
585 apelamos al respeto.
Juntos pues a coronarlo,
juntos a ponerle el cetro.

Cantará la música solamente estos dos versos de la estrofa; y mientras se canta, asomará Quito y se pondrá delante del torno con las espaldas hacia a él.

Música

Venid, corred, volad, girad
a tan gran celebridad.

Aire

590 Quito la hermosa,

Fuego

mi hechizo,

Tierra

mi delicia,

Agua

y mi recreo,

Aire

sale amante

Fuego

595 a coronar

Tierra

al sabio

Agua

Carlos Tercero.

Todos

¿Qué significa que venga
por sí misma al desempeño?

Tierra

600 Aclare el Agua la duda.

Agua

Con su luz, que lo haga el Fuego.

Fuego

Siquiera el aire penetre
de Quito los pensamientos

Aire

Esta carroza triunfal,
605 del arte precioso esmero,
es la magnífica pompa
con que a Carlos el Excelso
celebra en su exaltación
aquel grande caballero,¹⁰²³
610 gloria y honor de la patria,
cuyo conocido acierto,
cuyas prendas singulares,
cuyos gloriosos empleos,
cuya amable condición,
615 justicia, prudencia y celo,
reconocida pericia
para civiles gobiernos
en que repetidas veces
Quito su patria lo ha puesto,
620 muestran bien, que aún en la noche
son del sol sus lucimientos.

Fuego

El Mérito y el Amor
Dicha y Fortuna en un mismo
carro, del Rey nos dirán
625 jeroglíficos discretos,
y noche de tan buen día
buena será por entero.

Tierra

Neptuno y las dos estrellas
serán del carro tercero
630 pompa apacible y hermosa
y un ingenioso embeleso
de la discreción del gusto
donde a costa del comercio¹⁰²⁴
se dará por bien pagado,
635 y hallará su desempeño.

Agua

Todos han dicho muy bien,
también diré lo que siento:
Quito está tan obligada
a los antiguos aciertos
640 con que coronó a Fernando
este mismo caballero,
que en honor de Carlos hoy
se esmera, que conociendo
deber a sus bizarrías
645 tanta gloria es su anhelo
salir por sí misma.

Quito

Has dicho
de lo que tanto me acuerdo
y durará la memoria
650 de sus grandezas; ¿qué espero?
En su nombre al nuevo Rey
rindo coronas y cetros,
que Carlos como despojos
recibe del vencimiento
655 de una lid en que compiten
mis pompas con mis afectos.

*Diciendo esto se hará a un lado del
torno, sin alejarse de él, y se pondrá a
la siniestra. En los tres nichos del torno
estarán prevenidas las tres coronas por
su orden, una en cada una, y conforme
se fueren desocupando se pondrá la que
resta, y el Sol, todo ligero y manejable.
De las cuatro coronas se dispondrán
prontas primero la de diamantes,
después la de rubíes, de ahí la de
esmeraldas, por último la de perlas, y el
Sol, cada cosa separada y en su nicho.*

*Descúbrese la de diamantes; y el aire la
ve, y con la vista hacia ella, hablando
se llegará despacio al torno.*

Aire

Esa de diamantes es
corona, cuyos reflejos
las luces todas de Oriente

¹⁰²³ Este “grande caballero”, que aparece luego nuevamente en el v. 641, no puede ser otro que Mariano Pérez de Ubillús, alcalde de primer voto del cabildo en ese año de 1760, quien costeaba y presentaba ante el público el carro triunfal.

¹⁰²⁴ Referencia a los comerciantes de la ciudad, que financiaban el carro tercero de la comparsa.

660 lleva en su fondo: la quiero
La toma y prosigue
 para ofrecérsela a Carlos,
 pues sus invictos esfuerzos
 y constancia de diamante
 la están pidiendo por premio.

Se voltea el torno y se descubre la de rubíes, y el Fuego, mirándola atento, se irá acercando a ella y hablando.

Fuego

665 Qué nuevo prodigio llama
 mi atención, que ya me veo
 a mí mismo condensado
 en esa corona. Quiero
Se hace de la corona y llevándola del torno prosigue
 dársela a Carlos porque
 670 advirtiéndolo en sus incendios
 a mí me toca mostrarle
 de su Quito los afectos.

Volteando el torno aparece la de esmeraldas; y la Tierra, al verla, se acerca al torno hablando.

Tierra

Esta de esmeraldas finas,
 de mis verdores espejo,
 675 avisa las esperanzas
 de tu dicha: yo la quiero
La toma y se quedará cerca del Aire, y prosigue
 consagrar al grande Carlos,
 que en él reverdecen nuevos
 todos los lauros antiguos
 680 que a la España ennoblecieron.

Mueven el torno y aparece la de perlas, y el agua hablando se irá acercando.

Agua

Esa es de perlas, y a mí
 se me debe por derecho,
 y con ella coronarse
 puede Carlos: yo la llevo
La toma, y se pone cerca del Fuego, y prosigue

685 que sus preciosos candores
 se merecen, que su asiento
 no sea otro, que las sienas
 de Carlos, donde su reino
 la virtud halló, y su trono
 690 la religión, y el ejemplo
 su dosel.

Quito

Ya cada uno
 le ha coronado a mi intento,
 mas es mi lealtad, oh, Carlos,
 695 tan fina, que yo no encuentro
 cómo coronarte más,
 y a gusto de mi deseo,
 poco me parecen perlas,
 poco esos diamantes bellos,
 700 esmeraldas y rubíes;
 y así con la luz del cielo
 te he de coronar.

Aqueste ve hacia el torno, y éste volteado mostrará, en uno de los nichos, al Sol. Quito lo tomará en la mano y quedará espaldas al torno, teniendo a los elementos a los lados: dos a uno, y dos a otro, cada uno con su corona, y asida del Sol, proseguirá hablando.

Planeta que es el supremo
 será corona brillante,
 705 y el diadema de más precio,
 jeroglífico de luces,
 dirá que Carlos Tercero,
 sol hermoso de la Europa
 mudo signo, tomó el vuelo,
 710 y del de las dos Sicilias,
 que es su Géminis primero,
 pasó al signo de la España,
 donde reine siempre eterno.¹⁰²⁵

Todos

¡Viva! ¡Viva! ¡Reine eterno!

Quito

715 Perdonará el auditorio
 los yerros, como discreto,
 y divulgará la Fama,

¹⁰²⁵ Recordemos que Carlos venía a ocupar el trono de España desde Nápoles.

que hoy ha sido todo regio:
pues que los timbres de Borja
720 y Ubillús, por himeneo
unidos, son esplendor
y el realce del desempeño.

Anexo 6

Programas de mano de las comedias presentadas en Quito en julio de 1766: *La Mariamne* y *El Coroliano*

En el presente anexo incluimos reproducciones digitales de dos documentos hallados por María Antonieta Vásquez Hahn en el archivo histórico de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (Archivo Bóveda), los cuales corresponden a dos representaciones dramáticas realizadas en Quito, el 17 y 18 de julio de 1766, por motivo de los festejos verificados por el matrimonio del en ese entonces Príncipe de Asturias Carlos de Borbón —el futuro Carlos IV— con su prima María Luisa de Parma. Vásquez Hahn incluyó estos documentos en el artículo titulado “Tres momentos del poder persuasivo del teatro en Quito. 1766: «Hacer creer». 1808: Hacer pensar. 1823: Hacer brillar”, texto de 32 páginas, fechado en 2014 y escrito para incluirse en el libro *Historia del teatro en Quito*, que hasta la fecha se mantiene inédito. Estos documentos, junto con la *Relación de las demostraciones de júbilo y lealtad con que la muy noble y muy leal ciudad de San Francisco del Quito celebró el augusto himeneo del Sr. infante don Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias, nuestro señor, con la Sra. infanta doña Luisa de Borbón, Princesa de Parma, etc.*, firmada por Nicolás Antonio de Carrión y Vaca, entonces alcalde ordinario de la ciudad, constituyen las únicas fuentes primarias conocidas para explorar las acciones escénicas de esas fechas. Agradecemos la gentileza de la autora por permitirnos acceso a este hallazgo no poco significativo en el contexto de nuestro estudio.

LA MARIAMNE

COMEDIA,

QUE REPRESENTAN LOS S.res COLEGIALES DEL COLEGIO REAL, MAYOR, Y SEMINARIO DE S. LUIS DE QUITO DE LA COMP. DE JESUS,
El dia 17. de Julio del Año de 1766. siendo Reçtor el R. P. Pedro Joseph Milanefio,
de la misma Comp. de Jesus:

CELEBRANDO EL AUGVSTO HYMENEO DEL Sr. INFANTE
DON CARLOS DE BORBON,
PRINCIPE DE LAS ASTURIAS, &c.
CON LA SEÑORA INFANTA
DOÑA LUISA DE BORBON,
PRINCESSA DE PARMA, &c.



