

«EL DÍA DE LIMA»: RELACIÓN DE LAS FESTIVIDADES Y LOA EN HONOR DE FERNANDO VI DE ESPAÑA EN LIMA (1748)

«*El Día de Lima*»: Report of Events and Dramatic
Prologue in Lima's Celebration of Ferdinand VI
of Spain (1748)

LUIS TADEO VALVERDE MOLINA

Universidad de Salamanca
t.valverde@usal.es
ORCID: 0000-0002-1605-6485
Recibido: 30-04-2025
Aceptado: 20-10-2025
DOI: 10.51743/cilh.vi51.608

RESUMEN: Este artículo analiza la loa representada en el palacio virreinal de Lima el 16 de febrero de 1748, cuyo objetivo fue celebrar oficialmente la coronación de Fernando VI como rey de España. Se complementa este análisis con el estudio de la relación de la festividad, contenida en el impreso limeño *El día de Lima* (1748), en el cual figura el virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, como restaurador de la ciudad y *alter ego* del Rey tras el terremoto de 28 de octubre de 1746.

PALABRAS CLAVE: festividad; teatro; corte; Perú; siglo XVIII.

ABSTRACT: This article analyzes the dramatic prologue performed in the viceroyal palace of Lima on February 16, 1748, which aimed to officially celebrate the coronation of Ferdinand VI as King of Spain. This analysis is complemented by the study of the report of the festivity, included in the Lima print *El día de Lima* (1748), in which the figure of the viceroy José Antonio Manso de Velasco, Count of Superunda, is presented as the restorer of the city and the King's *alter ego* after the earthquake of October 28, 1746.

KEYWORDS: Festivity; Theatre; Court; Peru; 18th Century.

INTRODUCCIÓN

ESTE ARTÍCULO EXAMINA UN VOLUMEN que constituye un testimonio singular para el estudio de las festividades teatrales y las estrategias políticas, especialmente aquellas que los agentes del virreinato del Perú emplearon en tiempos de crisis, reconstrucciones y transformaciones. El impreso titulado *El día de Lima: proclamación real, que del nombre augusto del supremo señor don Fernando el VI, rey católico de las Españas y emperador de las Indias, N.S.Q.D.G. Hizo la muy noble y muy leal ciudad de Los Reyes, Lima, cabeza de la América austral, fervorizada a influjo del celo fiel, del cuidado empeño y de la amante lealtad*¹, de autor anónimo, contiene una relación de sucesos encomendada por Victoriano Montero del Águila y Zorrilla, alcalde ordinario de Lima, y una loa escrita por el licenciado Félix de Alarcón², presbítero de Lima. Tanto la representación teatral como la relación de sucesos son parte de un cuidado programa para celebrar el poder monárquico en los territorios americanos después de que la ciudad de Lima fuese asolada por el violento terremoto y tsunami del 28 de octubre de 1746, el cual destruyó casi en su totalidad el puerto principal del Callao y diezmó significativamente la población de la urbe. Con inmediatez a esta calamidad emerge la figura del virrey José Antonio Manso de Velasco (1688-1767) como restaurador de la ciudad y *alter ego* del monarca. Esta significación del virrey es especialmente importante porque afrontó la necesidad

¹ El impreso está conservado en el fondo de libros raros de la John Carter Brown Library (Providence, Rhode Island, Estados Unidos) y fue inventariado por José Toribio Medina en el segundo volumen de *La imprenta en Lima (1584-1824)*, donde señala que no hubo mención alguna de este en el *Catálogo de La Barrera y Leirado*, el cual tampoco referencia al autor de la loa, el licenciado Félix de Alarcón [1904: 442].

² Aparte de lo expresado en esta relación y recopilatorio teatral, los pocos datos que tenemos de la vida del licenciado Félix de Alarcón nos indican que ya tenía actividad previa como dramaturgo: concretamente, compuso una loa para acompañar la comedia *Lances de amor y fortuna* de Pedro Calderón de la Barca, la cual se representó en Lima el 3 de febrero de 1744 para festejar la llegada del arzobispo José Gutiérrez de Zevallos, quien procedía de ejercer el obispado de Córdoba del Tucumán [Rivarola, 1987: 151].

conjunta de reconstruir la ciudad y festejar la coronación de Fernando VI, de cuya ascensión al trono había llegado noticia a inicios de 1747. Correspondientemente, la pieza teatral corta –compuesta para acompañar la representación de la comedia mitológica *Ni Amor se libra de amor* de Pedro Calderón de la Barca– está dedicada a Manso de Velasco, presenta un aparato metafórico en consonancia con Fernando VI y dialoga con la calamidad sufrida en homenaje a la titánica tarea que implicó reconstrucción de la ciudad.

