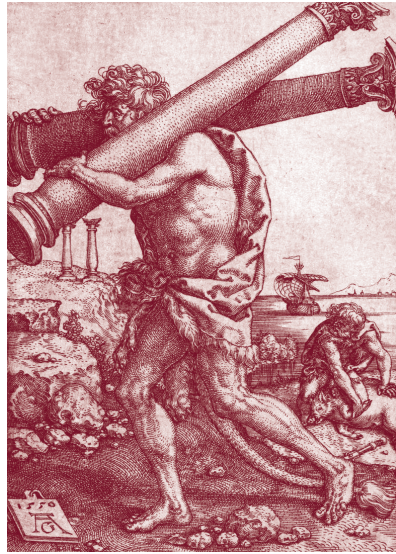


CARLOS MATA INDURÁIN (COORD.)

«ESTOS FESTEJOS DE ALCIDES».
LOAS SACRAMENTALES
Y CORTESANAS
DEL SIGLO DE ORO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

Carlos Mata Induráin (coord.)

«ESTOS FESTEJOS DE ALCIDES».
LOAS SACRAMENTALES Y CORTESANAS
DEL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-42-8

Depósito Legal: M-33483-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

PEDRO DE PERALTA BARNUEVO

LOA PARA LA COMEDIA CON QUE CELEBRÓ LA FAMILIA
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE
CASTELFUERTE, VIRREY DE ESTOS REINOS,
LA ASUMPCIÓN A LA CORONA DE ESPAÑA DEL REY
NUESTRO SEÑOR, DON LUIS I, QUE DIOS
GUARDE, EN LAS FIESTAS REALES QUE HICIERON
EN ESTA CIUDAD A TAN GLORIOSO ASUMPTO

José A. Rodríguez Garrido
Pontificia Universidad Católica del Perú

Al caer la tarde del día 9 de febrero de 1725, uno de los salones del Palacio de Lima, acondicionado especialmente para este fin, sirvió de teatro para la presentación de un suntuoso espectáculo. Los familiares y primeros criados del virrey José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte (1670-1740), convertidos ocasionalmente en actores, representaron la comedia *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* de Antonio de Zamora, acompañada de loa, sainete y fin de fiesta escritos especialmente para la ocasión. La representación ponía fin a un extenso ciclo de festividades que se habían iniciado más de dos meses atrás con motivo de celebrar el ascenso al trono de Luis I, el primogénito de Felipe V, nacido en 1707, que se había convertido en monarca a raíz de la abdicación de su padre. La proclamación en Lima del joven rey había ocurrido el 3 de diciembre de 1724, y desde entonces hasta la fecha de la

representación de la comedia de Zamora, la ciudad había sido escenario de las demostraciones más vistosas en que habían participado los diversos estamentos y grupos sociales. El relator de la fiesta, Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, dejó constancia en el *Elisio peruano* (Lima, por Francisco Sobrino, 1725) de estas manifestaciones. Presidida por el propio virrey, la nobleza, la milicia y las altas autoridades del gobierno y la ciudad se lucieron en la cabalgata y paseo real el día de la aclamación, el 3 de diciembre de 1724. Para esta ocasión el tesorero de la Real Casa de la Moneda, el conde de San Juan de Lurigancho, hizo levantar un arco triunfal en la calle de la institución que regía, cuyo complejo programa iconográfico (de contenidos a la vez imperiales y criollos) fue elaborado por Pedro de Peralta Barnuevo¹. Uno de los aspectos más notables y novedosos fue la participación de los naturales en demostraciones propias («el más acertado tiro al blanco de tanta celebridad», según el relator de la fiesta), que incluyeron un desfile de incas, representados en muchos casos por miembros de la nobleza indígena de los lugares de Lima y la costa norte². Financiados por distintos gremios, los fuegos de artificio y las fiestas de toros entretuvieron periódicamente los días, los primeros con elaborados programas alusivos a la festividad real. Otros gremios optaron por auspiciar la representación de comedias. *Los juegos olímpicos* de Salazar y Torres, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón y *Tétis y Peleo* de Salazar y Torres se sucedieron entre diciembre de 1724 y enero del año siguiente en el patio de Palacio, aunque en funciones que se abrían también a toda la población de la ciudad. Cuando en los días siguientes las fiestas se trasladaron al puerto del Callao, el teatro siguió ocupando un lugar relevante. Así, en el patio del palacio que los virreyes tenían en el interior del presidio, los propios militares representaron ante el virrey *El poder de la amistad* de Agustín Moreto y *Para vencer a Amor, querer vencerle* de Calderón. La relevancia del teatro en estas celebraciones se explica por la importancia que este había adquirido en las prácticas cortesanas en Lima, desde el siglo anterior, como vehículo de celebración política, pero también como espacio propicio para la exhibición de las pretensiones de las elites locales en ese contexto³.

La vistosidad del conjunto festivo, uno de los más ricos de las

¹ Ver Rodríguez Garrido, 2000.

² Ver al respecto Millones, 2000, Perissat, 2000 y Carrillo Ureta, 2006, especialmente pp. 24-34.

³ Ver Rodríguez Garrido, 2003 y 2008.

proclamaciones de monarcas en el virreinato peruano, se explica por la significación especial que tenía la asunción de la corona por Luis I; pero al mismo tiempo, encierra una profunda ironía. Por una parte, la ocasión era el punto culminante de un largo proceso a través del cual la dinastía de los Borbones había logrado afirmarse definitivamente en el trono español. Tras la muerte sin sucesión de Carlos II, en 1700, y la designación como heredero suyo del duque de Anjou (el futuro Felipe V), nieto de Luis XIV de Francia y la infanta española María Teresa de Austria, había imperado un largo período de inestabilidad y conflagración europea a raíz de la resistencia de las otras potencias europeas para las cuales la presencia de un príncipe francés en el trono español ponía en riesgo el equilibrio de poder en el continente. La Guerra de Sucesión que enfrentó a Felipe V y al pretendiente austríaco, el archiduque Carlos, por la posesión de la corona española se prolongó una década, y aun cuando en 1710, con la batalla de Villaviciosa, las acciones militares fueron finalmente favorables a la causa del príncipe Borbón, solo entre 1713 y 1715, con los tratados firmados en Utrecht y Rastatt, este obtuvo el pleno reconocimiento europeo. En medio de estos años de indeterminación, el nacimiento del príncipe Luis Felipe Fernando, primer vástago de Felipe V, rápidamente proclamado príncipe de Asturias, se convirtió en un símbolo de afirmación para la nueva dinastía, dado que España no había podido celebrar por décadas el nacimiento de un príncipe heredero. La coronación de este como Luis I, mientras que su padre, retirado en el palacio de La Granja de San Ildefonso, continuaba indirectamente vinculado al poder, parecía mostrar definitivamente la continuidad del nuevo tronco dinástico. Ello explica la profusión de fiestas y relaciones que acompañaron el nacimiento y la proclamación de Luis I a lo largo y ancho de todo el dominio hispano.

De otro lado, sin embargo, una cruel ironía atraviesa estos hechos, pues la densidad de los signos festivos que acompañó la vida de Luis I se corresponde con una breve existencia, pues antes de cumplir los ocho meses de su reinado, el joven monarca contrajo viruelas y falleció el 31 de agosto de 1724. En el caso de Lima, su proclamación ocurrió el 3 de diciembre de ese año, es decir, cuando habían transcurrido más de dos meses de su deceso, y la fastuosa representación con que en el palacio virreinal se puso fin a los festejos debía celebrar, el 9 de febrero de 1725, el primer año de su reinado. Solo el 8 de junio se recibieron las

primeras noticias de su deceso y las honras fúnebres en la catedral de Lima se oficiaron el 22 de agosto⁴.

Las celebraciones por la proclamación de Luis I en Lima estaban acompañadas además de una significación local. También un nuevo virrey estrenaba su gobierno. El marqués de Castelfuerte había hecho su entrada en la ciudad el 14 de mayo de 1724, de modo que ordenar las fiestas por la proclamación del nuevo monarca fue una de sus primeras tareas en los meses siguientes. El virrey venía precedido de la fama de eficaz colaborador en las acciones militares a favor de la causa de Felipe V durante la Guerra de Sucesión⁵. Ello le había valido justamente el otorgamiento del marquesado en 1711. Su imagen, por tanto, se veía robustecida no solo por su cercanía al monarca, sino particularmente por su directa participación en la consolidación de su poder. Por ello, en el contexto de la política virreinal, el nuevo gobernante podía aparecer como un poderoso mediador entre las elites locales y la Corona. De hecho, en el desarrollo de su extenso gobierno de once años de duración, se consolidó el proceso de criollización en la composición de la Audiencia de Lima y, en general, salvo casos particulares, predominó un clima de cordialidad en su relación con esta⁶. Otro aspecto significativo de esta cercanía entre los criollos y el virrey es el hecho de que el distinguido intelectual limeño Pedro de Peralta Barnuevo, autor de la loa que aquí se edita, fuera quien tuviera a su cargo la redacción de la relación de su gobierno⁷.

Las propias condiciones que rodearon la realización del festejo teatral del 9 de febrero de 1725 dejan traslucir distintos objetivos. El primero de ellos y el más evidente era afirmar la autoridad del virrey en el nuevo contexto político. El espectáculo que cerraba las fiestas fue concebido con el propósito de crear una superposición entre la imagen del virrey y la imagen real. La lujosa representación debía ser, en su conjunto, un signo

⁴ Para la descripción y narración de los festejos con que Lima celebró el ascenso al trono de Luis I, ver el citado libro de Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, *Elisio peruano*, Lima, por Francisco Sobrino, 1725 (dado que el impreso carece de foliación, las referencias se harán por las signaturas de los cuadernillos). Los actos por su deceso, en Tomás de Torrejón, *Parentación real, fúnebre solemnidad en las reales exequias del serenísimo señor don Luis I*, Lima, por Ignacio de Luna y Bohórquez, 1725.

⁵ Ver Moreno Cebrián, 2000, pp. 21-26, y nota a los vv. 76-78 de esta edición.

⁶ Ver Moreno Cebrián, 2000, pp. 262-264.

⁷ Ver Moreno Cebrián, 2000, pp. 335-343, y en el mismo libro la edición de la *Relación*.

de la grandeza del monarca ausente, el correlato visible y magnífico de su poder, pero que se expresaba a través de la presencia física y efectiva del virrey. En primer lugar, la representación se situaba en una salón de palacio utilizado habitualmente para este fin⁸, donde se levantaba un teatro que permitía el despliegue de las mutaciones y tramoyas, de modo que, en las sucesivas fechas de escenificación, el público debía ingresar al interior del edificio que en la ciudad representaba el núcleo del poder, allí donde no solo habitaba el virrey, sino donde también se reunían la Audiencia y los tribunales.

De otro lado, según sugieren Fernández de Castro en su relación y Peralta en la loa para la comedia, el hecho de que la comedia fuera actuada por los familiares inmediatos y primeros criados del marqués de Castelfuerte respondió a inspiración de él mismo⁹. De este modo, a través de los cuerpos de los miembros de su entorno cercano, el espectáculo se convertía en una proyección del propio virrey. En la corte madrileña no habían sido extrañas las fiestas teatrales en que los propios cortesanos actuaban ante el rey. Sin embargo, en el caso de Lima, la significación que este hecho implicaba era aun más compleja. No se trataba solo de remedar una práctica de la corte real, sino que el festejo teatral quería llamar la atención sobre la presencia misma del virrey como mediador y soporte del orden imperial en el territorio americano.