ARGUMENTO.

MARIAMNE de la Ilustre Sangre de los Machabeos, hija de Alexandro, y nieta del Sumo Sacerdote Hircano II. fuè muger de Herodes el Grande, ò el Afcalonita, y Reyna de la Judea, Princeffa adornada de todas las virtudes, y de una rara hermosura. Herodes, que la amaba con passion, temiendo, que si Augusto le quitaba la vida, Mariamne passasse al poder de otro Principe, mandò secretamente à su confidente Sohemo hermano de Tholomeo Rey de Iturea, que sabiendo su muerte, luego quitasse la vida à Mariamne, Buelto Herodes de Roma recibì de Salomè su hermana la acusacion de una illicita correspondencia de Mariamne con Sohemo, y de haver intentado de darle veneno. Enfurecido Herodes, creyendo à la calumnìa de su malvada hermana, diò muerte à Sohemo, y despues à la innocente Mariamne el Año 28. antes del nacimiento de Jesu Christo.

El Poeta sigue en la substancia à la Historia, en lo demas à su idea.

PERSONAGES.

OCTAVIANO Emperador	El M.ro D. Luis Barreto, de Cuenca.
HERODES Thetrarca	El Licenciado Don Clèto Gamboa, de Portovelo.
MARIAMNE	El M.ro D. Joaquin Suarez, de Hambato.
ARISTOBULO	El M.ro D. Mariano Cuesta, de Quito,
PHILIPPO	El M.ro D. Carlos Pedemonte, de Piura.
THOLOMEO	El M.ro D. Maximiliano Coronel, de Loxa.
LIVIA Dama	El M.ro D. Raphael Massias, de Panamá.
SIRENE Dama	D. Xavier Suarez, de Quito.
POLIDORO Gracioso	D. Ramon Muñoz de Ayala, de Pasto.
CAPITAN de Guardias Romanas	El Br. D. Juan Borja, y Laraspuru, de Quito.
CAPITAN de Guardias del Thetrarca	D. Manuel Aguirre, de Quito.
GUARDIAS Romanas.	D. Phelipe Aguirre, de Quito.
	D. Joseph Olea, de Cuenca.
	D. Pedro Viteri, de la Villa de Tbarra.
	El B. D. Pedro Valdivieso, de Piura.

GUAR-

GUARDIAS del Thetrarca.

D. Joseph Medina, de Cuenca.
D. Fernando Riva, de la Villa de Ybarra.
D. Balthassar Gonzalez, de Riobamba.
D. Vicente Ximenez, de Hambato.

MUTACIONES DEL THEATRO.

Primera Jornada.

Jardin con ribera de Mar. - Tiendas de Sala. - Carcel. - Jardin.
Campaña, y Jardin con Mar.

Segunda Jornada.

Tercera Jornada. Bosque, y Mar. - Ciudad, y Bosque. - Sala. - Tiendas de Campaña, y Sala.

Baylan antes de la Loxa en traje de Jardineros.

El Mro. D. Juan Guerrero, de Quito.
D. Andres Falconi, de Riobamba.
D. Joaquin Donoso, de Quito.
D. Ramon Ordoñez, de Quito.
D. Nicolas de la Peña, de Quito.
D. Juan de Mena, de Quito.

D. Juan Donoso, de Quito.
D. Joaquin Chiriboga, de Quito.
D. Lorenzo Andraca, de Quito.
D. Mariano Camacho, de Riobamba.
D. Antonio Carrera, de Quito.
D. Mariano Rava, de Quito.

Forman una Contradanza rustica en traje de Pastores despues de la Loxa.

El Mro. D. Thomas Hacha, de Quito.
El Mro. D. Agustín Quiñones, de Barbaças.
El Mro. D. Juan Manuel Quiñones, de Barbaças.
El Mro. D. Joseph Ballejo, de Quito.

El Mro. D. Mariano Piedra, de Loxa.
El Mro. D. Cafimiro Castilla, de Loxa.
El Mro. D. Miguel Merizalde, de Quito.
El Mro. D. Manuel Mosquera, de Quito.

Baylan de Pulchinelas despues de la primera Jornada

El Mro. D. Juan Manuel Quiñones, y el Mro. D. Cafimiro Castilla.

Mazetas de Flores, que se transforman en Enanos, y baylan.

El Mro. D. Juan Guerrero.
D. Pedro Lanás, de Quito.
D. Joseph Ascazuvi, de Quito.

D. Nicolas de la Peña.
D. Mariano Camacho.
D. Miguel Escobar, de Buga.

Forman otra Contradanza Pastoral despues de la segunda Jornada.

El Mro. D. Thomas Hacha, de Quito.
El Mro. D. Agustín Quiñones.
El Mro. D. Juan Manuel Quiñones.
El Mro. D. Joseph Ballejo.

El Mro. D. Mariano Piedra.
El Mro. D. Cafimiro Castilla.
El Mro. D. Miguel Merizalde.
El Mro. D. Manuel Mosquera.

Se cierra el teatro con una Moxiganga de Arlequines, y Volantes con faroles, en la que baylan.

El Mro. D. Miguel Merizalde.
El Mro. D. Manuel Mosquera.
El B. D. Mathias Valdivieso, de Piura.
D. Joseph Ascazuvi.
D. Manuel Aguirre.
D. Joaquin Donoso.

D. Ramon Ordoñez.
D. Joaquin Riva.
D. Phelipe Aguirre, de Quito.
D. Pedro Lanás.
D. Pedro Viteri, de la Villa de Ybarra.
D. Ramon Muñoz.

ENTREMEZ GRACIOSO.

DON CRUDO.

D. Santyago Carvajal de San Martin, de Villayoa en Galicia.

DON DURO.

D. Fernando Cabrera, de Cuenca.

DON COSIDO.

D. Joaquin Castillo, de Riobamba.

VENTERO.

D. Phelipe Aguirre.

L O A.

ESPAÑA.

Mro. D. Joaquin Suarez.

QUITO.

El M. D. Raphael Massias.

COLEGIO.

El Mro. D. Manuel Madrid de Popayan

Se representa en una Sala Real.

La Musica acompaña los passos de ambas Comedias.

EL CORIOLANO

COMEDIA,

QUE REPRESENTAN LOS S.res COLEGIALES DEL COLEGIO REAL, MAYOR, Y SEMINARIO DE S. LUIS DE QUISO DE LA COMP. DE JESUS,
El dia 18. de Julio del Año de 1766. siendo Rector el R. P. Pedro Joseph Milanese,
de la misma Comp. de Jesus:

CELEBRANDO EL AUGVSTO HYMENEO DEL Sr. INFANTE
DON CARLOS DE BORBON,
PRINCIPE DE LAS ASTURIAS, &c.

CON LA SEÑORA INFANTA
DOÑA LUISA DE BORBON,
PRINCESSA DE PARMA, &c.



ARGUMENTO.

CAYO MARCIO CORIOLANO celebre Capitan Romano, despues de grandes servicios hechos à su Republica, no siendo correspondido con la dignidad de Consul; que pretendia, procurò alborotos, y sediciones en la Ciudad contra el Senado. Acusado delante el Pueblo Romano por Decio Tribuno de la Plebe, fuè desterrado de Roma. Se retirò al pais de los Sabinos, y Volscos, y en compania de Aufidio Tulio Gefe de aquellas naciones passò con poderoso exercito contra su Patria. Puso sus Reales à 4. millas de Roma, sitiandola por hambre, inflexible à los ruegos de sus ingratos Conciudadanos. Por fin cediò à las súplicas, y lagrimas de Volumnia su Madre, y de Veturia su Muger, que salieron con las Matronas Romadas à pedirle paz. Levantò el sicio, y se retirò voluntario al destierro en el año 265. ne la fundacion de Roma.

El Poeta siguió en la substancia à la Historia, en lo demas à su idea.

PERSONAGES.

CORIOLANO	El Licenciado Don Cleto Gamboa, <i>de Perrevelo.</i>
ENIO Tribuno	El M.ro D. Luis Barreto, <i>de Cuenca.</i>
LELIO Senador	D. Ramon Muñoz de Ayala, <i>de Pasto.</i>
FLAVIO Viejo Senador	D. Manuel Aguirre, <i>de Quito.</i>
AURELIO Senador	El M.ro D. Ramon Abadia, <i>de Quito.</i>
SABINIO Rey	El M.ro D. Carlos Pedemonte, <i>de Piura.</i>
VETURIA Dama	El M.ro D. Joaquin Suarez, <i>de Hambato.</i>
LIVIA Dama	D. Xavier Suarez, <i>de Quiso.</i>
ASTREA Reyna	El M.ro D. Raphael Massias, <i>de Panamá.</i>
CONSTANCIO Relator	D. Santiago Carvajal de San Martin, <i>de Villavaca en Galicia.</i>
PASQUIN GRACIOSO	El M.ro D. Ramon Espinosa, <i>de Quito.</i>
CAPITAN de Guardias Romanas	D. Miguel de la Lastra, <i>de Quito.</i>
CAPITAN de Guardias Sabinas	El B. D. Pedro Valdivieso, <i>de Piura.</i>

GUAR-

GUARDIAS Romanas.