Asimismo, la totalidad del impreso *El día de Lima* da testimonio de una multiplicidad de festejos parateatrales como ópera, fuegos artificiales, comedias, cabalgatas y certámenes poéticos en la ciudad, que constituyen un programa complejo en el cual se pretende continuar con la tradición de festejar la coronación del nuevo monarca en la cabeza de los virreinatos del Perú, como había sido el caso para el rey Luis I entre 1723 y 1724. Entre la multiplicidad de festejos, el teatro breve es una pieza fundamental del engranaje laudatorio debido a que forma parte de la actualización del drama mitológico de Calderón y porque, en su reescritura de la tradición, introduce referentes inmediatos al estado de recuperación de la ciudad. La loa en cuestión busca representar figuras mitológicas de la tradición clásica (Diana, Eneas) junto a otras de mayor innovación (como es el caso de Ramucia) e incluso figuras autoriales (como la del poeta Homero, autor de epopeyas). Propongo en este artículo brindar alcances sobre el contexto de producción de la loa en el marco de la festividad mayor, poniendo en diálogo las estrategias compositivas del texto teatral y el aparato retórico del texto de la relación festiva. Esta mirada comparatista permite superar la condición liminar que suele imponerse sobre las loas; en última instancia, aspiro a esclarecer la mirada espectacular en torno a su representación, así como de la comedia que se eligió para la ser el órgano principal de la representación teatral palaciega.

FIGURAS POLÍTICAS Y DISPOSITIVOS TEXTUALES EN *EL DÍA DE LIMA*

El conjunto de materiales que integra el volumen exhibe un diseño esmerado dentro de esta tipología de impresos laudatorios. Se incluye en el primer folio el escudo de armas de Fernando VI en un grabado –sin autoría consignada– probablemente producido para la composición del impreso. En el caso del virrey Manso de Velasco, en la portada se hace explícita mención a su figura como cabeza de la celebratoria ciudad de Lima y su papel como patrón y supervisor de la fiesta: «Proclamación Real que del nombre augusto del Supremo Señor D. Fernando el VI [...] a influjo del celo fiel, del cuidadoso empeño y de la amante lealtad del Excelentísimo Señor don Joseph Manso de Velasco [...] de cuyo orden se imprime.» [1748]. El constante paralelismo entre las dos autoridades se funda no solo en la relación de lealtad entre el Monarca y sus súbditos, sino en la identificación de ambos como dos pilares necesarios para la restitución del orden civil en la cabeza del virreinato del Perú, la cual todavía atravesaba un proceso de reconstrucción. Ante lo que Charles F. Walker ha descrito como la «destrucción del orden colonial» [2008: 84], la posición del virrey Manso de Velasco fue una respuesta inmediata de preocupación por los espacios urbanos y los agentes de la sociedad colonial que ejercían su supervivencia en espacios transitorios e improvisados³. Esta labor mediadora elevó la figura del virrey como restaurador de dicho orden colonial y la mirada de la Corona fue favorable, al crearse para él y sus descendientes el condado de Superunda –con cédula fechada el 8 de febrero de 1748– cuyo título fue elegido por el propio dignatario para destacar el

³ Los testimonios inmediatos al desastre, recogidos por Walker, narran la disrupción del aparato social manifestada en, por ejemplo, la aristocracia radicada en Lima vistiendo harapos tras la pérdida de sus bienes o la vista de las monjas de clausura que abandonaron el encierro para buscar alimentos y auxilio en las calles, plazas y refugios remanentes de Lima [2008: 117]. Ese sacudimiento del orden compromete al tejido social y lo desgarra de una manera que las topografías sociales, a nivel simbólico y material, quedan completamente subvertidas en la memoria del desastre.

logro de la reconstrucción «sobre las olas» del terremoto-tsunami de 1746 [Martínez Martín, 2006: 275].