El telón jeroglífico que se diseñó para cerrar la boca del escenario y servir de preámbulo y marco de interpretación de todo el espectáculo enfatizaba claramente ese propósito. El diseño y los textos fueron ideados, según propia declaración, por Jerónimo Fernández de Castro, el autor del *Elisio peruano* y caballero mayor del virrey, llegado a Lima como parte de la comitiva de este¹⁰. En él se representaba en el lado

⁸ Fernández de Castro y Bocángel, *Elisio peruano*, sign. N2 r.

⁹ Ver la nota a los vv. 83-85 de esta edición.

¹⁰ Así lo da a entender una nota marginal del impreso colocada al final de la descripción del telón: «Fue el pensamiento y motes obra de el mismo que escribió el Fin de fiesta y hace esta relación, en quien el afecto de obedecer es disculpa para lo que no hubo de acertar» (sign. N4 v). En un trabajo anterior (Rodríguez Garrido, 2001), me preguntaba si podía ser Peralta el autor del programa del telón jeroglífico. La declaración de Fernández de Castro sobre su autoría no parece dejar duda y eso cuestionaría incluso los contenidos criollistas que en dicho trabajo atribuí a algunos elementos de dicho programa. Sin embargo, creo que la huella de Peralta se deja sentir de alguna manera tanto en el telón como incluso en el fin de fiesta escrito por Fernández de Castro. No puedo sustentar aquí por extenso esta impresión. Solo dejaré advertido el profundo respeto y admiración con que Fernández de Castro se refiere al sabio limeño y a su

derecho del espectador a un sol naciente coronado que salía entre las montañas. Sus rayos, particularmente los que emanaban de la corona, eran captados por un espejo en que se apreciaban buriladas las armas del virrey marqués de Castelfuerte, el cual era sostenido por una figura del Amor, quien con artificio (semejante al que usó Arquímedes) dirigía esos rayos hacia el escudo de Lima, el cual se inflamaba. Los rayos caían particularmente sobre la imagen de la lima, que, como signo parlante, se había incorporado por entonces en el escudo de la ciudad para representar en él su nombre originario (Lima) que, de este modo alternaba con el de Ciudad de los Reyes (mostrado en el escudo por la estrella y las tres coronas de los Reyes Magos). En otra ocasión me he ocupado de analizar con detalle las fuentes y el significado de este programa¹¹. Aquí solo me interesa llamar la atención sobre dos juegos de efectos reflexivos que el telón proponía. De un lado, estaba el claramente visible, el que partía de los rayos solares del sol naciente (representación del monarca en el inicio de su reinado, según convención bien establecida en la emblemática política de la época) y que, al dar en el espejo donde se mostraban las armas del virrey (imagen, por tanto, de este), iban a dar en la ciudad de Lima (mostrada en su escudo y, particularmente en su nombre, significado en el fruto de la lima). El significado de este juego de reflejos es explicitado por el propio relator de la fiesta y autor del programa iconográfico:

quiso expresarse aquí que, si su dichosa vecindad hace al Tajo desfrutar las luces de la majestad de nuestros augustos reyes sin embarazo, el Rímac logra esa misma luz más ardiente y fervorosa en los reflejos que hace expuesto a ellos el amante y celoso pecho de Su Excelencia, hallando en los corazones peruanos un arte de acercar hacia la luz que tanto aman y que su situación les niega visible¹².

La idea, como se ve, era afirmar que los beneficios que se esperan del gobernante y que, en la simbolización de la emblemática, se representan en los rayos solares, llegan al lejano virreinato, de modo aun más intenso, a través de la presencia del virrey. Este aparece así como la garantía y el soporte del orden imperial en el virreinato peruano, pero también

participación en los festejos por Luis I, tanto en el arco triunfal que diseñó a pedido del presidente de la Casa de la Moneda como en la loa del espectáculo teatral.

¹¹ Ver Rodríguez Garrido, 2001.

¹² Fernández de Castro y Bocángel, *Elisio peruano*, sign. N4 r-v.

como quien, con su presencia, resuelve la ausencia del monarca y ocupa su función política. Esta es justamente la intención que queda reforzada a través de una línea invisible, pero que procede igualmente de otro efecto reflexivo, que va del espejo con las armas buriladas del virrey a la persona misma de este que, en el salón, ocupaba la posición central. El virrey se veía a sí mismo reflejado en sus armas y, de este modo, desde el marco mismo de la representación que proponía el telón, quedaba implicado en el espectáculo. Su presencia se continuaba en el desarrollo de este a través de la participación de sus familiares y principales criados como actores. Si en el telón era la imagen de sus armas la que lo significaba, durante la representación eran los cuerpos de sus familiares y primeros criados quienes desempeñaban esa función. De este modo, el festejo teatral podía servir en su conjunto como un gran símbolo político: era, a la vez, representación de la majestad del nuevo rey y de la acción política inmediata del virrey¹³.

Más allá del propósito de consolidación del poder imperial y de la autoridad del virrey, y sin entrar en contradicción con este objetivo, el festejo tenía también, sin embargo, otra dimensión que deja traslucir la relación de Fernández de Castro. Al mencionar la elección de la comedia de Antonio Zamora *Amar es saber vencer y el arte contra el poder*

¹³ A partir de la relación que estableció José de Mújica, secretario del marqués de Castelfuerte, Moreno Cebrián (2000, pp. 30-31) elabora la lista de treinta y nueve personas que conformaron el séquito de familiares y criados que lo acompañaron en su paso a Lima. Entre estos nombres se encuentran, sin duda, los de quienes hicieron de actores en el festejo de 1725. Sin embargo, no es posible arriesgar un reparto muy preciso. Seguramente debieron de ser parte relevante del espectáculo Juan Francisco José de Maldonado Faduas, hijo de su prima carnal doña Saturnina de Faduas y Perurena, de 28 años, y el pequeño Juan Esteban de Almendáriz, hijo primogénito del hermano del virrey, de ocho años. Imagino que a este último podría haber correspondido el papel de Ganimedes en la loa. Sin embargo, el problema mayor es la ausencia de mujeres que se desprende de esta lista, pues casi todos los miembros de este séquito eran solteros y Maldonado Faduas, el único casado, pasó a América sin su cónyuge (Moreno Cebrián, 2000, p. 32). Fernández de Castro, en su relación, enfatiza la presencia de los allegados del virrey en el espectáculo, y en su descripción resalta la profusión de la riqueza de los trajes y las joyas que estos portaban como una manera de significar su condición de nobles y cortesanos (ver la nota al v. 10 acot.); pero silencia probablemente la participación de otro tipo de actores, sobre todo de mujeres que tendrían una formación más profesional particularmente para el canto. Quienes hacían de Venus y Pirene debían de proceder de este grupo e incluso el propio Apolo, pues es bien sabido que lo habitual era que los papeles canoros de los dioses fueran representados por mujeres en el teatro de corte.

como pieza central del espectáculo, advierte que «como el tiempo estrechaba a instancias de el celo fervoroso, no pudo permitirse a alguno de los ingenios la aplicación que solicitaban a escribir comedia nueva, y solo pudieron quedar satisfechas en alguna parte sus diligencias, desahogándose los afectos en formar loa, sainete y fin de fiesta, dignos en lo posible del asunto» (sign. N2 v.). El ansia por escribir el texto de una comedia adecuada para la ocasión que este texto revela es, a mi parecer, una muestra del lugar que el teatro cortesano había adquirido en Lima como instrumento de expresión política entre las últimas décadas del siglo xvii y las primeras del xviii. Podía servir como vehículo festivo para la afirmación del poder imperial, pero también para la expresión de las pretensiones de la elite criolla que pugnaba por hacerse de un lugar dentro de la organización del poder¹⁴.

Nadie mejor que Pedro de Peralta Barnuevo podía servir a esa doble utilidad. Antes de 1725, él había escrito con seguridad dos de las tres obras que componen su producción teatral: *Triunfos de amor y poder* (1711), para la celebración en Lima del triunfo de Felipe V en la batalla de Villaviciosa, y *Afectos vencen finezas* (1720), en celebración de los años del arzobispo virrey Diego Morcillo Rubio de Auñón¹⁵. La primera de ellas estaba directamente asociada al proceso de establecimiento de los Borbones en el trono español y, por tanto, formaba un eslabón de la misma cadena que llevaba al festejo teatral en 1725 por la proclamación de Luis I. Puede concluirse, por ello, que es a él en particular a quien se alude al referirse a esa solicitud por escribir comedia nueva para la ocasión. De hecho, fue el único autor limeño que participó, con la loa, en la escritura de un texto del festejo teatral, pues el sainete de la fiesta quedó a cargo del aragonés Jerónimo de Monforte y el fin de fiesta, del andaluz Jerónimo Fernández de Castro. Era además, de todos ellos, él único que tenía la experiencia de haber escrito un festejo teatral con comedia y piezas breves. Por ello, puede concluirse que, más allá de la realización textual de la loa, su participación en la organización y el sentido del festejo como conjunto debió de ser mayor.

De hecho, es evidente que entre la loa y el telón jeroglífico diseñado por Fernández de Castro existe una continuidad en varios planos. En

¹⁴ Ver Rodríguez Garrido, 2003.

¹⁵ La tercera de sus obras teatrales, *La Rodoguna*, reescritura y adaptación de *Rodogune* de Corneille, fue escrita, según creo haber demostrado, en 1727 para la celebración de los años del rey Felipe V durante su segundo reinado. Ver Rodríguez Garrido, 2007.

primer lugar, esta se manifiesta en la correspondencia entre la disposición de las imágenes en el jeroglifo y la organización del espacio escénico en la loa. Al levantarse el telón, en efecto, se veía a Pirene, representación de España, en el lugar que había ocupado el sol naciente (el nuevo monarca), y a Venus, representación de América, en el del escudo de Lima (la ciudad). Como se puede notar, el vínculo es también semántico, pues los personajes se corresponden con los ámbitos propios de cada uno de los elementos del telón (el rey reside en España, así como Lima es el centro de poder de la América meridional). Asimismo, una vez que se abre el foro, se aprecia a Apolo en el lugar que, en el telón, ocupaba Amor con el espejo que muestra las armas del virrey y, en el desarrollo de la loa, es evidente que el dios se desempeña como quien gobierna y organiza la fiesta, en clara correspondencia con la función del virrey, quien, si antes se miraba en el espejo, se mira ahora en este personaje. A su lado derecho, se ubican Hércules, Mercurio y Ganimedes, los dioses que forman el séquito de Venus; a la izquierda, están Calíope, Euterpe y Clío, las Musas que componen el de Pirene. Los séquitos, organizados seguramente en dos líneas diagonales que convergen en Apolo, crean una correspondencia visual con las líneas de los rayos solares que unían, de un lado, al espejo con el escudo de Lima, y, de otro, al espejo con el sol naciente. Su función en el plano dramático es semejante, pues cada séquito es, a la vez, continuidad del personaje al que se asocia y proyección de Apolo, que los convoca y organiza. De este modo, se crea en la loa un triángulo dramático que es análogo al que forman las tres imágenes del telón.