D. Fernando Cabrera, de Cuenca.
 D. Joseph Medina, de Cuenca.
 D. Joaquin Castillo, de Riobamba.
 El B. D. Joseph Encinas, de Quito.
 D. Domingo Yllefcas, de Cuenca.

GUARDIAS Sabinias.

D. Thomas Ituralde de Latacunga.
 D. Santiago Theran, de la Villa de Ibarra.
 D. Mariano Viteri, de la Villa de Ibarra.
 D. Balthassar Gonzalez, de Riobamba.
 D. Vicente Ximenez, de Latacunga.

MUTACIONES DEL THEATRO.

Primera Jornada.

Jardin. - Campo de Batalla, y tiendas de
 Campaña. - Ciudad, y Triunfo.

Segunda Jornada.

Palacio. - Carcel. - Tribunal, o Curia.
 Sala con Throno. - Bosque.

Tercera Jornada. Ciudad. - Tiendas en Campo de Batalla. - Murallas de Roma.

Baylan antes de la Loa en traje de Jardineros.

El Mro. D. Juan Guerrero, de Quito.
 D. Andres Falconi, de Riobamba.
 D. Joaquin Donoso, de Quito.
 D. Ramon Ordoñez, de Quito.
 D. Nicolas de la Peña, de Quito.
 D. Juan de Mena, de Quito.

D. Juan Donoso, de Quito.
 D. Joaquin Chiriboga, de Quito.
 D. Lorenzo Andraca, de Quito.
 D. Mariano Camacho, de Riobamba.
 D. Antonio Carrera, de Quito.
 D. Mariano Rava, de Quito.

Forman una Contradanza rustica en traje de Pastores despues de la Loa.

El Mro. D. Thomas Hacha, de Quito.
 El Mro. D. Agustín Quiñones, de Barbacoas.
 El Mro. D. Juan Manuel Quiñones, de Barbacoas.
 El Mro. D. Joseph Ballejo, de Quito.

El Mro. D. Mariano Piedra, de Loxa.
 El Mro. D. Casimiro Castilla, de Loxa.
 El Mro. D. Miguel Merizalde, de Quito.
 El Mro. D. Manuel Mosquera, de Quito.

Baylan de Pulchinelas despues de la primera Jornada

El Mro. D. Juan Manuel Quiñones, y el Mro. D. Casimiro Castilla.

Mazetas de Flores, que se transforman en Enanos, y baylan.

El Mro. D. Juan Guerrero.
 D. Pedro Lanas, de Quito.
 D. Joseph Ascazuvi, de Quito.

D. Nicolas de la Peña.
 D. Mariano Camacho.
 D. Miguel Escobar, de Buga.

Forman otra Contradanza Pastoral despues de la segunda Jornada.

El Mro. D. Thomas Hacha.
 El Mro. D. Agustín Quiñones.
 El Mro. D. Juan Manuel Quiñones.
 El Mro. D. Joseph Ballejo.

El Mro. D. Mariano Piedra.
 El Mro. D. Casimiro Castilla.
 El Mro. D. Miguel Merizalde.
 El Mro. D. Manuel Mosquera.

Se cierra el teatro con una Moxiganga de Alequines, y Volantes con faroles, en la que baylan.

El Mro. D. Miguel Merizalde.
 El Mro. D. Manuel Mosquera.
 El B. D. Mathias Valdivieso, de Piura.
 D. Joseph Ascazuvi.
 D. Manuel Aguirre.
 D. Joaquin Donoso.

D. Ramon Ordoñez.
 D. Joaquin Riva.
 D. Phelipe Aguirre, de Quito.
 D. Pedro Lanas.
 D. Pedro Viteri, de la Villa de Ibarra.
 D. Ramon Muñoz.

ENTREMEZ: BODAS FESTIVAS.

EL REY BARBA
 PRINCESSA
 DUQUE
 HIDALGO

El Mro. D. Ramon Abadia.
 El Mro. D. Manuel Mosquera.
 El Mro. D. Franc. Fernandez Salvador, de Quito.
 D. Ramon Muñoz de Ayala.

L O A.

HYMENEO
 MERCURIO
 NEPTUNO
 MOMO
 CUPIDO
 SIRENAS

El Mro. D. Carlos Pedemonte.
 El Mro. D. Manuel Madrid de Popayan.
 El Dr. D. Pedro Zambrano, de Riobamba.
 El Mro. D. Ramon Espinosa.
 D. Mariano Rava.
 El M. D. Raphael Massias, y D. Xavier Suarez.

MUTACIONES DE LA LOA.

I. Jardin con las Estatuas de Jupiter, Marte, y Apolo, y las de Juno, Palas, y Venus. II. Mar con escollas, Ribera, y Navios. III. Arco Iris con el Gerogliphico de los Reales. Esposos.

Anexo 7

Loa para el carro triunfal de Carlos IV (1789)

A continuación se copia el texto dramático contenido en la “Relación de las fiestas reales que celebró la muy noble y muy leal ciudad de Quito en la augusta proclamación del señor rey don Carlos Cuarto el día 21 de septiembre de 1789”. La transcripción del texto, tomado del libro de actas del Cabildo de 1787 a 1791, la realizó Judith Paredes Zarama para incluirla en la revista *Museo Histórico* n.º 50 (Quito, 1971), 189-215. Esa es la fuente que nosotros utilizamos para presentar la obra, limitándonos a agregar algunas notas explicativas que faciliten la comprensión del texto y expliquen las breves modificaciones que hemos introducido. Según anota la relación —firmada el 5 de febrero de 1790 por Carlos Pesenti y Andrés Salvador, aparentemente funcionarios del cabildo, y certificada por el escribano Calisto Vizcaíno el 2 de marzo de 1790—, la presente loa fue representada a costa de los regidores del cabildo el día 1 de octubre de 1789. Los detalles al respecto se describen en el comentario que hemos hecho en el lugar correspondiente de nuestro estudio.

[Personas que hablan en la loa América, matrona costosamente vestida de lama de plata y corona de brillantes	<i>tiene retratado en un medallón muy adornado de brillantes que lleva en la mano derecha.]</i> ¹⁰²⁶
Indio, de general, muy guarnecido de plumas y piedras preciosas	América Silencio, tropel sonoro de marciales instrumentos, que unir sabéis lo cadente con lo marcial y guerrero.
Español, de general Quito, en forma de una hermosa joven vestida toda de tisú verde claro y coronada de flores.	5 Silencio otra vez os pido, dad una pausa al silencio para que acordes mis voces tengan voz en el concierto.
Escultura, matrona vestida costosamente y con los instrumentos de su oficio	10 No confundáis clamorosos con tan vigoroso estruendo de mi amor las expresiones de mi lealtad los ecos; porque no es justo, que cuando complacido el Mundo Viejo,
Pintura, matrona vestida al igual que la anterior <i>Aparece América sentada a lo inferior de un trono real, admirada de la hermosura y gentileza del rey, al que</i>	

¹⁰²⁶ Todo lo anotado hasta aquí, incluyendo la lista de personajes y la descripción de sus atuendos, es texto que no aparece directamente en la relación, pero que hemos anotado a partir de la descripción que hace el escribano en su relación. En sentido estricto, el texto tal como se conserva en el documento colonial es el que aparece a partir del primer verso dicho por América.

15 la proclamación celebra
de su soberano dueño
el señor don Carlos Cuarto
(que viva siglos eternos)
tenga sellados los labios
20 este amante Mundo Nuevo.
La gran América soy,
que en lo dilatado excedo
a las tres partes del orbe,
y hago sola un hemisferio;¹⁰²⁷
25 y así por esta razón
a las tres exceder debo
en el júbilo, placer,
gusto, alegría y contento.

Sale el general indio.

Indio¹⁰²⁸

América madre mía,
30 a quien debo el patrio suelo,
que es imán del corazón,
y norte de los afectos,
¿qué júbilo, qué placer
qué alegría, qué contento,
35 es el que oigo en vuestras voces,
y el que en vuestros ojos veo?
¿Qué índices del alma muestran
sus ocultos movimientos?
Participadme la causa
40 de vuestras glorias, que ofrezco
empeñar todas mis fuerzas
por lograr el desempeño
en vuestro obsequio, como hijo
que desea vuestro obsequio.