Aparte del paralelismo de ambas autoridades políticas en la inclusión de las armas y los títulos, el rasgo laudatorio del volumen se sustenta en las tres partes fundamentales del impreso de *El día de Lima*. La primera es una escritura de carácter panegírico que conjunta al celebrado monarca Fernando VI con el virrey conde de Superunda en un extenso aparato metafórico, el cual a su vez está dividido en cuatro secciones internas. Cimentadas en la contraposición alegórica entre luz y oscuridad, se dividen en el siguiente orden:

- i. Actividad del sol [1748: 9-23]
- ii. Claridad del día [1748: 23-49]
- iii. Fuga de las sombras [1748: 49-72]
- iv. Alegría de la tierra [1748: 72- 101]

La segunda parte [1748: 101-268] es la extensa relación de los festejos públicos y teatrales que acontecieron en la ciudad, cuya información es especialmente relevante para dotar de perspectiva el espacio urbano y a las instituciones participantes de la concurrida celebración del nuevo monarca. Por ejemplo, reproduce en sus folios los epígrafes, inscripciones y poesías (especialmente décimas y quintillas) que acompañaron a las piezas de arquitectura efímera. Estructuralmente presenta divisiones internas para describir la cabalgata real que porta el estandarte [1748: 152-199]; las fiestas reales y demostraciones públicas de lealtad [1748: 200-236] y la fiesta de naturales⁴ como parte final de los actos celebratorios [1748: 237-268].

⁴ Dentro de la relación, la parte titulada «Fiesta de los naturales» es testimonio de la integración de la población indígena al cuerpo encargado de producir, celebrar y participar de las festividades oficiales, como venía siendo tradición desde las etapas iniciales del arte dramático en el virreinato del Perú [Lohmann Villena 1945: 23]. No es propósito de este artículo discutir en el aspecto indígena de la celebración, pero debe reconocerse que es práctica habitual para expresar lealtad a la Monarquía en las festividades públicas de la Lima virreinal.

La tercera y última parte del volumen –cuya factura material indica que es una edición suelta añadida en la encuadernación posterior– está conformada fundamentalmente por el texto impreso de la loa (*in quarto*, signaturas A1-K4). Titulada «LOA QUE PARA LA CORONACIÓN DE N.A.M. EL SEÑOR D. FERNANDO EL VI [...]» compuso el licenciado don Félix de Alarcón, presbítero. Se representó en el palacio a XVI de Febrero de MDCCXLVIII» acompañó a la comedia *Ni Amor se libra de amor*, de Pedro Calderón de la Barca que se llevó a cabo en el palacio virreinal el 16 de febrero de 1748. El análisis propuesto en este artículo pretende defender la loa como un ejemplo capital de dramaturgia breve que, en sus innovaciones, logra adherirse exitosamente en la práctica de actualizar dramas de Calderón de la Barca en los territorios americanos.

Sostenemos, entonces, una visión de conjunto de la relación, que en primer lugar va a servirse de las alegorías del mito solar para la presentación del virrey; en segundo lugar, desplegará la descripción de la fiesta bajo ese principio simbólico de autoridad y, finalmente, concluirá con una pieza de teatro breve expresamente compuesta para la ocasión, la cual nos sirve de crisol textual para recolectar las diversas imágenes políticas y poéticas que se han ido desplegando a lo largo de todo el volumen.

ALEGORÍAS SOLARES EN *EL DÍA DE LIMA*

En aras de comprender las estrategias retóricas empleadas y su posterior transposición a la loa, propongo una interpretación parte por parte de las divisiones que el discurso panegírico emplea para elaborar la secuencia metafórica que representa tanto a Rey como a virrey en el momento de asunción de la Corona de un nuevo Monarca. Ambos gozan, según el programa, de ubicuidad simbólica y están presentes en Lima, núcleo de restauración material, manifestando su posición jerárquica

como cabezas del virreinato y ante los sujetos que se inclinan y celebran en lealtad a la Corona. Sobre el valor expresivo que tiene esta sostenida asociación entre monarca y virrey, Pablo Ortemberg explica, bajo la perspectiva de la *performance* en el espacio, que «el ritual y su narración oficial permiten profundizar sobre su función pedagógica, informativa, consagratoria, jurídica y de promoción [...] Desde la construcción retórica absolutista centrada en la imagen solar hasta los elogios múltiples que encierra el elogio al monarca y, en especial, el autoelogio del virrey» [2009: 105]. La primera parte de *El día de Lima*, por tanto, sería una *praxis* de alabanza al rey y, al mismo tiempo, de autoalabanza al virrey, cuya necesidad de dejar narrada en forma de relación es central en su funcionamiento dentro del aparato discursivo de la administración pública.