Peralta, sin embargo, va complicando las significaciones simbólicas en el desarrollo de la breve pieza. Por ejemplo, en principio Hércules representa una de las cualidades políticas del monarca, específicamente el imperio heredado (pues está allí aludido como primer monarca ibero)¹⁶; pero, en el desarrollo de su parlamento, puede pasar a representar al propio virrey, «Hércules nuevo» (v. 171) que ayuda al «regio Atlante» (v. 172) a soportar el gobierno¹⁷. Es esta fluctuación en la interpretación de los símbolos la que permite justamente sostener, al mismo tiempo, un discurso imperial que consolida la centralidad del poder y otro que atiende a las condiciones políticas inmediatas del entorno virreinal. Uno de los personajes más destacados, en este sentido, es Venus, que

¹⁶ Ver nota al v. 159.

¹⁷ Ver nota al v. 172.

explícitamente representa a «el occidente inmenso / en que la América yace» (vv. 36-37). La simbolización es posible en tanto que Venus es el lucero vespertino, que se observa justamente en el occidente, la ubicación que corresponde a América en relación con la caída del sol¹⁸. Sin embargo, en el curso de su parlamento, Venus se asocia también al ámbito del monarca, pues se corresponde con el día en que se cierran, con este espectáculo teatral, los festejos por su proclamación en Lima (el día viernes 9 de febrero, «día, por esto, de Venus», v. 42), que coincide, a su vez, con el del primer año de su proclamación en Madrid e inicio de su reinado¹⁹. Ello crea ambigüedades que, en parte, redefinen el contenido del telón justamente a partir del juego de elementos lumínicos, que es la base expresiva de su significación. Así, dado que Venus está como lucero vespertino, implícitamente se crea un vínculo directo con el sol, cuyas luces lo encienden («Gozosa me inflamo, / y el Sol es la hoguera / que me ha de abrasar», vv. 24-26). En el telón, el sol, como se vio, representaba al monarca y sus luces solo llegaban a Lima a través del espejo que es el virrey. Sin embargo, cuando todos los recursos escénicos de la loa se han desplegado, Apolo ocupa la posición central y, dado que este es la divinidad solar, parecería que su cercanía avalara la simbolización de América como lucero vespertino que recoge sus luces. Apolo, no obstante, tal como se vio, se sugiere más bien como una imagen del virrey. Todo ello crea un campo de ambigüedad que no creo que deba atribuirse a un mecanismo defectuoso de simbolización, sino, por el contrario, a una estrategia para construir un discurso polivalente. La loa afirma indiscutiblemente el poder absoluto del monarca, fuente de toda autoridad; pero desliza también la idea de Lima como un activo centro cortesano, en que la figura del virrey puede servir como figura de negociación para los grupos locales.

Como se ha dicho, el texto de esta loa fue incluido, junto con el sainete *El Amor duende* de Jerónimo de Monforte y Vera y el fin de fiesta o *Introducción al sarao de los planetas* de Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel, como apéndice de la relación de las fiestas por la proclamación de Luis I en Lima, que este último publicó bajo el título de *Elisio peruano* (Lima, por Francisco Sobrino, 1725). Esta es la única fuente del texto, pues ninguno de los dos manuscritos de obras teatrales de Peralta que se conservan (uno en la Biblioteca Menéndez

¹⁸ Ver nota a los vv. 33-37.

¹⁹ Ver nota a los vv. 42 y 43-49.

Pelayo de Santander y el otro en la British Library) la incluye. En 1937, Irving Leonard la reeditó como parte del tomo de *Obras dramáticas* de Peralta²⁰. Más recientemente ha sido objeto de una nueva publicación por parte de Jerry M. Williams²¹. La edición que aquí ofrezco se basa naturalmente en el texto del impreso de 1725. Corrijo así algunas erratas de la edición de Leonard (varias de las cuales Williams continúa). Asimismo resuelvo de manera distinta las repeticiones de los textos cantados. La loa de Peralta incluye importantes números musicales, ya sean coros o números solistas²². Estos últimos, a cargo de tres personajes (Venus, Pirene y Apolo), presentan la estructura del aria, propia de la ópera italiana, y se dividen, por tanto, en recitado y aria propiamente dicha²³. Esta última debía de seguir el modelo del *aria da capo* (ABA), en que la tercera parte constituía una repetición adornada de la primera, y que en Lima había sido difundido por Roque Cerutti, músico milanés llegado a esta ciudad en el séquito del virrey marqués de Castell dos Rius en 1707. Por ello, el texto se limita a copiar solo el primer verso de la repetición e indicar a continuación «etc.». He procurado, en cada caso, determinar la secuencia que forma una idea completa y que debía, en consecuencia, constituir exclusivamente la parte de la repetición. Leonard (seguido por Williams), por el contrario, opta por repetir todo el texto completo, con lo que el aria pierde por completo la que debió de ser su organización original. Esto trae como consecuencia que la numeración de versos en mi edición no coincida con la de las precedentes²⁴. Esta es también la primera edición ampliamente anotada de este texto, una tarea imprescindible para revelar la complejidad de sus contenidos.

²⁰ Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1937, pp. 347-355.

²¹ Originalmente como parte de su artículo «Peralta Barnuevo's *Loa para la comedia*. The Tragic Reign of Luis I» (Williams, 2000), luego recogido en el conjunto de ediciones de obras de Peralta que constituye su libro *Peralta Barnuevo and the Art of Propaganda* (Williams, 2001, pp. 71-105).

²² No sabemos quién fuera el autor de la música y no ha quedado testimonio de ella. Fernández de Castro afirma que «la música de loa, comedia y sainete fue composición de quien, dentro de la clase de puro aficionado, puede dar muchas ventajas para exceder en el gusto y el arte a pocos profesores de la Europa, y iguala los mejores de nuestra España, su patria» (Fernández de Castro y Bocángel, *Elisio peruano*, sign. N3 v).

²³ Ver las notas a los vv. 5 loc. y 30-32.

²⁴ De otro lado, he preferido también repetir íntegramente la repetición de los vv. 250-253 y 258-261, que la primera edición indica con una anotación marginal. Ver lo dicho en la nota a los vv. 250-265.

ESQUEMA MÉTRICO

Se colocan en cursivas las partes del texto que corresponden a pasajes cantados, cuya forma estrófica suele ser más libre. Como se puede apreciar, la loa se organiza sobre el uso de la rima asonantada alterna en *e o*. Esta aparece en los coros con versos en arte mayor que sirven de introducción, intermedio (en el cambio de escena) y coda del espectáculo, y recorre particularmente todo el texto hablado en la forma de romance, así como también algunas otras partes cantadas. En medio de esta continuidad, surgen otros números musicales, sobre todo solistas, con sus formas propias de rima y metro.

- vv. 1-4 *[Coro] Cuarteta de arte mayor (un decasílabo seguido de tres dodecasílabos) con rima asonantada alterna é o.*
- vv. 5-12 *[Recitado] Silva consonante de pareados.*
- vv. 13-17 *[Aria] Quintilla.*
- vv. 18-23 *[Recitado] Silva consonante de pareados.*
- vv. 24-32 *[Aria] Hexasílabos aconsonantados con rima abc.*
- vv. 33-96 Romance octosílabo (con rima é o).
- vv. 97-100 *[Coro] Cuarteta de arte mayor (un decasílabo seguido de tres dodecasílabos) con rima asonantada alterna é o.*
- vv. 101-106 *[Recitado] Endecasílabos aconsonantados pareados.*
- vv. 107-121 *[Aria] Heptasílabos aconsonantados (abab cddceec abab).*
- vv. 122-197 Romance octosílabo (con rima é o).
- vv. 198-205 *[Solista y coro] Hexasílabos con rima asonante alterna é o.*
- vv. 206-233 Romance octosílabo (con rima é o).
- vv. 234-241 *[Solista y coro] Hexasílabos con rima asonante alterna é o.*
- vv. 242-249 *[Solos y dúo] Heptasílabos con rima asonante alterna é o.*
- vv. 250-265 *[Solista y coros] Hexasílabos con rima asonante alterna é o.*
- vv. 266-289 Romance octosílabo (con rima é o).
- vv. 290-293 *[Coro] Cuarteta de arte mayor (un decasílabo seguido de tres dodecasílabos) con rima asonantada alterna é o.*

BIBLIOGRAFÍA

- CARRILO URETA, Gonzalo, «“La única voz por la que los yndios pueden hablar”»: estrategias de la elite indígena de Lima en torno al nombramiento de procuradores y defensores de indios (1720-1770)», *Histórica*, XXX, 1, 2006, pp. 9-63.

- CERRÓN PALOMINO, Rodolfo, «Nota etimológica: el topónimo Lima», *Lexis*, XXIV, 1, 2000, pp. 151-162.
- Diario de esta corte de Lima desde 11 de febrero hasta 22 de marzo de este año de 1708 con noticia reciente de Madrid*, Lima, Joseph de Contreras, 1708.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO Y BOCÁNGEL, Jerónimo, *Elisio peruano*, Lima, por Francisco Sobrino, 1725.
- GRIMAL, Pierre, *The Dictionary of Classical Mythology*, Oxford / New York, Blackwell, 1996.
- MILLONES, Luis, «Las ropas del Inca: desfiles y disfraces indígenas coloniales», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXI, 41, 1995, pp. 51-66.
- MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2001.
- MIRAMONTES ZUÁZOLA, Juan de, *Armas antárticas*, ed. de Paul Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- MORENO CEBRIÁN, Alfredo, *El virreinato del marqués de Castelfuerte, 1724-1736*, Madrid, Catriel, 2000.
- MORET, José de, *Annales del Reino de Navarra*, Pamplona, imprenta de Pascual Ibáñez, 1766.
- OROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Zaragoza, por Alonso Ramírez, 1604.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Historia de España vindicada*, Lima, Oficina de Francisco Sobrino, 1730.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Lima fundada, o conquista del Perú*, Lima, en la imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Obras dramáticas*, ed. de Irving Leonard, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1937.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PERISSAT, Karine, «Los incas representados (Lima, siglo XVIII): ¿supervivencia o renacimiento?», *Revista de Indias*, LX, 220, 2000, pp. 623-649.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1996.
- RISCO, fray Manuel, *España sagrada. Tomo XXXII. La Vasconia. Tratado preliminar a las santas iglesias de Calahorra y de Pamplona*, Madrid, imprenta de Miguel Escribano, 1779.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «“Lo que no ha de poder expresar la voz”: poesía y emblemática en el arco triunfal de Pedro de Peralta para la proclamación en Lima de Luis I (1724)», en Rafael Zafra y José Javier Azanza, *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 353-365.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «“Mutaciones del teatro”: la representación en Lima de *Amar es saber vencer* de Antonio de Zamora en las fiestas por la coronación de Luis I (1725)», en José Pascual Buxó (ed.), *La producción simbólica*

- en la América colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 371-402
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., *Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)*, Ph. D. Dissertation, Princeton, Princeton University, 2003.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «“El teatro admirable de Lima”: la fecha de composición de *La Rodoguna* de Pedro de Peralta y su significado político», en José Pascual Buxó (ed.), *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 375-399.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas», *Histórica*, XXXII, 1, 2008, pp. 115-143.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, viuda de Ibarra, 1788.
- TORREJÓN, Tomás de, *Parentación real, fúnebre solemnidad en las reales exequias del serenísimo señor don Luis I*, Lima, por Ignacio de Luna y Bohórquez, 1725.
- UBILLA Y MEDINA, Antonio de, *Sucesión de el rey Felipe V, nuestro señor, en la corona de España...*, Madrid, Juan García Infanzón, 1704.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Eróticas o amatorias*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa Calpe, 1969.
- WILLIAMS, Jerry M., *Peralta Barnuevo and the Discourse of Loyalty*, Tempe, ASU Center for Latin American Studies Press /Arizona State University, 1996.
- WILLIAMS, Jerry M., «Peralta Barnuevo's *Loa para la comedia*. The Tragic Reign of Luis I», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 23, 1, 2000, pp. 7-26. Reproducido en *Peralta Barnuevo and the Art of Propaganda*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2001, pp. 71-105.
- WILLIAMS, Jerry M., *Peralta Barnuevo and the Art of Propaganda*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2001.
- XARDÓN, Antonio, *Nuevo solsticio entre León y Virgen para exaltación de España en Sagitario. Horóscopo astrono-místico al feliz nacimiento del primogénito de las majestades católicas, el señor don Luis I, jurado príncipe de las Asturias*, México, por los Herederos de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1708.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia Univeritat de València, 2016.