América

45 Pues escucha. Piadoso
nos ha subrogado el cielo
para consolar la muerte
del sabio Carlos Tercero
(que pisando en mejor corte
50 hoy estrellas lo contemplo)
al señor don Carlos Cuarto
que heredero de su reino

aún es más, de sus virtudes
su legítimo heredero.
55 La África, la Asia, la Europa
más cercanas que yo, hicieron
en las aras del amor
de sus respectivos pueblos
de su gustosa obediencia
60 su solemne juramento,
reconociendo leales
un suave yugo en su cetro.
Yo con tan grata noticia
pues en lealtad no cedo
65 a todo aquel medio mundo,
ni aun a todo el mundo entero,
para prevenir la jura,
y prevenir su festejo
dije los excedería
70 en el placer y contento.

Indio

Dijiste¹⁰²⁹ bien, que aunque yo
soy un rústico indio necio,
que habitador de los bosques,
solo vivo en los desiertos,
75 a nombre de mi nación,
de quien los poderes tengo,
juro fiel reconocerle
por mi único rey y dueño.
No ha habido nación alguna
80 que viese con más respeto,
y reverencia a sus reyes
que la mía; esto supuesto,
si a idólatras soberanos
amamos tanto, ¿qué haremos
85 con católicos monarcas
a cuya piedad y celo
debemos la introducción
del sacrosanto evangelio
de Cristo, que quiso darnos
90 por nuestras tierras el cielo?

Sale un general.

¹⁰²⁷ Las “tres partes del orbe” en la concepción antigua son Asia, Europa y África. La afirmación de América de ser “más dilatada” que esas otras regiones en conjunto debe tomarse por una exageración que toma por fundamento lo dicho en el v. 24, esto es, que América sola ocupa todo un hemisferio.

¹⁰²⁸ En la versión de Paredes Zarama aparece un primer verso del indio que consiste únicamente en la palabra “Yo”. Ya que no parece tener sentido gramatical con lo que sigue y además resulta una irregularidad métrica, hemos optado por eliminar el verso considerándolo un error.

¹⁰²⁹ “Dijistes” en la transcripción de Pérez Zarama. Posiblemente se trate de un error presente en el original.

- Español**
¿Y estáis impuesto en las prendas
que son el bello ornamento
del rey que aclamamos?
- Indio**
No.
95 Que las ignoro confieso.
- Español**
Pues yo, para que esforcéis
de vuestro amor los afectos
os daré alguna noticia,
porque de su corte vengo.
100 Su rostro es hermoso y grave
pero afable al mismo tiempo.
- América**
Saca el retrato del rey.
Dígalo en cifra el retrato
que a vuestros ojos presento
pues más que el oído, la vista
105 informa de los objetos.
- Indio**
¡Qué gallardo y varonil!
Lo robusto de su cuerpo
manifiesta claramente
de su espíritu el esfuerzo.
- Español**
110 Amante de la justicia...
- América**
Pues dichosos nuestros pueblos
que la justicia del rey
es la paz de todo el reino.
- Indio**
Y no hay príncipe más pío,
115 que el príncipe justiciero.
- Español**
En el despacho incansable...
- Indio**
Felicísimo gobierno,
que así los buenos y malos
tendrán castigos y premios.
- Español**
120 Liberal prudentemente
aborrece lo superfluo.
- América**
Pues tendrá los corazones
encendidos en afectos.
- Español**
Amante de sus vasallos...
- América**
125 No digas más, que basta eso
para que el orbe lo aclame
el príncipe más perfecto.
- Español**
Nadie dude de esa prenda,
es la cifra, es el compendio
130 de cuantas pueden desearse
para ser feliz un reino.
Feliz España le goce.
- América**
Feliz este vasto imperio,
que tal rey ha merecido
135 por las piedades del cielo,
y así unidos a una voz,
al rey de reyes roguemos
nos lo guarde por mil años,
y digamos de concierto:
- Todos**
140 ¡El rey viva, viva el rey!
- Colocan el retrato en lugar preferente
bajo el solio[, tras lo cual siguen, por
medio cuarto de hora, vivas al rey,
estruendo de artillería y música. En el
transcurso los tres personajes toman
asiento en el teatro, presidiendo la
América, y dejando lugar superior a una
silla de terciopelo carmesí que
permanece sin ocuparse.]¹⁰³⁰
Sale Quito.*
- Quito**
Calma, calma del bronce el fiero
aliento,

¹⁰³⁰ Todo el fragmento entre corchetes no está presente en el original, pero se explica en la relación que antecede al texto de la loa. Lo hemos añadido tomando esa información como fuente.

el duro estruendo reprimid de Marte,
no equivoquéis el tumultuoso acento
de la fidelidad el mejor arte.
145 Pues yo, que al verde Quito represento,
donde en tornos el sol al orbe parte,
en lugar de baluartes y cañones¹⁰³¹
del más ardiente amor hago oblaciones.
Hable en voz de estallido o de metal
150 con vigorosos ecos difundido
de los pueblos el vulgo en general
llenando el aire de pavor o ruido,
que yo, como muy noble y muy leal,
tendré en mi corazón siempre esculpido
155 de nuestro augusto Carlos y de Luisa
el retrato y sus nombres por
divisa.¹⁰³²
Pero pues como sol aquí ya veo
del rey la majestad entre fulgores,
doblará¹⁰³³ en sus esmeros mi deseo
160 de la reina el retrato, si las flores,
las perlas, los luceros en trofeo
para su amable imagen bella
en cada rasgo una luciente estrella.

Aparece la Escultura.

Escultura

Aquí, a la Escultura tienes,
165 para el mejor desempeño.

Aparece la Pintura.

Pintura

Por inmemorial costumbre
me toca a mí este cortejo.

Escultura

¿Cómo puedes tú negar
mi antigua estirpe, sabiendo
170 que desde el famoso niño¹⁰³⁴
a los reyes se ofrecieron
estatuas que preservasen
de las injurias del tiempo
en mármoles las memorias
175 en pórfidos los afectos?
¿Que los panteones, palacios,
jardines, muros y templos
en cada héroe un simulacro
me levantaba por trofeo?

Pintura

180 Como que yo soy el alma
de quienes tú haces los cuerpos.
¿Quién, dime, hasta aquí ha negado
que la Pintura en sus lejos
hace fondo a las distancias,
185 y hace bulto a los objetos?
Entre colores y líneas
geométricas, recogiendo
tanto hechizo a la expresión
tal viveza en el concepto,
190 que dio Zeuxis¹⁰³⁵ a unas uvas
un olor, pues que vinieron¹⁰³⁶
engañadas a picarlas
las aves que así las vieron.

Escultura

No sería tan valiente
195 el pincel, pues que sabemos
que un joven tan bien pintado
tenía el racimo, y es cierto,
que las aves al llegar

¹⁰³¹ En la transcripción de Pérez Zarama este verso arranca con la preposición “que”, la cual eliminamos por no guardar sentido gramatical con el enunciado. Nuestra modificación no altera la métrica.

¹⁰³² La reina consorte fue María Luisa de Parma.

¹⁰³³ La transcripción de Pérez Zarama dice “oblará” en lugar de “doblará”, cosa que tomamos por error. No obstante, por contexto “oblará” podría ser un neologismo para indicar la acción de “hacer oblaciones” que el personaje ha declarado poco antes (v. 148). De aceptar esta versión, Quito estaría diciendo que, habiendo ya un retrato del rey, desea un retrato de la reina para hacerle con él una ofrenda.

¹⁰³⁴ No resulta del todo clara esta alusión que hace la Escultura. La entendemos como “a todos los reyes se les han dedicado estatuas, empezando por el niño Dios (rey de reyes)”.

¹⁰³⁵ Zeuxis o Zeuxipo fue un pintor griego de la época clásica. Es nombrado, entre otros, por Plinio el Viejo en su *Historia natural*. La referencia al cuadro de las uvas tiene que ver con un concurso en el que Zeuxis se habría enfrentado a otro pintor semi legendario de nombre Parrasio. En ese relato, si bien Zeuxis se habría destacado con el cuadro de las uvas, con el que engañó a los pájaros, Parrasio habría vencido porque su cuadro habría engañado al propio Zeuxis (Wikipedia).

¹⁰³⁶ En la transcripción de Pérez Zarama este verso empieza con la preposición “a”, que eliminamos por considerar un error. Nuestra modificación no altera la métrica.

le hubieran tenido miedo.

Pintura

200 Ya ese argumento lo hizo otro.

Escultura

Pues responderle si es bueno.