Es pertinente examinar la concatenación argumental de estas primeras partes. En la primera sección, bajo el rótulo de «Actividad del sol», la figura central se construye en relación con Fernando VI. Se emplea la alegoría astronómica del Sol, que es el astro rey, en equivalencia al mandato del monarca, ya que ambos gobernan sobre los otros cuerpos del Estado. Con todavía mayor significado, la presencia del sol en ambos hemisferios eleva el tiempo histórico en el que se enmarca la relación, el cual ha superado las concepciones aristotélicas sobre el orbe, por ejemplo, las transmitidas por el padre José de Acosta⁵ [1748: 10]. Como ha señalado Víctor Mínguez en sus aportes sobre la iconografía astral en la representación de la Monarquía: «América es precisamente el territorio donde la simbología solar adquiere mayor significado y mayor coherencia» [2001: 25]. Tanto el caso novohispano como el peruano configuran la pertenencia a un hemisferio que complementa la unidad y conforma un territorio que aumenta la presencia del Astro Rey en el orbe. Esta sección, tras elevar al Monarca a la posición solar,

⁵ Véase la *Historia moral y natural de las Indias* (1590) del padre Acosta, libro I, capítulos 9 y 10 para la exposición de argumentos en torno a la Zona Tórrida, donde discurre la concepción aristotélica y sus derivados en torno a la habitabilidad del orbe.

realiza también una culta exploración de la genealogía del monarca, desde su estirpe hasta su nacimiento el 23 de septiembre de 1723⁶ y lo presenta como el suceso definitivo para la pacificación de la Guerra de Sucesión Española, con la firma del tratado de Rastatt en 1714. Este concepto fundacional de una –largamente esperada pero inminente– nueva época de paz es usado de manera homóloga para la presencia del *alter ego*, el virrey José Antonio Manso de Velasco, en sucesivas partes del impreso.

En la siguiente sección, titulada «Claridad del día», se suscribe nuevamente el valor rector de la luz, en este caso como origen primero de las cosas, invocando la claridad que da comienzo al libro del Génesis en el Antiguo Testamento. Posteriormente, el comentario y glosa sobre la naturaleza de la luz discurre en su concepción clásica y emplea la fuente platónica que, en su indagación sobre el nombre de las cosas, define a aquella luz que se ve tras las tinieblas como *himéran*⁷. La polisemia de *himéran*, de donde derivan otros adjetivos, permite sostener el argumento de que es sinónimo de «manco, suave o blando», equivalencia que se hará directamente con el nombre del virrey: «como el excelso virrey del Perú, el Excelentísimo Señor don José Manso de Velasco, en

⁶ Día que fue elegido deliberadamente para realizar la proclamación de Fernando VI en Lima. Ante el anuncio recibido a principios de 1747, la administración virreinal tuvo que afrontar el encargo de celebrar la coronación al mismo tiempo que las labores de reconstrucción de la ciudad, en su orden material y civil, seguían llevándose a cabo. El virrey Manso de Velasco, tras juramentar lealtad en privado, decidió establecer un plazo de aproximadamente seis meses para preparar los actos públicos, que coincidían el 23 de septiembre con el natalicio de Fernando VI. Este ajuste del calendario permitía que el espacio público estuviese acondicionado para actos que necesitaban desplegarse a lo largo de calles y plazas, como es paradigmático en la cabalgata real, así como homenajear al monarca con la fecha misma [Rodríguez Garrido, 2015: 584].

⁷ Véase *Crátilo*, 418d. Cito la traducción de Calonge Ruiz *et al.* [1987]. El examen que realiza Ortemberg de este término también recupera el platónico de *himéran* como «el deseo de satisfacer o alegrar al dios que se deben los nombres» [2004: 108]. Coincidientemente, buena parte de la arquitectura efímera de la fiesta política y de la dramaturgia de la loa del licenciado Alarcón está sostenida en el acto de poner en escena el nombre de Fernando VI y de Manso de Velasco a través de dispositivos escénicos como tarjetones y permutaciones de letras.

la triste confusión en que yacía anochecida esta capital, le abrió paso al contento con la claridad más alegre, que podía desterrarle sus sombras» [1748: 27]. Se atiende, entonces, no solamente a la preponderancia de la luz en la alegoría en esta sección del impresos, sino a la relación explícita con los hechos recientes del terremoto-tsunami de 28 de octubre de 1746, cuya tiniebla es disipada por la presencia y accionar del virrey. Manso de Velasco es, en esta instancia, un homólogo del sol (de nobleza clara, antigua y celebrada) [1748: 29], pero a su vez manifestado en la unidad del día. Estas cualidades son fundacionales para esa nueva etapa que el impresos desea establecer como argumento principal desde su título: «el día de Lima» es el nuevo capítulo encarnado por el virrey, una entidad mansa y serena que convoca, al igual que el Monarca, la lealtad y obediencia de la población de la urbe.