PEDRO DE PERALTA BARNUEVO

LOA PARA LA COMEDIA CON QUE CELEBRÓ LA FAMILIA
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR MARQUÉS DE
CASTELFUERTE, VIRREY DE ESTOS REINOS,
LA ASUMPCIÓN A LA CORONA DE ESPAÑA DEL REY
NUESTRO SEÑOR, DON LUIS I, QUE DIOS
GUARDE, EN LAS FIESTAS REALES QUE HICIERON
EN ESTA CIUDAD A TAN GLORIOSO ASUMPTO

PERSONAS

APOLO

CORO DE APOLO

VENUS

Séquito de Venus:

HÉRCULES

MERCURIO

GANIMEDES

CORO DE LOS DIOS

PIRENE

Séquito de Pirene:

EUTERPE

CALÍOPE

CLÍO

CORO DE LAS MUSAS

Personas He ordenado aquí la distribución y las correspondencias entre los personajes y sus respectivos séquitos y coros. En la primera edición esta lista se presenta del modo siguiente, que revela cierta incoherencia: «[centrado:] *Apolo* // [columna izquierda:] *Vénus*. / *Sequito de Venus*. / *Hercules*. / *Mercurio*. / *Ganimèdes* / *Coro de Apolo*. / [col. derecha:] *Pyrene*. / *Sequito de Pyrene*. / *Euterpe*. / *Caliope*. / *Clio*. / *Coro de los*

Canta dentro el Coro de Apolo.

MÚSICA

A aplaudir la más ínclita gloria,
la acción más augusta que vio el universo,
con gozos festivos se eleve y descienda
más bella la tierra, más fúlgido el cielo.

*Córrese la cortina y aparecen en un lado Venus, en un trono
de nubes y rosas, y en el opuesto Pirene, en otro de escollos
y nubes.*

Dioses. / [abajo centrado:] Coro de de las Musas.». El cambio en la tipografía al referirse a los séquitos de Venus y de Pirene sirve para indicar que no se trata de personajes independientes, sino de dos grupos cuya composición se declara a continuación (de un lado, Hércules, Mercurio y Ganimedes; de otro, Euterpe, Calíope y Clío). Los coros, en cambio, sí están señalados como personajes propios, que se asocian a cada uno de los séquitos. Aquí, sin embargo, la composición del impreso ha desordenado, como se ve, las correspondencias. Seguramente se olvidó colocar el *Coro de Apolo* tras el personaje al que se vincula y se añadió, por ello, en la columna del Séquito de Venus, lo que a su vez generó que, para mantener la proporción de las columnas, el *Coro de los Dioses* pasara a la columna derecha (en el Séquito de Pyrene). Finalmente se añadió centrado al pie de las dos columnas el coro aún sobrante (Coro de las Musas). Es importante recomponer la que debió de ser la distribución original en el manuscrito que sirvió de base a la impresión, porque ella nos da una idea de la organización y las exigencias musicales de la loa (que no podemos conocer de otro modo, dado que no se conserva la partitura): la obra estaba concebida para tres actores cantantes principales (Apolo, Venus, Pirene) acompañados cada uno de un coro. A Venus y Pirene se asocian además sus respectivos séquitos compuestos de tres actores cada uno (no cantantes). Leonard (y lo sigue Williams) reproduce la distribución del impreso antiguo, pero elimina la distinción tipográfica para los «séquitos», con lo cual se crea la impresión de que se trata de un grupo distinto de personajes.

v. 1 acot. La relación de Jerónimo Fernández de Castro en el *Elisio peruano* (Lima, por Francisco Sobrino, 1725) no hace mención de este coro, sino, en su lugar, de una introducción instrumental: «Al mismo tiempo que Su Exc. y señores oidores, Tribunal Mayor y Ciudad entraron en el salón para ocupar sus asientos, empezó la orquesta a resonar la sonora sinfonía de violines, oboes y otros instrumentos, que parecía trasladar a la Tierra la armonía que algunos filósofos creyeron formarse en la rotación continua de los celestiales ejes. Después de un dulcísimo grave, concluyó en un festivo, alegre, aire de minuet, que sirvió de seña para levantarse la cortina» (s. p., sign. O1 r).

v. 4 acot. La cortina que se descorre era un telón jeroglífico con un elaborado programa iconográfico (descrito en Fernández de Castro, *Elisio peruano*, s. p.) que aludía al inicio del reinado del nuevo monarca y a la función de mediador del propio virrey. Del lado derecho del espectador, se mostraba el sol naciente entre montañas. Sus luces radiantes eran capturadas por un espejo en el que se veían buriladas las armas del virrey marqués de Castelfuerte, el cual era sostenido por Cupido, ubicado en la parte central

PIRENE *Canta. Recitado*. ¿Dónde, Venus hermosa, 5
 me lleva tu beldad tan presurosa,
 cuando tan ocupada,
 en la mansión sagrada
 que habita mi deidad, está mi gloria
 que, llena de su numen mi memoria, 10
 apenas de otra idea

superior del cuadro. Este dirigía las luces solares reflejadas en el espejo hacia el escudo de Lima (colocado en la parte izquierda del telón), que, por este artificio, se encendía en llamas de amor. El esquema triangular del programa del telón se reproduce tanto en la disposición espacial de los personajes en la loa, como en su correspondencia semántica. Apolo aparece en el ángulo central del triángulo ocupando la posición y el significado que en el telón corresponde a Cupido con el espejo (mediador y organizador). Pirene (que representa a España) ocupa el lugar del sol naciente en el telón. Venus (representación del occidente americano y particularmente de Lima) se ubica, por su parte, en el lugar que en el telón corresponde al escudo limeño. Ver al respecto lo dicho en la introducción y mi artículo allí citado (Rodríguez Garrido, 2001). Pirene se asienta sobre unos escollos para representar la cadena montañosa del Pirineo, a la que está asociada (ver la nota a los vv. 59-64); pero con ello recuerda también las montañas desde las que emerge el sol naciente del telón jeroglífico. Venus, por su parte, se asienta sobre un trono de rosas, dado que estas le están consagradas: «dedícanle de las aves la paloma y de los árboles el arrayán, y de las flores la rosa» (Pérez de Moya, *Philosofía secreta*, p. 381). El *Elisio peruano* da más datos sobre el escenario que se vio al levantarse el telón: «Descubriose luego el teatro de frondoso bosque y amena floresta, en cuyo foro se ideaba el bipartido monte de las Musas, y de cuyas faldas se veían correr a uno y otro lado los raudales del Pindo y Hipocrene con tanta propiedad en los colores, con tanta perfección en las líneas que tiró la perspectiva, que pudo decirse a Su Exc. lo que a Domiciano cantó nuestro festivo aragonés [Marcial] alabando las romanas scenas [...]» (s. p., sign. O1 v).

v. 5 loc. *Recitado*: los números musicales solistas están compuestos en la forma propia de la ópera italiana de *recitativo* y *aria*. Lo habitual entonces en español es llamar a la primera de estas partes musicales *recitado* (y no recitativo, que se emplea exclusivamente como adjetivo en frases como «estilo recitativo»), y así la primera edición emplea la abreviatura *Rezítad.* o *Rezít.* para referirse a ella. Tal como señala *Autoridades*, «*Recitado*, usado como sustantivo, se llama en la música moderna aquella parte de composición que antecede a la área. Llámase así porque se canta como cuando se recita».

v. 8 *mansión sagrada*: *mansión* es «el aposento o pieza destinada de la casa, que sirve para habitación y descansar en ella» (*Aut*) y *sagrado* metafóricamente «la cosa que por su destino o uso es digna de adoración y respeto» (*Aut*). Pirene, pues, queda asociada a un espacio que podría conceptualizarse como el corazón de la monarquía. En consecuencia, ella es una representación no solo de España como lugar geográfico, sino, más en particular, de la idea de la monarquía de España como entidad política y de poder, que se encarna en el nuevo monarca, el numen que es objeto único de la atención de Pirene.

me puede permitir que se posea?

Aria.

¿Dónde, dónde, Venus bella,
me arrebatas tu esplendor?
Detén la brillante huella; 15
no le pases a tu estrella
las violencias del Amor.

VENUS *Canta. Recitado.* Ya, Pirene, te ha dicho esa armonía
lo que más claro el sol, más fausto el día,
con ecos luminosos, 20
te publican con júbilos gloriosos;
pero en ti misma traes lo que ignoras
si el asunto que aplaudo es el que adoras.

Aria.

Gozosa me inflamo,
y el Sol es la hoguera 25
que me ha de abrasar,
si al numen que aclamo
el templo es la esfera;
la tierra, el altar.
Gozosa me inflamo 30
[y el Sol es la hoguera
que me ha de abrasar.]

v. 12 acot. *Aria*: la parte propiamente melódica del número musical solista. A diferencia de las restantes arias de la loa, en este caso, no hay al final ninguna indicación de repetición de los versos iniciales, lo cual daría la esperable forma *da capo* (ver la nota a los vv. 30-32). Tal como se presenta, desde el punto de vista estrófico, el número forma una quintilla completa.

v. 17 *violencia*: «fuerza o ímpetu en las acciones, especialmente en las que incluyen movimiento» (Aut.).

vv. 25-26 El motivo de abrasarse Venus por las llamas del Sol recrea el significado de la imagen, que figuraba en el telón jeroglífico, del escudo de Lima abrasado por el fuego del Sol-monarca que con un espejo traslada el Amor.

v. 28 *esfera*: «el cielo u esfera celeste» (Aut, s. v. *esphera*).

vv. 30-32 El impreso solo indica la repetición de versos mediante la reproducción del primero seguido de la abreviatura «etc.». Los textos de Peralta destinados a las arias debían de seguir la estructura italiana del *aria da capo*: ABA, en boga en el modelo de la ópera italiana que conoció Peralta. Por eso, considero (a diferencia de Leonard) que la

Representa.