Quito

No inútiles competencias
nos distraigan de un objeto,
que ofendido de lo humano
205 se equivoca en lo supremo.

Escultura

Yo para la prelación
sobre lo ya dicho alego
las estatuas de Diana,
de Juno, y hago recuerdo
210 de la de Minerva en Tebas,
y aquel asombro o portento,
que en Egnido hizo de Venus
Praxíteles esculpiendo.¹⁰³⁷

Pintura

Por mí, Protógenes salga,¹⁰³⁸
215 de quien Alejandro viendo
una pintura cuando iba
del fuego militar lleno
el furor contuvo; salga
el grande Apeles haciendo
220 alarde, de que al pincel
se concedió el privilegio
exclusivo en retratar
al mismo príncipe excelso.

Quito

Pues por quitar los motivos
225 de tan indeciso duelo,
yo aquilatando del alma
los más fervientes afectos
el retrato sin pinceles
he de copiar de mi pecho.
Saca el retrato de la reina.

230 Aquí está, mirad en él
de su hermosura el portento,
el fin de nuestro certamen,
y de mi amor los efectos;
y juntando en consonancias
235 la aclamación y el festejo
con la salva repetid
vivan los monarcas nuestros.

Todos

¡Vivan por siglos eternos!

[Todos los personajes, incluida América, el español y el indio, pasan a colocar el medallón con el retrato de la reina al lado del de su amado esposo, tras lo cual vuelve a darse un golpe de música marcial, con salva de la artillería, concluida la cual se da principio a música de instrumentos suaves, cantando tras el carro versos alusivos a la feliz nación española que ha merecido del cielo estos monarcas.]¹⁰³⁹

¹⁰³⁷ Praxíteles es el más famoso escultor griego del período clásico. Una de sus obras famosas es la Venus de Cnido (Wikipedia). La forma peculiar de “Egnido” que aparece en el verso anterior parece ser alteración exigida por la métrica.

¹⁰³⁸ Protógenes fue un destacado pintor griego del siglo IV a. C., contemporáneo y amigo del también pintor Apeles, al que se nombra más adelante (v. 219) (Wikipedia). No hemos encontrado referencia a esta relación entre Protógenes y Alejandro a la que alude la estrofa.

¹⁰³⁹ Así como la acotación inicial, tampoco esta aparece en el texto presente en la relación, siendo una reconstrucción nuestra basada en la información contenida en otros lugares del documento.

Anexo 8

Loa para la zarzuela *El veneno del amor* (1798)

Copiamos aquí las tres loas que aparecieron, bajo el título de “Poesías lojanas de la segunda mitad del siglo XVII”, en la revista *Museo Histórico*, Año II, n.º 4 (Quito, febrero 27 de 1950), 88-96. El título incluye una errata con respecto al tiempo señalado, ya que los textos que presenta son en realidad todos de finales del siglo XVIII. Quien los presentaba en aquella ocasión era el sacerdote dominico Martín Anda Aguirre, sin especificar de qué manuscrito los copiaba, pero anotando que hasta la fecha eran inéditas. Los textos fueron otra vez publicados 15 años después, con algunas modificaciones, como parte de una recopilación más extensa titulada, esta sí acertadamente, “Poesías lojanas de los siglos XVIII y XIX” (n.º 9-10 de *Revista Universitaria* de Loja, época VII, enero-marzo de 1965, 45-67). Quien firma en esa ocasión es Alfonso Anda Aguirre (¿hermano del anterior?). En cualquier caso, se trata de tres textos relativamente breves (de 97, 44 y 143 versos, respectivamente), de los cuales solo el tercero está claramente vinculado a una acción dramática, siendo los otros dos loas monológicas que se muestran vinculadas entre sí por el motivo de la despedida del entonces corregidor Tomás Ruiz Gómez de Quevedo. La tercera loa, que sí es dialogada, también fue publicada en la *Historia crítica del teatro ecuatoriano* de Ricardo Descalzi (Quito: CCE, 1968, 187-192). Como en todos los casos anteriores, la versión que presentamos actualiza la ortografía en todos los casos. Los títulos con los que presentamos los textos corresponden a lo que aparece en la transcripción de 1950, para los dos primeros casos, y a nuestra interpretación, en el tercero.

1. Loa en honor del corregidor Tomas Ruiz Gómez de Quevedo

	¿Qué esto, país retirado, ¹⁰⁴⁰ estrecho Loja, aunque noble, qué alegría es la que rebasas dulce, festiva y acorde?		
5	¿Cómo hoy tranquila y serena la oliva en la mano coges, tu cenit lo cubre un iris, y a tus cuitas treguas pones? De tanta gloria la causa, de tu algazara las voces, y de tanto regocijo el grande motivo exponme. Siete años hace te veo llena de gustos conformes; pero en el presente día parece que época pones. ¹⁰⁴¹ Mas, ¿cómo no? si la fija, ¹⁰⁴² y empiezan ya tus honores desde que logras gobierno generoso, suave y noble. Ya lo has experimentado desde aquel feliz entonces, que sólo amor y dulzura, sólo piedad reconoces, interés en tus derechos, paz en tus habitantes, y un desasimiento heroico del prohibido lucro torpe. Cierta es tu felicidad, y tienes hoy más razones de esperar en adelante	35	más lucidos resplandores. Si el jefe que te domina benigno tu clamor oye, tus hijos merecerán las reales atenciones. Él, por su mérito y cuna, ¹⁰⁴³ ya viste la toga noble, ¹⁰⁴⁴ y los títulos se rinden a sus luces por blasones, de que es preciso resulte que en breve lo condecoren con los más brillantes que se brindan en el otro orbe. Cerca del monarca irá... Patria amada, no solloces, que al júbilo si azar mezclas malbaratas tus diversiones. No temas que con su ausencia varíe ¹⁰⁴⁵ su amor uniforme: su premio debe ser grande que su mérito corone. Mayor tu influjo será acercado al trono, en donde, excitará ¹⁰⁴⁶ las piedades del monarca de dos orbes. ¹⁰⁴⁷ Mira que tu suelo logra de los primeros amores, y será el primero a quien dirija sus atenciones. Con que no temas, repito, si su rostro se te esconde,
10		40	
15		45	
20		50	
25		55	
30		60	

¹⁰⁴⁰ La versión de 1965 aumenta el verbo “es” al inicio del verso (“¿Qué es esto...”), lo cual mejora el sentido del verso pero daña la métrica. Dejamos lo que consta en la primera transcripción.

¹⁰⁴¹ Ya que la loa está fechada a inicios de 1798, esta referencia de siete años atrás referiría a principios de 1791 o finales de 1790, que es el tiempo en que Gómez de Quevedo fue posicionado como corregidor de Loja. Lo de “poner época” lo entendemos según dice el DLE para la expresión “formar o hacer época alguien o algo”, esto es, “dejar larga memoria”.

¹⁰⁴² Este verso nos resulta de interpretación oscura. El verbo fijar estaría relacionado con la “época” que Loja “pone”, es decir, con la memoria que en el presente de la loa se está tratando de construir.

¹⁰⁴³ Hay un problema de ordenamiento de las estrofas en la versión de 1950. Esta y las siguientes dos cuartetas (vv. 38-49) aparecen en esa versión mucho después (antes del actual v. 86). Por la disposición del texto en las dos páginas, parece tratarse de un error de maquetación que se corrige en la versión de 1965. Esta última es la que seguimos en esta parte.

¹⁰⁴⁴ Toga era una “vestidura talar con mangas, que usaban los romanos, [y que] ahora solamente la traen los ministros letrados de los consejos y cancellerías o audiencias” (DA). El motivo del viaje del corregidor que se menciona poco más adelante (v. 46) respondería a un ascenso en su carrera.

¹⁰⁴⁵ La métrica exigiría una pronunciación aguda de esta palabra.

¹⁰⁴⁶ La versión de 1950 pone “existirá”, cosa que no parece tener sentido. Seguimos en este caso la versión de 1965.

¹⁰⁴⁷ Los “dos orbes” harían referencia a los dos hemisferios en los que se extiende el poder del monarca español, en este caso Carlos IV.

porque su afecto será
 65 eterno por estos montes.
 Emplea, sí, tus conceptos,
 tus cordiales expresiones
 en alegres parabienes
 que tu júbilo denoten.
 70 Su alta dignidad celebra
 en suaves metros acordes
 que de tu¹⁰⁴⁸ correspondencia
 sean sinceros finos brotes,
 para que con dulces ecos
 75 heroicas proezas informes,¹⁰⁴⁹
 y en traje de blancas plumas
 anuncios¹⁰⁵⁰ faustos denotes
 al ilustre, al generoso
 señor don Tomás Ruiz Gómez
 80 cuyo señorío se extiende
 al foro y los corazones,
 al amable superior
 que ha mirado tus acciones
 si buenas, para aplaudirlas,
 85 si malas, con dulce azote,
 al que trajo en su gobierno
 no el fraude ni intrigas dobles,
 sino el pacífico iris,
 la oliva, el tranquilo norte,
 90 al que tierno como un padre
 sabe atender a los pobres,
 repartiendo beneficios
 liberal como prudente.
 Tu cabildo es buen testigo
 95 de sus patricias acciones
 dignas de ser esculpidas
 en el mármol y en el bronce.