La tercera sección, nombrada «Fuga de las sombras», sirve de análepsis a los hechos del terremoto-tsunami, ya que traslada la descripción a la experiencia nocturna de los horrores vividos en la ciudad, que ya hemos caracterizado como la destrucción del orden colonial. El argumento explora que Lima fue dominio de la parca y que, en esos momentos de crisis, la victoria de la muerte parecía completamente evidente: «Cayó la ciudad más antigua⁸ [...] cayó la dominación de muchos años [...] los cuerpos arrojados por las calles, por las casas y por los templos, embarazaban con el horror la compasión, mas, ¿cómo habían de hallarla en una congoja, que era capaz de envidiar su descanso? Todo era un cruel llanto y un triste pavor, y la Parca para saciar su残酷, se dejó ver en mil espantosas imágenes» [1748: 56]. Tras una extensa recapitulación de la caída de ciudades ilustres y de cómo estas

⁸ Como se ha empleado en las crónicas de ciudades principales en la época colonial, Lima se presenta como parte de la genealogía de grandes urbes. En este caso, la innovación está en exemplificar ciudades que han sufrido desastres y cataclismos en su historia: «la antigua Troya, la ínclita Esparta, la docta Atenas y la noble Cartago», todas ellas transformadas de la grandeza a la miseria a causa de los embates de la naturaleza, la guerra, y el tiempo [1748: 57].

se transforman en escenarios para la tragedia, se llega a la oposición deliberada: con el sol y el día inminentes, las sombras desaparecen de la ciudad, porque en la noche más oscura, aparecieron los dos soles en el cielo, prometida su llegada de Oriente a Occidente; un sol hace el amanecer (Fernando VI) y el otro lo representa⁹ (Manso de Velasco), refundiendo el orden en un lucido teatro, que es el ejercicio del poder como *alter ego* del monarca.

La cuarta sección de esta parte lleva por título «Alegría de la tierra» y es referencia a la mutación de los afectos y la naturaleza de la ciudad, ahora protegida bajo el manto del virrey y, simbólicamente, del monarca. No está exenta de alusiones al tópico ya enunciado de la urbe de Lima como *theatrum mundi* y demuestra una esencial conciencia escenográfica, al sostener que en la contrariedad de la luz y de las sombras, «conque a un tiempo es la Tierra en el teatro del universo la actora y la decoración de tan extrañas mutaciones en el día de Lima, hasta la representación de la ciudad» [1748: 77]. La ciudad ahora esclarecida es, entonces, copia de la Tierra más abundante: suma de sus riquezas vegetales, minerales y fertilidad. Este ubérrimo teatro transmuta el espacio descrito en *El día de Lima* no solo en un hecho puntual o en una mutación concreta, sino en una perenne exposición de dignidades y recibimientos que crean la memoria de lealtad al monarca y consolidan la disposición al júbilo. Una última enunciación de esta síntesis de elementos se da en las páginas previas al tránsito a la relación de sucesos, donde «el día de Lima» se puede también concebir como «el día de oro»¹⁰ al tener la ciudad entera

⁹ La noción de que el sol, astro supremo, pueda llevar un acompañante también está presente en la representación zoopolítica del virrey como, por ejemplo, un águila y su relación estrecha al ser la única ave que puede mirar directamente al sol. Se puede afirmar que «Si el rey es el Sol, el virrey encuentra su imagen emblemática adecuada en el motivo emblemático del águila que mira directamente al astro diurno [...] Pero en ocasiones el virrey no solamente se representaba como el ave privilegiada que contempla a una distancia próxima al Sol, sino como el mismo Sol» [Mínguez, 2001: 238].