Siendo yo Venus, ya sabes
 que soy el claro lucero
 de la tarde, que me adora; 35
 y así, el occidente inmenso
 en que la América yace
 ilumino y represento.
 También soy el astro hermoso,
 que el noble dominio tengo 40
 de este día, a quien llamaron

repetición solo debía corresponder a la primera parte y no al texto completo. En todas las arias de esta loa, resuelvo las repeticiones indicadas siguiendo este presupuesto.

v. 33 acot. *Representa*: se indica así que ha concluido el número cantado y que se vuelve a la recitación teatral. *Representar* es «recitar alguna fábula, relación o historia, como los comediantes» (Terreros y Pando, *Diccionario castellano...*).

vv. 33-37 *Siendo yo Venus...*: empieza aquí el texto a explicitar el proceso de simbolización por el que Venus representa a América. En primer lugar, se toma implícitamente de la diosa pagana su correspondencia con el amor (aquí convertido, en su sentido político, en la relación entre los vasallos y el monarca), pero se elige mostrarla particularmente como la estrella vespertina o lucero de la tarde. Como es bien sabido, el planeta Venus es visible claramente desde la Tierra tanto antes de la salida del sol (lucero de la mañana) como después del ocaso de este (lucero de la tarde). Sin embargo, en el primer caso, se le observa en el oriente (por donde el sol sale) y, en el segundo, en el occidente (por donde el sol se pone). Por tanto, dado que América es por excelencia el occidente, de acuerdo con su ubicación respecto de la salida y el ocaso del sol, es preferentemente desde la posición de Venus como lucero de la tarde que esta puede decir que «el occidente inmenso / en que la América yace / ilumino y represento». Las menciones o las representaciones de América como «el Occidente» son materia común en los textos coloniales hispanoamericanos. Bastará recordar la loa de Sor Juana Inés de la Cruz a su auto sacramental *El divino Narciso*, en que se le representa justamente a través de la pareja de personajes de América y Occidente. De otro lado, la elección del planeta Venus está también motivada por su asociación al sol (representación del monarca en el contexto simbólico-político de la loa), al que sigue y cuya luz refleja (o en los términos poéticos de esta loa, «en cuya hoguera se abrasa», vv. 25-26). Merece notarse que también entre los incas el vínculo entre Venus y el sol fue observado y venerado, según el Inca Garcilaso de la Vega, quien en sus *Comentarios reales* (libro III, cap. 21), un libro que Peralta conocía bien y que empleó productivamente en otras obras suyas, afirmó que los incas «a la estrella Venus llamaban Chasca, que quiere decir de cabellos largos y crespos; honrábanla porque decían que era paje del Sol, que andaba más cerca de él, unas veces delante y otras en pos».

día, por esto, de Venus.
 Sabes bien que hoy es el mismo
 en que, por ser el noveno
 del mes que ahora ilustra el Sol, 45
 cumple el círculo primero
 de su luz el primer año
 de su alto, próspero imperio,
 el agosto LUIS, que aclamas
 sacro, católico dueño. 50
 Y así, yo su exaltación
 al fúlgido trono ibero
 debo celebrar, porque,
 en este día naciendo
 el asunto y el aplauso, 55
 en horóscopo de inciensos,
 el idólatra y el numen
 una misma edad contemos.

v. 42 *día, por esto, de Venus*: el 9 de febrero de 1725, día de la representación del espectáculo del que formó parte esta loa, fue viernes y, por tanto, *Veneris dies*, día de Venus, según la onomástica de los días establecida a partir del calendario romano.

vv. 43-49 Luis I había sido proclamado rey en Madrid el 9 de febrero de 1724 y, por ello, el día de la representación de este festejo teatral, tal como recuerda la relación de la fiesta limeña, debía cumplirse «el primer dorado círculo, felicísimo año de el reinado de S. M. después de la aclamación celebrada en su imperial corte [de] Madrid» (Fernández de Castro, *Elisio peruano*, s. p.). El joven monarca, sin embargo, ya había muerto, el 31 de agosto del año anterior, antes de cumplirse los ocho meses de su reinado.

vv. 54-58 El «asunto» es el inicio del reinado de Luis I, y el «aplauso», su proclamación en Lima, cuyo festejo se cierra con esta fiesta teatral. Así ha quedado declarado por la propia Venus en el v. 22 al referirse al «asunto que aplaudo». El *numen* (tal como ya quedó establecido en los versos 10 y 27) es el monarca, y el *idólatra*, la América que le rinde veneración. Peralta parte del significado original de *numen* ('deidad', aplicado sobre todo a los dioses de la gentilidad) y lo extiende a un sentido político (la autoridad real), lo cual le permite presentar la «idolatría» como una legítima forma de veneración. Dado que la imagen de América como idólatra fue habitual desde el siglo xvi, es posible leer en este pasaje una intención correctora por parte de Peralta: la antigua idolatría proscrita se sustituye por la vigente devoción y lealtad al monarca. Por otro lado, el *horóscopo de inciensos* es la fiesta con que Lima celebra el inicio del nuevo reinado, particularmente este festejo teatral. *Horóscopo* es «entre los astrólogos, punto del zodiaco o parte del cielo que sale por el horizonte al tiempo del nacimiento de alguno» (Terreros y Pando, *Diccionario castellano...*) y, de allí, el discurso que describe esta situación de los astros y la proyecta sobre la vida del recién nacido. Aquí se refiere no al nacimiento del príncipe,

Y sabes...

PIRENE

Sé que yo soy
 Pirene, que nombre eterno, 60
 como ninfa de sus riscos,
 di a los ricos Pireneos,
 y que, por esto, la España
 significativo; mas deseo
 que me digas por qué, cuando 65
 tan ocupada me veo
 en aplaudir y admirar
 los principios de un imperio
 tan feliz, a esta región
 me trasladas con un vuelo 70

sino al de este como rey, es decir, al inicio de su reinado. *Incienso* «en el sentido analógico y moral, significa cualquiera adoración o reverencia especial que se hace a un sujeto» (*Aut*). Al enfatizar la superposición, en un mismo día del calendario, de la proclamación de Luis I en Madrid y las fiestas correspondientes en Lima se logra una identidad simbólica entre el distante monarca y la ciudad americana, un recurso habitual en Peralta para la expresión de sus expectativas políticas como criollo.

vv. 59-64 *Pirene*: Peralta reúne, en verdad, en un solo personaje a dos figuras distintas de la mitología clásica, cuyos nombres en español coinciden (no así en griego). De un lado, remite explícitamente a la princesa hija del rey Bebrix, a quien Hércules conoció y raptó cuando atravesó la región de Narbona conduciendo los ganados de Gerión hacia Micenas (el décimo de sus trabajos). Como resultado de esta relación, Pirene dio a luz una serpiente. Aterrorizada por el hecho, huyó hacia los bosques, donde murió. A su regreso, Hércules encontró su cuerpo y le rindió honras fúnebres, y, en su memoria, bautizó como Pirineos a las montañas contiguas. Peralta se apoya en la ubicación geográfica del episodio para representar metonímicamente a España en Pirene. En su *Historia de España vindicada* (Lima, Oficina de Francisco Sobrino, 1730), cols. 207-208, alude también a este mito, aunque allí, como historiador, siguiendo a Plinio, se inclina a desposeerlo de cualquier credibilidad. De otro lado, recurre en esta loa implícitamente también al mito de otra Pirene, el de la ninfa asociada a la fuente pirinea en Corinto. Es este mito el que le permite presentarla presidiendo el séquito y el Coro de Musas, pues dicha fuente les está dedicada. Esta Pirene era una de las doce hijas del oceánida Asopo con Merope (en otras fuentes, es hija de Oebalo o Ebalo, rey de Laconia, o del dios río Aqueloo). En unas versiones, Pirene se convierte en fuente al llorar incansablemente por la muerte de su hijo Cencrias (uno de los dos que tuvo con el dios Neptuno), muerto accidentalmente por la diosa Artemisa. En otras, la fuente fue otorgada por Asopo a Sísifo, rey de Corinto, en reconocimiento porque este le proporcionó el nombre y el paradero de quien había raptado a su hija Egina, y quedó asociada a su otra hija Pirene. En cualquier caso, según Píndaro, esta fuente fue consagrada a las Musas y fue allí donde Belerofonte encontró bebiendo al caballo Pegaso. Ver Grimal, 1996, pp. 374 y 399.

- en que, para atraerme, sobra
a tu beldad lo violento.
- VENUS Iba diciendo que acá,
del occidente en que reino,
el vasto imperio gobierna 75
el Armendáriz excelso,
a cuyo bastón debió
tanto de la España el cetro.
- PIRENE De mi memoria de suerte
inseparable le tengo, 80
que aun a pesar de la ausencia
allá juzgo que le veo.
- VENUS Pues hoy su ilustre familia,
al influjo de su celo,
termina las altas pompas 85

vv. 76-78 *el Armendáriz excelso*: José de Armendáriz y Perurena (1670-1740), marqués de Castelfuerte (por nombramiento de Felipe V, en 1711) y virrey del Perú entre 1724 y 1736, había tenido una destacada participación en la milicia española antes de su paso a América. A los veinte años fue capitán de caballos corazas en el ejército de la Liga de Augsburgo (que unió a España, Inglaterra y Holanda contra Francia) e intervino en Fleurus (1690) y Neerwingen (1693). Tuvo luego una destacada participación en la Guerra de Cataluña, lo que ameritó el otorgamiento de un hábito en la Orden de Santiago; pero fue sobre todo su actuación en apoyo de la causa de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, lo que cimentó su carrera militar bajo la nueva dinastía. Intervino en el fracasado intento de recuperar la plaza de Gibraltar en 1705. Entre 1705 y 1706, como sargento mayor de la guardia de Corps, logró con éxito levantar el sitio de Badajoz y desde allí aislar Salamanca y recuperar Alcántara. Desde Valencia, formó parte del ejército que logró doblegar a las fuerzas de archiduque Carlos en la batalla de Almansa en 1707 y luego avanzó con sus tropas hacia Valencia, Alicante y Murcia. Nombrado ya teniente general, participó muy activamente en la etapa final de la guerra, en 1710, con éxitos y reveses. Replegado en Zaragoza en 1710, quedó a cargo de la frontera de Aragón y, tras la recomposición del ejército borbónico con la ayuda de Luis XIV, intervino en las batallas de Brihuega y Villaviciosa, tan favorables a la causa de Felipe V. En esta última, cayó herido. Fue nombrado gobernador de Tarragona e inspector general de la caballería y de los dragones de la Corona de Aragón. En 1711, en reconocimiento a sus servicios, el rey le otorgó el marquesado de Castelfuerte. Ver Moreno Cebrián, 2000, pp. 21-26.