¹⁰⁴⁸ La transcripción de 1950 pone “su”, lo que parecería un error por el contexto.

¹⁰⁴⁹ La transcripción de 1950 pone “informe”, que también tomamos por error.

¹⁰⁵⁰ La transcripción de 1950 anota aquí “animeros” en lugar de “anuncios”, cosa que no parece tener sentido y arruina la métrica. También en este caso seguimos en este caso la versión de 1965.

2. Otra loa en honor del mismo corregidor de Loja

- | | |
|--|---|
| <p>Blasone Loja festiva
 tu noble empleo y tu suerte,¹⁰⁵¹
 y pues logró merecerte
 fiel entone: Tomás viva.</p> <p>5 Cual lince en la vigilancia
 a su provincia gobierna,
 para que así se haga eterna
 de su mando la observancia.
 Sosiego y reposo humano</p> <p>10 menosprecia su virtud,
 y no atiende a su salud
 por el bien común lojano.
 Al grande y chico reparte
 su agrado y la¹⁰⁵² dulce paz,</p> <p>15 sólo de amar es capaz,
 de dañar ignora el arte.¹⁰⁵³
 Tanta gloria singular
 que le dio naturaleza
 le¹⁰⁵⁴ ha elevado sin bajeza</p> <p>20 a vestir toga talar.¹⁰⁵⁵
 Y luego de día en día
 accesible, justo, amable
 lo veremos respetable
 en la alta jerarquía.</p> <p>25 Allí, amante padre hecho,
 su influjo nos prestará
 y su amor se encenderá¹⁰⁵⁶
 en su generoso pecho.
 Conque viva en la memoria</p> <p>30 la época de su gobierno</p> | <p>si presente, jefe tierno
 si exaltado, mayor gloria.
 No olvides, noble señor,
 a tus súbditos primeros,
 brillen por tu amor luceros
 alrededor de su sol.¹⁰⁵⁷
 Y la voz de un dependiente
 que la exalta agradecido
 tu mérito esclarecido</p> <p>35 celebrar quiere prudente.¹⁰⁵⁸
 Óyela porque, leal,
 que mereces hoy exclama
 en el templo de la fama
 el renombre de inmortal.¹⁰⁵⁹</p> |
|--|---|

Loja y enero 3 de 1798¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵¹ La transcripción de 1965 pone “su suerte”, cosa que también podría tener sentido, pues haría referencia a la suerte que ha tenido la ciudad por tener tal autoridad.

¹⁰⁵² Este artículo no consta en la transcripción de 1965.

¹⁰⁵³ La transcripción de 1965 aumenta la conjunción “y” al inicio de este verso, cosa que no parece tener sentido porque arruina la métrica.

¹⁰⁵⁴ “lo” en la transcripción de 1965.

¹⁰⁵⁵ Esto confirmaría el dato que arroja la primera loa (v. 39) sobre el ascenso del corregidor, lo cual sería el motivo de su viaje a España.

¹⁰⁵⁶ La transcripción de 1965 pone “extenderá”.

¹⁰⁵⁷ La transcripción de 1965 pone “tu sol” en este verso. Ambas versiones tienen sentido: en el primer caso, los luceros que brillan por amor de Gómez de Quevedo lo hacen alrededor del sol de sus súbditos, es decir, el sol lojano; en el segundo, es el propio funcionario el equiparado con el sol como fuente de luz amorosa. Mantenemos la versión de 1950 por ser anterior, dejando constancia de esta posible variante.

¹⁰⁵⁸ Toda esta cuarteta (vv. 37-40) no consta en la transcripción de 1965.

¹⁰⁵⁹ Estas dos últimas cuartetas (vv. 37-44), que parecen anunciar una nueva “voz” que empezaría a continuación de la loa, hacen pensar que este texto en realidad sirvió para introducir el siguiente, hecho que no puede confirmarse pero que anotamos como posibilidad.

¹⁰⁶⁰ Esta fecha no aparece en la transcripción de 1950, donde el siguiente texto continúa de inmediato sin ningún título fuera de la enumeración de los tres personajes que hablan en él. Esto ahonda nuestra sospecha de que esta segunda loa fue en realidad una introducción a la loa dialógica que se transcribe a continuación.

3. Loa para la zarzuela *El veneno del amor*

Personajes		Lealtad
El Deseo		Este ejercicio, este empeño
La Música		al solo estéril Deseo
La Lealtad		30 no toca; y a lo que veo
		yo sola le desempeño.
Música		Deseo
Por más que el alma se incline		¿Cómo?
a ilustrar su amable objeto,		
¡oh, cuánto la ejecución		Lealtad
dista a veces del deseo!		¿Pues la Lealtad
Lealtad		con su más festivo traje
5	Por más que el alma se incline & ¹⁰⁶¹	35 no ha de prestar homenaje
		a su jefe?
Deseo		Deseo
	Siempre distante la ¹⁰⁶² veo	Es la verdad...
	a cumplir su obligación.	
	Hoy es cuando más esquivada	Lealtad
	huye de mí; y era cuando	¿A su dulce magistrado
10	la heroica voz elevando	y amable corregidor
	quise decir: <i>Tomás viva</i> .	40 el lojano habitador,
	Cuando con mi fiel anhelo	que hoy le celebra togado,
	quise al sol seguir sus huellas	no ha de decirle por qué
	y al robar sus luces bellas	grabó ya sobre su pecho
15	hacer de la tierra cielo...	(aunque es volumen estrecho)
		45 el carácter de su fe?
Lealtad		Loja debe en igualdad
	¡Qué entusiasmo! ¡Qué locura!	sacrificar su más pura
		confianza, y es ventura
Deseo		el llamarme yo Lealtad.
	Dices bien; soy el Deseo,	Música
	y es claro que en cuanto ideo	50 Parece que no basta
	sólo anhelo sin cordura.	al ansia ser leal,
20	Así quisiera sin fin,	y es preciso que ostente
	así quisiera sin miedo,	con obras el amar.
	que el universo a Quevedo ¹⁰⁶³	Así sólo el Deseo
	del uno al otro confín	25 avaro quiere más
	proclamara y le dijera:	rendir al magistrado
	Si el desinterés y amor	un obsequio inmortal.
	te forman gobernador,	
	en los ánimos impera.	

¹⁰⁶¹ La Lealtad repite toda la cuarteta inicial dicha por la Música. Esta indicación no consta en la versión de 1950, sí en la de 1965. Lo mismo sucede con las repeticiones que se indican en los vv. 58 y 73.

¹⁰⁶² La versión de 1950 pone “le”. Como tratando de corregir el leísmo (seguramente presente en el original), la versión de 1965 pone “lo”. No obstante, lo lógico sería “la”, pues se refiere al alma.

¹⁰⁶³ Por Tomás Ruiz Gómez de Quevedo, el funcionario a quien se dirige la loa. Lo mismo en el v. 119.