¹⁰ Este último apartado reinterpreta la tradición clásica al mencionar la *Domus Aurea* del emperador Nerón, dejando entender que la soberbia de Nerón le hizo fabricar un

como un teatro dorado, donde refulge la luz del sol en la totalidad de la ciudad que le rinde afecto a Fernando VI y al virrey Manso de Velasco.

En suma, esta esmerada secuencia de alegorías responde, en clave política, a un deber de lealtad y a una obligación del nuevo monarca de reconstruir y fundar una nueva época de esplendor en la ciudad de Lima, cabeza del virreinato del Perú. El virrey tenía que canalizar la promoción de la reconstrucción de la ciudad y se espera que el monarca, adecuadamente representado por su *alter ego*, responda con favorecer a la ciudad que le alaba. En última instancia, el ordenamiento metafórico que traslada a Lima de las sombras a la luz está expresamente diseñado como una demanda simbólica y material de una nueva etapa que se funda en el ejercicio del deber político desde lo más alto del orden político hasta los sectores intermedios y llanos de la sociedad colonial.

LA RELACIÓN DE LA REAL PROCLAMACIÓN... COMO TESTIMONIO TEATRAL

Entendidas las alusiones alegóricas en la primera parte del volumen impreso, la parte segunda se dedica a hacer relación de las distintas demostraciones de lealtad y festejos protocolares para la proclamación de Fernando VI. Específicamente, el volumen nos hace transitar desde septiembre de 1747 hasta febrero de 1748:

- i. Relación de la real proclamación, noticia de la exaltación de su majestad cristianísima el señor rey don Fernando el VI, nuestro señor, al trono de la monarquía española y de la gozosa alegría con que la recibió la ciudad de Lima, disponiéndose a su celebración en medio de su reciente ruina [1748: 101-151]

teatro solo de oro, en artificio de opulencia; en cambio, la fidelidad y amor de Lima hace que toda la ciudad se revista de oro bajo los rayos del Sol, en natural disposición a la legitimidad de Fernando VI.

- ii. Cabalgata y real paseo del estandarte [1748: 152-199]
- iii. Fiestas reales y alegres demonstraciones con que se celebró en Lima la coronación de Su Majestad y su real proclamación [1748: 200-237]
- iv. Fiesta de los naturales [1748: 238- 268]

El valor de esta relación para establecer un programa de actividades teatrales es crucial, ya que en su contenido se halla la mención al lugar de representación, condiciones materiales y aparatos parateatrales empleados, centralmente, en la puesta en escena de *Ni Amor se libra de amor*, la comedia de Calderón de la Barca que ilustra el mito de Psiquis y Cupido, con la loa compuesta por el licenciado Félix de Alarcón.

Como sostiene Rodríguez Garrido, dentro del ciclo de elementos festivos, estos se dieron desde el 26 de septiembre de 1747, cuando empezó la proclamación sucedida por la cabalgata real; sin embargo, no fue hasta el 14 de febrero de 1748 que la administración se dio mayor expendio público y espacio urbano para organizar una mayor diversidad de demostraciones de fidelidad: a) la representación de una ópera financiada por el virrey en la galería del Palacio (que había resistido el terremoto); b) tres noches de fuegos de artificio, financiados por el cabildo y los gremios; c) la representación de *Ni Amor se libra de amor* durante tres noches y, finalmente, d) un desfile de incas organizado por los naturales de la ciudad y lugares aledaños [2015: 586]. A pesar de tratarse de espectáculos con modalidades materiales y expresivas diversas, la relación hace énfasis en el papel que juega la luz en su realización. El valor de la luz en el caso de los fuegos de artificio es coherente con el aparato simbólico que hace aliviar las desgracias naturales ocasionadas por el terremoto. Otro ejemplo es que, a pesar de la descripción limitada que el impreso ofrece sobre la ópera en la galería exterior del palacio, se menciona que se ejecutó iluminada por brillantes hachas. Respecto de *Ni Amor se libra de amor*, se empleó un sistema de compleja iluminación artificial, indicio claro de cómo los organizado-