vv. 83-85 *su ilustre familia ... pompas*: según sugiere el *Elisio peruano*, el propio virrey ordenó que fueran sus parientes y criados quienes participaran en las ceremonias festivas que cerrarían los agasajos por la coronación de Luis I: «Elegida, pues, entre otras demostraciones festivas, la de una comedia heroica, se dispuso fuesen sus actores los

	con que de Lima el obsequio al regio, al eterno LUIS, ha dado cultos supremos, por ver que también coronen a los gozos, los afectos. 90
	A este fin, dioses y musas junta el Pindo, llama el cielo, porque a tanta fiesta inspiren harmónicos desempeños, y si no, ¡oh, ninfa!, prevén 95 ojos y oídos atentos.
MÚSICA	A aplaudir la más ínclita gloria, la acción más augusta que vio el universo, con gozos festivos se eleve y descienda más bella la tierra, más fúlgido el cielo. 100

En tanto que la Música canta el verso antecedente, se descubrió en el foro un jardín en que estaba sentado Apolo, teniendo al lado derecho a Hércules, a Mercurio y a Ganimedes, y al siniestro a Calíope, Euterpe y Clío.

parientes de S. E. que hoy honran este hemisferio, y los criados primeros de la casa, asegurando así más primoroso y excelso realce a la acción» (Fernández de Castro, *Elisio peruano*, s. p., «Comedia de Palacio, ejecutada por la familia de deudos y criados mayores de Su Exc.»).

v. 92 *el Pindo*: la montaña ubicada entre Tesalia y Epiro consagrada a Apolo y las Musas, y que alterna con el Parnaso y el Helicón el ser reconocida como el lugar donde residen. Ver Villegas, *Eróticas o amatorias*, p. 79: «Agora acaso suene / en el umbroso monte de Elicona, / o en el Pindo resuene, / o en el Hemo, que nieve la corona, / donde con gran deseo, / selvas siguieron al gracioso Orfeo.

v. 100 acot. Así describe el *Elisio peruano*, primero la aparición de Venus y Pirene, y luego esta de Apolo: «En el aire se miraban sobre hermoso grupo de nubes a un lado Venus y a otro Pirene, ninfa de los riscos, hermosamente adornadas y con tanta propiedad como riqueza summa vestidas, que cantando y representando los versos que se verán en la loa [...], dieron motivo a que, rompiéndose el monte, se descubriese en un trono de gloria coronado de un bien imitado resplandeciente Sol, Apolo, ceñida la frente de laurel, y acompañado a la diestra de los dioses, y a la izquierda de las Musas, que formaron el contexto» (s. p., sign. O1 r-O1 v). El texto de Fernández de Castro es particularmente profuso al describir la riqueza de los atuendos de dioses y Musas, acorde con la condición de los actores de familiares y primeros criados del virrey: «No es ponderable la hermosa tempestad de luces que, al relámpago de la mutación, y al suave trueno de un silbo, arrojó el foro en este paso, porque era una inundación de

APOLO *Canta. Recitado.* Altas deidades, musas elocuentes,
 celebrad, aplaudid hoy más lucientes
 del agosto LUIS la mayor gloria,
 pues para que os illustre su memoria,
 Apolo soy, mi numen os inspira; 105
 moved unos la luz, otros la lira.

diamantes la que ahogaba la vista en cada uno de los ilustres actores, pues demás de tener cubiertos todos los talles, turbantes y botas de estas hermosas piedras sin mezcla de otras, estaban guarnecidas y adornadas de las mismas materiales centellas las insignias todas que distinguían cada persona. La rica materia, tisúes toda, de los exquisitos y primorosos trajes aun pareció se escondía, avergonzada de no poder ser más, detrás de las muchas joyas que la encubrían. Las plumas y martinetes que ocupaban el aire formaban una vaga riquísima primavera, y el airoso movimiento de cada uno, acompañado de la majestuosa representación, cuasi pudiera hacer disculpables a la gentilidad sus adoraciones si se dejaban ver sus falsas deidades en trajes tan excelentes y en sujetos tan singulares» (s. p., sign. O1 v). En cuanto a *foro*, «en las comedias de mutaciones, es la parte más retirada del teatro, que se forma de bastidores en perspectiva» (*Aut*). Tal como se ha visto al anotar la lista de personajes, Hércules, Mercurio y Ganimedes componen el séquito de Venus, mientras que Calíope, Euterpe y Clío forman el de Pirene. Por ello, al abrirse el foro, cada grupo se muestra en el lado del escenario que ha ocupado el personaje correspondiente.

vv. 105-106 *Apolo soy*: en la caracterización de Apolo, se recogen fundamentalmente dos aspectos del mito clásico sobre este dios. De un lado, aparece como divinidad solar, siguiendo la asociación que se produjo ya en el período helénico entre Apolo y Helios (ver más adelante v. 122). Esto permitirá que asuma los atributos simbólicos propios del príncipe que la emblemática y los tratados políticos de la época representaron justamente en el sol (fuente de luz y vida, como el rey debe serlo de justicia y bienestar para sus vasallos). Sobre la rica simbología solar en la emblemática política, en particular respecto de los reyes españoles, ver Mínguez, 2001. De otro lado, Apolo figura con los atributos de quien gobierna y preside a las Musas. Estas dos dimensiones permiten que invoque, por una parte, a los dioses a mover la luz y, por otra, a las Musas a mover la lira. Por otra parte, la idea del *numen* (v. 105) como fuerza inspiradora da lugar a la lexicalización que recoge *Autoridades*: «se toma también por el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a la deidad que le inspira». Dado que Apolo es quien anima e influye en los dos séquitos a desplegar los elogios del rey, es claro que se trata, en este aspecto, de una proyección del propio virrey, quien, como se vio, impulsó a sus propios familiares y criados a actuar en el festejo teatral. Más adelante, al cerrar este parlamento, es clara esta proyección, pues Apolo se refiere a la «noble familia» (v. 152) que actúa guiada por el modelo del virrey (vv. 156-157). En tal sentido, el *numen* ya no es en este punto el monarca (como en los versos iniciales de Pirene y Venus, vv. 10 y 57), sino el virrey. Mediante estos procedimientos, en el desarrollo de la loa, se hace evidente el proceso de transferencias simbólico-políticas que sostienen la representación del poder real en el virreinato.

Aria.

Virtudes y dulzuras,
 amigas competid.
 Al combate, hermosuras;
 héroes, a la lid, 110
 porque en este confín
 las ínclitas grandezas
 de un rey, cuyas proezas
 se exaltarán sin fin,
 las canten inmortales, 115
 con júbilos iguales,
 la lira y el clarín.
 Virtudes y dulzuras,
 [amigas competid.
 Al combate, hermosuras; 120
 héroes a la lid.]

Representa.

Yo, que soy el Sol, que influyo
 en los monarcas, y al regio
 LUIS, en su agosto natal,
 puesto en la mitad del cielo, 125
 di los mejores influjos
 que hallar pude en mis reflejos,

v. 107 *virtudes y dulzuras*: el texto alude al valor simbólico que habrán de adquirir los distintos grupos de personajes. Los dioses (o *héroes*, tal como serán llamados de inmediato adscribiéndose implícitamente a la interpretación evemerista del mito clásico) encarnan las virtudes políticas que se atribuyen al nuevo monarca, mientras que las *dulzuras* aluden a las Musas (es decir a las formas retóricas del discurso que lo celebran). Tal como recuerda *Autoridades, dulzura* «en la Retórica es una de las ideas de la elocución, y consiste en fábulas poéticas o en las historias que les parecen, como las de Herodoto, o cuando se describen cosas que alegran a los sentidos».

vv. 125-127 *puesto en la mitad del cielo*: la hora del nacimiento del príncipe Luis fue consignada en la noticia correspondiente al 30 de agosto de 1707 de la *Gaceta de Madrid*, reimpresa en Lima en el *Diario de esta corte de Lima desde 11 de febrero hasta 22 de marzo de este año de 1708 con noticia reciente de Madrid* (Lima, Joseph de Contreras, 1708): «Dios Nuestro Señor concedió a esta Monarquía un Príncipe de Asturias el día 25 a las diez y poco más de cuarto de la mañana con las circunstancias de las mayores felicidades respecto a la que la Reina nuestra señora padeció moderados dolores y el Príncipe salió a la luz con admirable hermosura y conocida robustez». El hecho, que aquí retoma el

el trono le adelanté,
 porque, anticipando excelso
 sus talentos, imitase 130
 a la virtud el imperio.
 Y si a mi mano el gran Jove
 cedió la esfera modesto,
 símbolo soy el más claro
 de su esplendor, aunque advierto 135
 cuánto el augusto FILIPO
 supo exceder los ejemplos,

texto, de que el príncipe naciera cuando el sol ya había salido plenamente e iluminaba el día fue motivo de elaboración en un sermón predicado en la catedral de Guatemala por el P. Antonio Xardón, en que se recuerda que, si bien el alumbramiento de la reina María Luisa Gabriela se había anunciado desde las cinco de la mañana, el príncipe nació más de cinco horas después «pues parece que apostándose las al Planeta [el sol], le dio cinco horas de ventaja, y se detuvo para rayar, como rayó al ir subiendo el Sol al auge de sus resplandores, pues fue a las diez y diez y seis minutos su felicísimo nacimiento» (Xardón, *Nuevo solsticio entre León y Virgen para exaltación de España en Sagitario*, fol. 1 r).

vv. 129-132 La idea de estos versos es la siguiente: 'le di el trono antes de tiempo (dado que no hubo de esperar la muerte de su antecesor), para que adelantando la manifestación de sus talentos en posición encumbrada (excelso), el mando o gobierno (el imperio) imitase a la virtud'.

v. 132 *el gran Jove*: la representación de Felipe V como Júpiter (o Jove), la mayor divinidad del Olimpo, se produce muy temprano durante su reinado. Ya en su entrada pública a Madrid en 1700, varios arcos triunfales aluden a él de esta manera (descritos en Antonio de Ubilla y Medina, *Sucesión de el rey Felipe V, nuestro señor, en la corona de España...*, Madrid, Juan García Infanzón, 1704). Uno de ellos mostraba la imagen de los siete planetas como niños que portaban cada uno su correspondiente insignia; el de Júpiter llevaba una tea encendida y el siguiente texto: «En su primer arbol / dure de Jove su tea, / para que Felipe sea / el Júpiter español» (p. 147). En otro aparecía una estatua de Júpiter con esta letra: «El laurel, que un mundo abarca, / hoy como feudo sujeta / este Júpiter planeta / a ese Júpiter monarca» (p. 153). El propio Peralta en su comedia mitológica *Triunfos de amor y poder*, escrita para la celebración en Lima del triunfo en la batalla de Villaviciosa de las tropas leales a Felipe V, elige presentar «la célebre fábula de Isis y Júpiter», según él mismo declarará, como «símbolo de la monarquía de España exaltada por S. M. a la felicidad de aquel triunfo después de los contrastes que tanto la habían fatigado» (Peralta Barnuevo, *Imagen política del gobierno del excelentísimo señor D. Diego Ladrón de Guevara*, en Williams, 1996, p. 55).

v. 133 *cedió la esfera modesto*: Felipe V abdicó el reino a favor de su hijo Luis I el 19 de enero de 1724, cuando tenía cuarenta años de edad. *Modesto* tiene aquí el sentido original de 'moderado, templado' y se sugiere como una virtud política del rey, que es capaz de contener su uso del poder.

pues más allá de glorioso,
 excedió también lo regio,
 cuanto va de ánimo a trono, 140
 cuanto va de acción a reino,
 dádiva en que a LUIS le fue
 mayor corona el afecto;
 suceso con quien lo heroico
 aun no tiene parentesco, 145
 siendo en el orbe más fácil
 practicarlo que creerlo.
 Y pues también la nobleza
 inspiro, siendo en los pechos
 la sangre que los ilustra 150
 purpúrea luz que les vierto,
 la noble familia animo
 a quien se debe el esmero
 de este día, pues copiando
 la grandeza de su dueño, 155
 también como el numen tiene
 su imagen el rendimiento.