- Deseo**
Parece que no basta & será de tanto asunto un grato drama
el obsequio, espectáculo y la ofrenda.
- Lealtad**
60 Está bien y permite
esta vez decir mal:
que es muy ciego el Deseo,
y así aspira a lograr
que justamente venga
el día de la igualdad,
65 presume temerario
en la región que está
volver luces las sombras
con mayor vanidad.
- Música**
70 Así nuestra ventaja
consiste en que¹⁰⁶⁴ sagaz
se diga que se quiere
decir y ser leal.
- Lealtad**
Así nuestra ventaja &
- Deseo**
75 De mujer es tu nombre,
y convencido me has;¹⁰⁶⁵
así me muestres quiero
que eres tú la Lealtad.
- Lealtad**
80 En los ascensos del ilustre jefe
un nuevo asunto se ofreció a mi idea:
pintar, sentir los varios caracteres
de sus nobles virtudes y sus prendas,
sus heroicas acciones en un tiempo,
sus méritos en una y su grandeza,
por lo que justiciero el soberano
85 los honores le brinda y preeminencias.
Pero mi musa y su canción es torpe,
para tan elevada heroica empresa,
quedando sólo en mis adentros fija
la gratitud de todas sus finezas:
90 con cuyo título, ya que más no puedo
(porque padece mi espíritu sorpresa),
- Deseo**
95 Me venciste, y es bien que el teatro
enseñe
al hombre las virtudes más excelsas
que la cultura así de todo un pueblo
de su empleo al obsequio se le
ofrezca.
- Lealtad**
100 Suspende tu voz, Deseo,
y antes da gracias prolijas
al soberano que así
a todos nos felicita,
enviando de su clemencia
un retrato y copia viva¹⁰⁶⁶
y porque atento reparte
105 del mérito la justicia.
Así Tomás muestra a Carlos
que si ha mandado en las Indias,
sólo ha hecho amar su real nombre,
su dulce soberanía,
110 escuchando con blandura,
con equidad y justicia
a la miseria de un pueblo,
que remoto de su vista
pudiera llorar desgracias,
115 si Argos, atento a su desdicha,¹⁰⁶⁷
no desterrara mortales
alientos de su agonía.
Pero basta, pero sobra
un Quevedo: aquí gima
120 en cadenas la desgracia,
en dura prisión la ira,
el error en duro fierro,
la soberbia más altiva,
la más rebelde ignorancia,
125 las pasiones abatidas
en fin, al influjo noble
de Tomás lloren su ruina.
- Deseo**
Y el mismo Tomás feliz...

¹⁰⁶⁴ Esta preposición no consta en la versión de 1950, sí en la de 1965.

¹⁰⁶⁵ Estas palabras del Deseo remiten al tópico de que la insistencia de la mujer es siempre capaz de convencer al hombre.

¹⁰⁶⁶ Esto haría referencia un retrato del rey presente en el lugar donde se estaría representando la loa.

¹⁰⁶⁷ La alusión a Argos, legendario vigilante en la mitología griega (DM, 46), haría referencia a la capacidad del corregidor por vigilar en nombre del rey.

Lealtad

Más feliz esta provincia...

Deseo

130 En el seno de la paz...

Lealtad

Con vida la más tranquila...

Deseo

Con días los más dichosos...

Lealtad

En más alta jerarquía.

Deseo

Pues que su gobierno trajo
paz a este lugar.

Todos

135 ¡Qué viva!

Lealtad y Música

Viva, prospere y gobierne
en almas agradecidas.

Deseo y Música

Mande, triunfe y eternice
en la memoria sus días.

Todos

140 Pues la noche se ha trocado
en luces y en alegrías,
El veneno del amor
es la zarzuela ofrecida.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁸ No hemos podido rastrear una obra de ese título en ningún repertorio de textos dramáticos. Ya que lo de “zarzuela” hace referencia a una obra dramática y musical, acaso se refiera a una versión de *Veneno es de amor la envidia* (1711), obra con letra de Antonio de Zamora (Madrid, 1665-Ocaña, 1727) y música de Sebastián Durón (Brihuega, 1660-Cambo les Bains, 1716), que fuera muy popular en su momento.

Anexo 9

El Celo triunfante de la Discordia (José Mejía Lequerica, 1800)

En este último anexo presentamos la obra *El Celo triunfante de la Discordia*, subtitulada “Preludio alegórico a la malísima tragedia intitulada *Eurípide y Tideo*, que, entre otras excelentes, representó el Colegio Mayor de San Luis de Quito, en obsequio de su vice-patrón, el muy ilustre señor presidente Barón de Carondelet”. El texto forma parte del manuscrito titulado “Travesuras poéticas”, hallado en la Biblioteca Nacional de Madrid por Jorge Núñez y Enrique Muñoz Larrea. Nosotros lo transcribimos de la edición facsimilar que se incluye en Jorge Núñez Sánchez, coord., *Mejía. Portavoz de América (1775-1813)* (Quito: FONSA, 2008), 407-419. El texto también ha sido reproducido en María Antonieta Vázquez Hahn y Ekkehart Keeding. *La revolución en las tablas. Quito y el teatro insurgente 1800/1817*. Biblioteca Básica de Quito n.º 31, Biblioteca del Bicentenario de la Independencia n.º 18 (Quito: FONSA, 2009), 121-131, volumen que también hemos seguido de cerca. En nuestra transcripción, nos hemos limitado a añadir una que otra nota explicativa para facilitar la comprensión del texto. Las pocas modificaciones hechas se señalan entre corchetes y, de ser necesario, se explican con nota al pie. La tragedia *Eurípide y Tideo* a la que alude el subtítulo es una pieza de Joseph Concha fechada entre 1775 y 1796.

Personas		Ya la Unión y [el] Patriotismo
Quito		volverán de su destierro,
La Discordia	15	trayendo consigo alegres
El Celo		mil venturas a tu suelo.
El Colegio		
Música		<i>Está en el teatro la Discordia,</i>
¡Hermosa Quito! respira		<i>fuertemente asida de Quito quien,</i>
pues ha llegado el momento		<i>oyendo la Música, exclama:</i>
en que tus tristes suspiros,		
penetrando el alto Cielo		Quito
5 al Padre de las piedades		¿Qué voces tan sonoras, Cielo, escucho,
a compasión le movieron.		que en ecos misteriosos me consuelan
De la sangrienta Discordia,	20	con dulces esperanzas que prometen,
ese fiero monstruo horrendo,		de darme de esta vil, no diosa, bestia
ha decretado quebrante		(que aprisionada con pesados grillos
10 el Celo el yugo de acero,		me arrastra como baja esclava fea)
que tanto tiempo ha oprimido		la libertad que tantas veces miro
tu tierno rosado cuello.	25	torcerme el rostro, cuando ya se acerca,
		y que cuando la creo asegurada,

se desvanece de mis manos
mesmas?¹⁰⁶⁹
¡Benigno Cielo, poderoso, sabio!
¡No más permitas que tan duras penas
padezca quien te adora fiel, humilde!

Discordia

30 En vano tus clamores, Quito, elevas
al Cielo, que a tus ayes siempre sordo,
jamás ha de trabar mi larga y quieta
posesión. Pero, cuando lo intentase,
¿qué fruto sacaría de esta empresa?

Quito

35 El mismo que sacó de tantas otras.

Discordia

¿Olvidas, Quito, que la vez primera
que España sujetó tu altiva frente
a la coyunda de sus leyes regias,
gozaba yo de pleno y absoluto
40 dominio sobre todas estas tierras?
¿Que rota, desgredada y polvorosa,
ceñida de serpientes la cabeza,¹⁰⁷⁰
airado el negro rostro y torpe gesto,
los ojos arrojando mil centellas,
45 ardiendo el corazón en viva rabia,
las plantas más que el rayo a todo
[prestas,
discurro por los campos peruanos,
inflámoslos, cual Etna, con la tea,
exhorto a que se embriaguen de su
sangre
50 con voz, muy más que el trueno,
[ronca y fiera?
Despedazada desde aquel momento,
entre mis garras te mantengo presa.
Atenta siempre a conservarte mía,
mis ojos, más que de Argos,¹⁰⁷¹
[siempre velan;
55 no sea que un astuto y elocuente
consiga adormecer con halagüeñas
canciones estos miembros tan robustos,
que nunca pudo sujetar la fuerza.
Víctimas gratas, que en mi templo
[inmolo,

60 son cuantos hoy procuran tu defensa.
¡De todos tus amantes (¡ah, qué gloria!)
cuántos trofeos de él sangrientos
[cuelgan!
¡Extiendo yo hasta tu alma mis rigores!
Mil veces la he cegado de manera,
65 que agravios reputando las piedades,
te vuelves contra quienes te desvandan:
o ya discurre medios al destierro
del que sus glorias por tu dicha deja:
o ya también deléitate la muerte
70 del mismo a quien tu vida le desvela.
¿Y quieres que hoy un lúcido intervalo
desmienta de tres siglos la experiencia?
¡Viven los dioses del profundo

[infierno!

¡Que no haya quien te rompa las
[cadenas;

75 ni menos quien te arranque de mis
[brazos,

oh, siempre de Discordia amada presa!
Siendo hija yo de Envidia y Egoísmo,
de la Avaricia cana digna nieta,
esposa del Furor, de Estragos madre,
80 de la Ambición perpetua compañera,
madrastra declarada del Talento,
de Paz, Unión y cándida Inocencia
acérrima enemiga, y finalmente
de ti, marchita Quito, altiva reina:
85 ¿confías, que ya el Cielo a disputarme
el goce de este imperio se me atreva?

Quito

¿Cómo blasfemia tan atroz e impía,
mi Dios! ¿Estás oyendo con paciencia?
¡A prisa ven, Señor, a castigarla;
90 y yo con libertad al fin me vea!