res de la fiesta eran conscientes de las necesidades escenográficas del drama a representar y, asimismo, de su valor simbólico dentro del recurrente uso de la luz en las festividades [2015: 587]. El contenido de esta comedia espectacular, originalmente representada en la corte madrileña el 19 de enero de 1662, se arraiga en la tradición de representaciones teatrales en la corte y, a su vez, presenta posibilidades de actualización: se precisaron las mutaciones escenográficas para la representación en el Palacio Real de Lima, se añadieron las piezas breves correspondientes y texto para ser cantado, sumando un espectáculo que adecuó la estructura del texto y que, en las innovaciones que distan de su representación cortesana de 1662, se extendió hasta las seis horas de duración. La elección deliberada y las innovaciones para actualizar y completar lo faltante en *Ni Amor se libra de amor* se consolidan en el significado político que se le otorga al mito de Psique y Cupido, porque el propio volumen declara que la ciudad, que carece de la vista de Fernando VI, goza igual los beneficios de su alto dueño y expresa el amor incluso en el callar [2015: 589]. El mito empleado por la comedia expresa la idea principal que el espectáculo quiere transmitir a sus receptores: es posible amar lo que no se ve ni se tiene en cuerpo presente, porque el amor y la lealtad de los corazones trasciende a estas limitaciones.

Sobre la representación de la loa, la jornada del 16 de febrero fue de notable despliegue de amenidades que precedieron a la representación de la célebre comedia de Calderón. El volumen da cuenta de cómo se inició la velada teatral. En el momento en que el virrey Manso de Velasco y su séquito (miembros de la Real Audiencia, Tribunal Mayor de Cuentas y Regimiento de la ciudad) se hallan sentados en sus butacas, entretenidos con música y dispuestos con la vista en el escenario, se da comienzo a la loa:

[...] se descubrieron con la hermosa perspectiva de un magnífico palacio dos ninfas, que cantando los primeros versos que se verán en la loa, que se

pone al fin, dieron principio a ella, mientras en el aire pendía, mantenida por cuatro númenes, una brillante iluminada tarja, que con tres ordenados acrósticos exprimía en lucientes caracteres FERNANDO SEXTO, REY DE ESPAÑA, y continuando tan vistoso prólogo toda la idea que contiene, logró aquel aplauso que merece [1748: 227].

Esta expresión de la primera aparición de las ninfas –que podrían representar a la Fama y a la Música, enunciadoras de los primeros versos– con el cartel sintetiza un recurso material y escénico capital para comprender la loa: el uso de acrósticos y tarjetones para componer el nombre del Monarca y permitir la exposición de un retrato moral de sus virtudes políticas. Desde el punto de vista de los personajes, estos están organizados para servir, cada uno, como una letra del nombre de «Fernando»: Fama, Eneas, Ramucia, Nereo, Amor, Neptuno, Diana y Omero [Homero]. En una sucesión de danzas y transiciones, estos personajes permutarán sus ubicaciones para que las iniciales vayan conformando distintos atributos de la *praxis* regia de Fernando VI, hasta rematar con el mentado conjunto de caracteres que forma «Fernando Sexto, Rey de España», que se expresará en forma de acróstico culmen de la pieza breve.

LA LOA PARA LA CORONACIÓN DE FERNANDO VI (1748), ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Este subapartado ofrece un análisis representativo de los recursos laudatorios de la pieza breve compuesta para la representación de *Ni Amor se libra de amor*. La loa es sorprendentemente extensa para el promedio, al computar 882 versos con pleno ejercicio de la polimetría. Lo que parece una discreta acción dramática y una galería de personajes mitológicos y literarios convencional, está avocada a un potente significado expresivo en vínculo con la pieza principal en la cual está inserta, pero también para la *captatio benevolentiae* de los espectadores que ya habían

atestiguado el despliegue de un aparato simbólico en la proclamación de 1747 y las festividades que se estaban sucediendo. Los primeros versos en boca de la Música dan el estribillo de los cantos y recitativos iniciales:

MÚSICA Ejército de Amor,
 milicias refulgentes del Olimpo,
 a cuya inspiración de ardiente luz
 se ennoblecen el laurel, se exalta el mirto.

Se invoca nuevamente a todo el aparato simbólico que se había centrado en la luz a través de las «milicias refulgentes» (v. 2) y la «ardiente luz» (v. 3), además de los atributos canónicamente poéticos que sitúan el laurel como atributo de Apolo y al mirto como connatural a Venus. Posteriormente, la aparición del Amor y la Fama reanudan la captación del auditorio y retornan sobre el mismo punto con el canto coral, que repite el mismo estribillo hacia el final de la sección (v. 65).