HÉRCULES

Yo, que soy el triunfante
 Hércules, monarca ibero,

v. 140 *cuanto va de ánimo a trono*: Felipe V recibió el sobrenombre de «el Animoso» por su activa participación en varios de los acontecimientos que marcaron la Guerra de Sucesión española y que finalmente le aseguraron la corona. El texto insinúa que Felipe ganó, más que heredó, su trono y su reino con su valor y sus acciones.

vv. 154-157 A semejanza del virrey que los inspira (el numen), también su noble familia (la imagen del virrey) muestra su rendimiento al monarca. Ver lo dicho en la nota al v. 105.

v. 159 *Hércules, monarca ibero*: en su *Historia de España vindicada*, Peralta establece que el primer monarca histórico de España fue Hércules; pero, siguiendo a Herodoto y Diodoro Sículo, diferencia entre el Hércules egipcio y el Hércules tebano. El primero de ellos, mucho más antiguo que el otro según estas fuentes, es a quien atribuye la fundación de la monarquía española: «Fue este héroe un legislador guerrero de los pueblos, que hizo de las conquistas beneficios, y direcciones de la sujeción; tan grande que, no contentándose los hombres con la verdad de sus acciones, para hacerlo objeto de sus adoraciones lo hicieron asumpto de sus fábulas, con que venían a disminuirlo con lo mismo que lo engrandecían [...]. Este, pues, varón ínclito, fue el que antiquísimamente vino a España, donde, después de haber medido con sus viajes grande parte del orbe, erigió en el estrecho gaditano, que aún hoy es fluctuante lámina a su nombre, aquellas

que a España de conquistada 160
 la hice libre con mi esfuerzo,
 con el imperio le anuncio,
 no el valor (pues ya en su pecho,
 aun a sus mismos influjos,
 pudiera servir de ejemplo), 165
 los triunfos que hará su ardor
 más nobles que mis trofeos,
 siendo por virtud piadoso,
 por necesidad guerrero.
 Y, pues el gran Castel-Fuerte 170
 es hoy el Hércules nuevo,
 a quien fía el regio Atlante
 de tan vasta esfera el peso
 (grandeza de su monarca,
 pues por su brazo está, siendo 175
 copia a quien otros héroes
 teniendo están por modelo),

dos célebres columnas, más firmes en la memoria de los hombres que aun en los mismos montes que las forman» (*Historia de España vindicada*, cols. 166-167).

v. 172 *Atlante*: Atlante o Atlas es el titán que fue condenado por Júpiter a sostener el peso de la esfera celeste sobre sus hombros. Hércules lo reemplazó temporalmente en esta ocupación a fin de permitir que Atlas obtuviera para él las manzanas de oro del jardín de las Hespérides (el último de sus trabajos), pues Prometeo le había revelado que solo el titán podría hacerlo. Este episodio de la vida de Hércules permite que este, elegido originalmente para aludir a la virtud política del rey, pase ahora a designar a quien lo representa en Lima, el virrey marqués de Castelfuerte («el Hércules nuevo»), mientras que el monarca se convierte en «el regio Atlante» que confía a aquel el peso del gobierno. Las imágenes del rey como Atlas en la monarquía hispana aparecen desde el reinado de Carlos V; en principio es el príncipe heredero quien figura como el Hércules que lo ayuda. Sin embargo, posteriormente, ya durante Felipe IV, dada la importancia que adquiere el valido, es el ministro quien ocupa la posición de Hércules. En el reinado de Carlos II, aparece en la portada del libro *De lege política* de Pedro González de Salcedo (1678) un grabado de Pedro de Villafranca que muestra a don Juan José de Austria sosteniendo sobre sus hombros el peso de la monarquía representada como una esfera que encierra la imagen del rey Carlos II en medio de emblemas y trofeos. Ver Zapata Fernández de la Hoz, 2016, s. p.

vv. 174-177 *pues por su brazo está, siendo*: opto por puntuar respetando la coma que figura en la edición original (a diferencia de los editores precedentes). No se emplea aquí la forma perifrástica verbal «está siendo», sino que el gerundio introduce una frase adverbial. De acuerdo con esto, el sentido es que, siguiendo la imagen de Hércules que

	su trono en su nombre aplaudo, con su esfuerzo el suyo expreso, siendo a original y copia vaticinio y paralelo.	180
MERCURIO	Mercurio, dios de las Artes, el político gobierno a su alto, augusto dictamen le influía y ya le aprendo.	185
GANIMEDES	Yo, que el joven Ganimedes en el signo resplandezco de Acuario que, iluminando el vasto Perú, convierto (constelación dominante) en metales mis luceros,	190

sustituye a Atlas en sostener los cielos, el marqués de Castelfuerte ejercita el mando en el virreinato del Perú en representación del rey (está en lugar del brazo, es decir, el poder del rey). De este modo, es copia (del rey, pues lo imita y lo representa en sus acciones); pero a su vez se convierte en modelo para la imitación de otros.

v. 182 *Mercurio, dios de las Artes*: entre sus distintos atributos, Mercurio aparece a veces también como «dios de las Artes», aunque particularmente referidas a las artes del gobierno político, tal como lo deja traslucir Juan de Orozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* (Zaragoza, por Alonso Ramírez, 1604) al declarar las virtudes de discreción, prudencia y sabiduría que se representan en el caduceo: «El Mercurio, dios de las Artes, según la opinión de los galos, a quien con particular cuidado (según escribe en sus *Comentarios César*) reverenciaban, tuvo por señal el caduceo, que es la vara con que apartó las serpientes que peleaban, que significa la discreción, y las mismas serpientes revueltas a la vara significan la prudencia. El sombrero con las plumas denota la ligereza y el oficio que tenía de ser internuncio de los dioses [...]. Dícese también el Mercurio ser internuncio de los dioses y de los hombres, siendo así que la sabiduría nos hace comunicar con los dioses hablando como ellos decían» (fol. 18 v).

vv. 186-191 *Ganimedes*: en la versión de Ovidio, Ganimedes fue un hermoso joven, hijo de Tros, que fue raptado en el monte Ida por un águila por orden de Júpiter (o el propio Júpiter transformado) para servir de copero en el Olimpo. En su declaración del sentido histórico del mito, afirma Juan Pérez de Moya: «Decir que los dioses quisieron a Ganimedes dar oficio de copero de Júpiter fue para declarar su merecimiento y por convenir este cargo a la cosa en que fingen haber mudado, que es un signo llamado Acuario, el cual pintan con un cántaro de agua en la mano; esto es, porque estando el Sol en este signo suele llover mucho, y por eso le llamaron copero de Júpiter» (Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, p. 481). Es particularmente esta asociación con el signo de Acuario la que resulta pertinente para esta loa, pues, tal como establece el propio Peralta en la nota 140 al canto sexto de su *Lima fundada* (Lima, en la imprenta de Francisco

- de su ilustre emporio el culto,
 en esta ocasión le ofrezco,
 de los obsequios más grandes
 que pudo hacer al empeño 195
 de quien a su rey tributa,
 mayor riqueza en su celo.
- APOLO *Canta solo.* Pues digan los dioses
 que forma ya el cielo
 de LUIS las proezas 200
 blasones eternos.
- Repíte el Coro.*
- CORO Pues digan los dioses
 [que forma ya el cielo
 de LUIS las proezas
 blasones eternos.] 205
- CALÍOPE Calíope soy canora,
 que ya la lira prevengo
 a sus virtudes, que allá,
 en su soberano pecho,
 desde que son cualidades, 210
 como hazañas las contemplo.
 Y si cantar los héroes

Sobrino y Bados, 1732), «domina el signo de Acuario en estas regiones». El valle donde se fundaría la ciudad de Lima es descrito así: «Donde Apolo el cénit más refulgente / de Acuario en los confines ilumina / y desde el Ecuador indeficiente / espiras doce el Austro determina, / valle yace a Pomona tan frecuente, / de Vertumno mansión tan peregrina / que, fija al giro de las estaciones, / verde es constelación de las regiones» (p. 387), y anota el propio autor: «Pasa por el cénit de Lima el grado 27, minuto 48, segundo 8 del signo de Acuario». Aquí, no obstante, no es solo Lima, sino todo el virreinato del Perú el que recibe la influencia benéfica de la constelación de Acuario y a ella, por tanto, se atribuye la riqueza de sus minas.

v. 206 *Calíope*: la musa asociada, desde el período alejandrino, a la poesía épica. Su presencia sirve para afirmar las virtudes guerreras que se esperan en el nuevo monarca, parangonadas a las de Aquiles, el héroe que es objeto de los cantos de la *Iliada* de Homero. En la representación que Cesare Ripa establece de esta Musa, lleva entre sus atributos tres libros en su mano derecha, que son la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* (Ripa, 1996, p. 114). Dado que hacía apenas una década que habían concluido las acciones militares en la península, no es sorprendente que Luis I fuera aclamado con las potenciales cualidades de un rey guerrero parangonable al héroe Aquiles.

	el asunto es de mi plectro, el más heroico poema a sus proezas ofrezco,	215
	pues, siendo el gran LUIS mi Aquiles, yo le serviré de Homero.	
CLÍO	Clío, que de las historias archivo sonoro al viento hago, escribiendo mi voz	220
	cuanto va dictando el tiempo, de sus regios ascendientes regios le ministro ejemplos, en quienes desquitará	
	con lo mayor lo primero.	225
EUTERPE	Euterpe, tercera musa, que forma heroicos concentos, hará que sea la Fama solo de su nombre el eco,	
	porque, llenando la esfera	230
	los que imitaren su esfuerzo, se penetren como propios, no cabiendo como ajenos.	
APOLO <i>Canta.</i>	Pues canten las Musas que el nombre supremo	235
	de LUIS eterniza sus dulces acentos.	

v. 218 *Clío*: la musa asociada a la Historia. De acuerdo con la descripción de Ripa, es representada «sosteniendo una trompa, para mostrar las alabanzas que propaga tocándola, celebrando los hechos de los hombres ilustres» (*Iconología*, p. 115), a lo que parece hacer aquí alusión Peralta al afirmar que hace «de las historias / archivo sonoro al viento». Su presencia en esta loa se asocia al registro de los antepasados del monarca, que le sirven de ejemplo, pero cuya prioridad replica el rey Luis por ser el primero de su nombre.

v. 226 *Euterpe*: la musa asociada desde el período alejandrino particularmente al arte de la flauta. Ripa señala que «pretenden algunos que dicha Musa se corresponde a la Dialéctica, sosteniendo los más por el contrario que se complace especialmente con las flautas e instrumentos de viento», y la representa «sosteniendo con ambas manos algunos instrumentos de viento» (*Iconología*, p. 110). Aquí la vinculación de la Musa con los instrumentos de viento permite vincularla con la Fama, dado que esta porta una trompa que «significa el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres» (*Iconología*, p. 396).