Música

De la sangrienta Discordia,
ese fiero monstruo horrendo,
he decretado quebrante
el Celo el yugo de acero.

¹⁰⁶⁹ El arcaísmo, en este caso, sirve para mantener la asonancia e-a.

¹⁰⁷⁰ Alusión a Medusa, una de las tres Gorgonas de la mitología clásica (DM, 217). La referencia de la Discordia busca representarse a sí misma como un monstruo indomeñable.

¹⁰⁷¹ Argos, según la tradición mitológica griega, era un vigilante con gran cantidad de ojos (cien, en las versiones más populares) (DM, 46).

*Levántase el telón del medio del teatro,
y aparece un templo, en cuyo centro
está el Celo con sus correspondientes
insignias, desde donde habla.*

Celo

- 95 Del prado deleitoso de la Aurora,
do siempre hechiza roja primavera,
brillante habitación del Sol eterno,
do Amor, la blanca Paz y la risueña
bellísima Alegría, su dorado
100 cabello despartido, varias frescas
guirnaldas entretejen, y cantando
coronan las virtudes verdaderas;
de ese su trono, digo, refulgente
me manda la adorable Providencia,
105 que venga a libertarte, Quito triste,
de aquella servidumbre violenta.¹⁰⁷²
¡Desventurada! ¡Cuántos males graves
sufriste solamente por mi ausencia!
Tesoros vegetales, venas de oro,
110 mil árboles de plata, finas perlas,
muy ricas minas vivas, diamantes
de genios que igualmente reverberan
los brillos del ingenio con las artes,
lo sólido del juicio con la ciencia;
115 en fin cuanto deniega a quien más ama,
pródigamente os dio naturaleza;
tú en medio de riquezas gimes pobre,
rodeada de las dichas triste quedas.
Más ¿qué debía verse, cuando (atadas
120 tus manos por Discordia la más negra)
cual Tántalo te extiendes
vanamente,¹⁰⁷³
hambreando aquello mismo que te cerca?
El Celo pudo solo desatarte;
pero ¡ay! que el Celo lejos de esta tierra,
125 buscaba en otras almas la acogida,
que duras le negaron las quiteñas.
Peregrinando anduve largo tiempo
de ciudad en ciudades siempre nuevas.
¡Parece que ya encuentro un pecho
[noble!
130 Hospédame con muestras de fineza...
Mas cata allí, que el dueño de la casa
- repárame en acción la más pequeña.
Conoce a su enemigo y luego alarma
gritando el Interés, su tropa apresta.
135 Embiste acompañado de pasiones
villanas, y de sórdidas bajezas:
su torpe vista me estremece tanto,
que vuelo más que el águila ligera.
Paso a otro reino: y el Amor impuro
140 sacrificarme a su pasión intenta.
Penetro un gran palacio: mas me pisan
esclavos viles de la floja Inercia.
Estaba ya al volar al casto Cielo,
no hallando en los humanos ni siquiera
145 fingidos agasajos de los que usan;
mas ved cómo reparo, que se llega
un sabio caballero hacia las aras
del Celo, que a mi honor, y reverencia
sus padres victoriosos levantaron.
150 Allí con gran ternura y gran modestia
su corazón ofrece al ser supremo:
que al fin se digne de aceptarlo, ruega;
que con el Celo (que ferviente invoca)
abraze y purifique más la ofrenda;
155 pues de la humanidad en beneficio
consagra su Valor y su Prudencia.
El Cielo, complacido de intenciones
tan nobles y tan raras, como rectas,
adorna al inocente joven Héctor¹⁰⁷⁴
160 de todas las virtudes, que en la guerra
brillaron, y en la paz se admiran tanto.
Como alma, que las rige y las modera,
colócame en el trono de su pecho,
que, siendo domicilio de mil prendas,
165 se erige ya del Celo real palacio.
Por mí principalmente Providencia,
a fin de haceros libre y poderosa,
suspende que se eleve hacia otra esfera
más alta, donde brillen más sus luces:
170 porque, animado de mi llama lenta,
consume todo vicio mansamente...
Mas contra ti, serpiente de cabezas
sin número, que siempre más renacen,
arroje al punto airada su gran diestra
175 el fuego desbordante de este rayo.

¹⁰⁷² La métrica exige pronunciar esta última palabra con hiato: vi-o-len-ta.

¹⁰⁷³ Tántalo, en la tradición griega, fue un rey de Frigia vuelto célebre por el castigo que le tocara sufrir en los infiernos. La versión más común indica que sufría de una sed insaciable por estar rodeado de un agua que no podía beber porque el retrocedía cada vez que él trataba de introducir en ella su boca (DM, 491).

¹⁰⁷⁴ Se refiere al Barón de Carondelet, cuyo nombre completo era Francisco Luis Héctor.

Discordia

De rabia las entrañas me revientan...
 ¡Si fuera contra el Celo poderosa!
 No puedo sostener su vista horrenda...
 Me precipito loca, despechada
 180 en la tartárea tenebrosa cueva,
 do habitan crueles iras y rencores,
 mi turba: Harpías, Parcas y
 Megueras.¹⁰⁷⁵

Vase con estrépito.

Celo

Vos, Quito, de tus hijos dispersados
 reúne sin envidia una Asamblea,
 185 do juntos los Talentos y las Luces,
 la Rectitud y Caridad sincera,
 reciban con aplausos de alegría
 la Unión y [el] Patriotismo, que ya
 [aprieta
 vendrán sabiendo que Discordia torpe
 190 precipitada se hunde en sus cavernas.

Cae el telón del templo.

Música

Ya la Unión y [el] Patriotismo
 volverán de su destierro,
 trayendo consigo alegres
 mil venturas a tu suelo.

Colegio

*Sale repitiéndolo con admiración, y
 luego añade...*

195 ¿Qué oráculo en acordes consonancias
 pronuncia vaticinios que resuenan
 mil ecos de dulzura en los oídos,
 mil signos de consuelo acá en la hueca
 profundidad del pecho quebrantado?
 200 ¡Oh, patria mía! ¡Cara Quito bella!
 ¡Que ya te vea libre de la Furia!
 Di, ¿cómo te ha soltado la sangrienta
 Discordia, que en tu cuerpo soterradas
 las corvas negras uñas os aprieta?

Quito

205 ¡Ay, hijo, más que humano me parece
 quien tuvo tal piedad, poder y fuerza!
 El Celo, que es de Dios destello sacro,
 la arroja con el trueno de sentencia
 horrisona al abismo tortuoso,
 210 do tuesta a los malvados brasa eterna.

Colegio

El Celo, ¿cómo vino? ¿Dónde se halla?

Quito

En ese corazón, esa alma recta,
 que el santo cielo con piedad condujo
 al centro de dolores y miseria.
 215 Su pecho aquesta llama siempre activa
 en medio de virtudes alimenta;
 a fin que desde allí fomite, anime
 el Patriotismo con la Unión, que es
 [maestra,
 y madre muy fecunda de la industria,
 220 comercio, agricultura, todas ciencias,
 y de artes, ya mecánicas ya nobles,
 que al reino, en que florecen, acarrear
 salud, contento, paz, y el extenderse
 con pueblos numerosos, que opulencia
 225 ostentan admirable al orbe todo.

Colegio

¡Dichosa madre! ¡Ya la linda estrella
 tras noche tempestuosa te amanece!
 ¡Oh! ¿Y cómo haré sensible la terneza,
 con que la gratitud mi blando pecho
 230 suave y dulcemente lo penetra?
 ¿Pues qué? Sacrificando al Celo mismo
 los frutos que produce su influencia:
 presentando a la faz del universo
 triunfante su poder de turbulenta
 235 Discordia, que lo amable de su rostro
 realce con sus sombras tan funestas.
 Pondré patente en Cadmo y
 Eriteo¹⁰⁷⁶
 de cuánto abismo el Celo saca fuera.
 Tideo mostrará cuánto le importa

¹⁰⁷⁵ Harpías, Parcas y Megueras son seres monstruosos de la tradición griega. La Discordia, aquí representada como un monstruo, iría a juntarse a esos seres semejantes a ella.

¹⁰⁷⁶ Estos nombres y los que siguen (Cadmo, Eriteo, Tideo, Glauco, Cerción, Laudemón, Nicastro) son los personajes de la tragedia *Eurípide y Tideo* que este preludeo presenta. En ella vemos representada una historia cuyo evento central es el asesinato de Nicastro, rey de Chipre, por conspiración de quienes pretenden usurpar su poder (Cerción, Laudemón —que en la obra original se llama Laudemonte— y Glauco). Por su parte, Cadmo, Eriteo y Tideo son quienes resuelven el entuerto —siendo el último, Tideo, el joven noble a quien en primera instancia se imputa falsamente el crimen—.