Repite el Coro.

CORO	Pues canten las Musas [que el nombre supremo de LUIS eterniza sus dulces acentos.]	240
VENUS <i>Canta.</i>	Y diga el Occidente en que domina Venus...	
PIRENE <i>Canta.</i>	Y diga de Pirene el poderoso reino...	245
LAS DOS	... que el día en que su trono cumple el albor primero, apenas comprenden su luz dos hemisferios.	
APOLO	Pues digan los dioses [que forma ya el cielo de LUIS las proezas, blasones eternos.]	250
LOS TRES DIOSES Y EL CORO	Pues digan los dioses [que forma ya el cielo de LUIS las proezas, blasones eternos.]	255
APOLO	Pues canten las Musas [que el nombre supremo	

vv. 250-265 La primera edición indica como locutor de los versos 250 y ss. («Pues digan los dioses», etc.) y 258 y ss. («Pues canten las Musas», etc.) a Apolo en el margen izquierdo y a «Los tres dioses y el coro» y «Las tres Musas y el coro» respectivamente en el margen derecho. Si bien es probable que este sea sencillamente un modo de abreviar la indicación de repeticiones, también habría que considerar la posibilidad de que sirva para indicar alguna forma de polifonía en el modo de cantar estos versos.

vv. 258-261 Leonard atribuye, sin explicación alguna, estos versos a Euterpe (y lo sigue Williams). Sin embargo, el impreso los asigna claramente a Apolo. No hay duda sobre que debe respetarse lo establecido en el impreso, pues de otro modo se rompe la perfecta simetría en la organización de la loa. Apolo es quien tiene a su cargo convocar a los dioses y a las Musas a competir (v. 99: «Altas deidades, musas elocuentes») y es a él a quien corresponde cerrar, ahora en forma armónica, la celebración del monarca. Además tanto estos versos como los anteriores (vv. 250-253) son repeticiones de anteriores intervenciones del propio Apolo luego de la participación inicial de los dioses y de las musas (vv. 196-199 y 248-251 respectivamente). También es Apolo y no Euterpe, por

de LUIS eterniza
sus dulces acentos.] 260

LAS TRES MUSAS Y EL CORO Pues canten las Musas
[que el nombre supremo
de LUIS eterniza
sus dulces acentos.] 265

APOLO *Representa.* Y tú, excelente señor,
que, al Rímac favoreciendo,
le has pasado tanta parte

tanto, quien continúa con la recitación de los versos 266 y ss. tras las correspondientes repeticiones.

v. 267 *Rímac*: tal como señala Paul Firbas (en nota al v. 75g de su edición de *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola, p. 185), durante el siglo xvii alternaron las formas *Lima* y *Rímac* para referirse al nombre del río de la ciudad, y así lo evidencia el hecho de que Pedro de Oña en su *Arauco domado* (1596) se refiera a «El cano y turbio Rímac resonante», mientras que, en el mismo libro, en los poemas preliminares, Diego de Hojeda escriba: «Tu hondo Lima, caudaloso río». Rodolfo Cerrón Palomino (2000) establece que el nombre original de la ciudad (y, por tanto, de su río) debió de ser *Limaq*, tal como se desprende de la temprana documentación colonial donde se registra *Lima* o *Limac*, forma que reflejaba «el fonetismo propio de la variedad quechua hablada en la costa centro-sureña peruana, en la que la consonante /r/ tendía a ser sustituida por la /l/» (p. 152). Sin embargo, el proceso de influencia del modelo cuzqueño del quechua, ya durante el período colonial, llevó a la recomposición de la forma *Rímac*, aunque exclusivamente para designar al río y no a la ciudad (Cerrón Palomino, 2000, p. 157). Peralta, y en general los autores de su siglo, seguirán este modelo. En su *Lima fundada* (canto octavo, estrofa VII), Peralta afirma que el nombre procede del ídolo oracular que allí se veneró (*Limaq* o *Rimaq* significa ‘el que habla’ o ‘hablador’) y que de allí se extendió al río y a la ciudad: «Aquí en acentos dísonos frecuente / del Rímac el oráculo locuaces / prestaba a la infeliz bárbara gente / torpes preceptos, cláusulas falaces. / Así dio el nombre a la feliz corriente, / que fecunda sus márgenes feraces; / y este a Lima elocuente trasladado, / se formó de invertido mejorado». Como se ve, Peralta (siguiendo en esto seguramente al Inca Garcilaso) se pliega a la idea de que el nombre original debió de ser la forma cuzqueñizada *Rímac*, asunto discutido por Cerrón Palomino; pero merece notarse que, en cambio, afirma (también seguramente gracias a su lectura atenta de Garcilaso) que el nombre originario procede del ídolo, la interpretación que hoy se considera certera. Por el contrario, silencia la idea de que el ‘el hablador’ se refiriera al ruido que producía el río en sus crecidas, una explicación que aún hoy goza de gran arraigo popular y que ya se encuentra en los textos de fray Martín de Murúa (1613) y fray Buenaventura de Salinas y Córdova (1630). Ver al respecto Cerrón Palomino, 2000, pp. 155-157.

de la claridad del Ebro,
 con quien, si entonces vivieras, 270
 la Vasconia hubiera opuesto
 mayor embarazo a Augusto,
 al árabe más tropiezo
 (dígallo de la corona
 de mi soberano dueño 275

v. 269 *Ebro*: si bien el río Ebro es el más importante que atraviesa el antiguo reino de Navarra, no pasa por la ciudad de Pamplona, el lugar de nacimiento del marqués de Castelfuerte según confirma Alfredo Moreno Cebrián (2000, p. 22). Es probable que, para confrontarlo con el río propio de Lima, Peralta prefiriera mencionar un río emblemático y claramente reconocible de la región originara del virrey, en lugar del río Arga que atraviesa Pamplona. En su *Historia de España vindicada*, al reseñar los ríos de España, señala en primer lugar al Ebro, «lindero de su más antigua división, y origen, según muchos, del primitivo nombre que tuvo de Iberia» (col. 47), y describe su curso por Cantabria, Navarra, Aragón y Cataluña. El río Arga solo es mencionado como uno de los que nutre su caudal (col. 48). Sin embargo, merece anotarse que el Ebro sí atraviesa la villa de Ribaforada, otro de los lugares que se ha señalado como lugar de nacimiento de virrey, aunque sin base documental según establece Moreno Cebrián.

vv. 271-272 *Vasconia*: aunque el nombre *Vasconia* ha designado un conjunto territorial de límites variables a través de la historia, Peralta, en su *Historia de España vindicada*, asume la identificación entre Vasconia y Navarra, pues reconoce a los vascones como los primeros pobladores de lo que sería luego esta región: «Pobláronla antiguamente casi toda los vascones, nación de que fue el asiento principal» (col. 24) y se referirá, por tanto, a este territorio como «Vasconia o Navarra» (col. 1594). En esto se pliega seguramente a la opinión de José de Moret, para quien «los límites de lo que hoy se cuenta con el nombre de Navarra muy poco discrepan de lo que en tiempo de los romanos atribuían a los vascones los geógrafos» (José de Moret, *Annales del Reino de Navarra*, primera ed. 1684-1704, cito por Pamplona, imprenta de Pascual Ibáñez, 1766, t. I, p. 4). A fines del siglo XVIII, fray Manuel Risco discute, en cambio, la aplicación del término *Vasconia* en la Antigüedad de modo más amplio y más complejo (*España sagrada. Tomo XXXII. La Vasconia. Tratado preliminar a las santas iglesias de Calahorra y de Pamplona*, Madrid, imprenta de Miguel Escibano, 1779, pp. 83-100). Es claro que Peralta pretende exaltar las virtudes militares del virrey, comprobadas en defensa de la corona de Felipe V, en referencia a la historia de su lugar de origen. El capítulo XV del libro II de su *Historia de España vindicada* está dedicado a la «Venida de Octaviano Augusto a España y guerra de Cantabria», donde justamente, aclarando la extensión territorial que abarcaba entonces el nombre de Cantabria, afirma que «algunos antiguos llamaron cántabros a los vascones y los várdulos, esto es, a los de Navarra y los de Guipúzcoa» (col. 24).

v. 275 *mi soberano dueño*: Leonard (y lo sigue Williams) edita: «tu soberano dueño». Sin embargo, prefiero conservar la lectura original, dado que Apolo, como organizador de la celebración al monarca (el «soberano dueño»), parece hablar aquí a nombre de todos y, por tanto, enfatiza la relación de vasallaje de todos hacia el rey, no solo del virrey,

	tanto florón defendido, tanto añadido reflejo), admite de tu rendida noble familia este obsequio, pues en su nombre en tus aras	280
	tu mismo influjo te vuelvo. Tú al grande LUIS le dedica para hacerle más eterno, que en la luz allá se entienden las copias con los modelos.	285
	Vive para la fortuna del vasto peruano imperio, donde, para mayor gloria, cante la Fama diciendo:	
TODOS Y MÚSICA	Que al cerrar la más fúlgida pompa que la ínclita Lima ha debido a su celo, sus gozos se exalten haciendo que sea, del nombre de LUIS, Armendáriz el eco.	290

aunque a este se le exalte de inmediato por su activa participación en la defensa de la corona de Felipe V.

v. 285 *las copias con los modelos*: tal como en el verso 180, nuevamente Peralta recurre aquí a la relación mimética para referirse al vínculo de identidad entre el virrey y el rey. Más adelante, la loa se cierra con un recurso semejante (v. 293) haciendo que el nombre del virrey sea el eco del nombre del rey.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen recoge trece piezas que forman parte del corpus de loas cortesanas y sacramentales del Siglo de Oro, que es quizá el menos conocido del género. Son obras que manifiestan, en variados niveles y dimensiones, preocupaciones relacionadas con el tema de la autoridad y el poder, que se ofrecen aquí en unos textos fiables y convenientemente anotados. Breves comentarios (sobre los autores y su contexto, datos de representación, esquemas argumentales, métrica, etc.) acompañan a las ediciones, llevadas a cabo por diversos especialistas (Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte, Judith Farré Vidal, Carlos Mata Induráin, Tonina Paba, José Antonio Rodríguez Garrido, Enrique Rull, Leonardo Sancho, Ana Suárez Miramón y Martina Vinatea). Se recogen primero las loas peninsulares (Rojas Villandrando, Calderón de la Barca, Bances Candamo y Zamora), sigue una del ámbito sardo (Delitala y Castelví) y, por último, se añaden las loas americanas (sor Juana, Llamosas y Peralta Barnuevo).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular Acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog «Ínsula Barañaria» (<<http://insulabaranaria.wordpress.com>>).



«Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Estrategias, géneros, imágenes en la primera globalización» (FFI2014-52007-P)



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio de las investigaciones del GRISO