Luego de ese exordio lírico, el impreso de la loa transmite la instrucción escénica: «Estos dioses y númenes, que ahora van saliendo de dos en dos, irán apareciendo, o bien pendientes al aire, o bien colocados en asientos, y a los últimos versos de la loa, irá cada uno tomando su lugar, para que, acabada esta, vuelen todos juntos». Las parejas se suceden en el siguiente orden:

- i. Eneas y Omero [Homero]
- ii. Diana y Ramucia
- iii. Neptuno y Nereo

Se conforman, de esta manera, una serie de cuadros dramáticos que funcionan como diálogos sobre la fama, la virtud y los diferentes atributos personificados por cada uno de los interlocutores. En el caso de Eneas y Homero, el sustrato épico que subyace al protagonista de una gesta y al que las escribe, es propicio para dirigirse al auditorio en cele-

bración de una fundación nueva de hechos heroicos, que merecen ser registrados:

ENEAS Y pues que de este nuevo regio numen
 es el valor de la piedad asilo,
 debo, cuando me exalta los blasones,
 ser hoy ofrenda de su pecho digno.

[H]OMERO Y pues las glorias de este coronado
 mejor Aquiles piden los escritos,
 de las victorias, que su fama espera,
 a llenar volveré feliz mis libros.

Ambos, héroe y poeta, se dirigen al auditorio en constatación de una nueva y real presencia, que se eleva en el ejercicio de la piedad en su corte y de la heroicidad de las victorias (vv. 85-92), cuyo ejercicio futuro merecen ser registradas, bien en forma de épica, bien en forma de Historia. Estos dos personajes apuntan, por lo tanto, a la perennización del poder Monárquico, como ya se ha apreciado en consonancia con las metáforas planetarias que elevan el poder a esa categoría universal.

La aparición de Diana y de Ramucia (deformación de «Ramnusia», una de las personificaciones de Némesis, deidad atribuida a la indignación justa), conforman una dualidad respecto de la dignidad, al tratarse de deidades que son la virgen cazadora y aquella que premia a los justos, respectivamente.

DIANA Y pues llega hasta el cielo de mi solio,
 de este planeta el esplendor activo,
 razón es que, a ser víctima, descienda
 la que venera en su ara lo propicio.

RAMUCIA Y pues este monarca de dos orbes
 es, para el mal y el bien, muerte y auspicio,
 cuando me copia así los atributos,
 debo ser en su aplauso el regocijo.

Por propuesta de Diana, que sostiene que los rayos del sol son reflejados por su trono celestial (v. 117) –no gratuitamente esta deidad se identifica con la luna–, ambas deidades deben descender a inclinarse a aquella que justamente logra tocarlas. En la evaluación sobre la justicia de un monarca, Ramucía anuncia esa dualidad solar (virrey y rey), que funcionan como muerte para el mal y auspicio para el bien (v. 122), porque son copia y ejemplo de la justicia que ella imparte.

La tercera pareja, que está conformada por las deidades marinas Neptuno y Nereo, hacen su entrada en escena con una mutación escenográfica: «se descubrirá el foro y en el centro estará formada una marina, donde saldrá Neptuno y Nereo en dos delfines, o en lo que se dispusiere, y dirán lo siguiente». Esto invita a reconstruir los recursos escénicos que la organización de la velada teatral dispuso para visibilizar el espacio dramático del agua, deliberadamente incluido en alusión a la Lima golpeada por el tsunami y al título de conde de Superunda ostentado por el virrey. Simbólicamente, la presencia conjunta de las dos deidades del mar se rinde ante la victoria de Manso de Velasco «sobre las olas»:

NEPTUNO Y pues de otro Neptuno victorioso
 cantan los mares el poder más digno,
 a la corona de su regia herencia
 subir amante súbdito me obligo.

NEREO Y pues que reconocen los cristales
 de nuevo dueño superior dominio,
 en tributo corriente de mis perlas
 le haré a su ceptro grato sacrificio.

Ambas deidades ascienden de las aguas hacia el cielo escénico y rinden las olas a Manso de Velasco, que es a la vez representación de Fernando VI. Resulta notoria la inclusión de opuestos complementarios, puesto que la relación ha invertido gran parte de su aparto simbólico en identificar al Monarca con el sol, la luz y el fuego, pero la loa es

consciente de que el mar, los cristales y las olas sirven como relación especular que refleja e ilumina, reinterpretando de esa manera uno de los elementos que causaron la calamidad de la ciudad, ahora amplificador del poder monárquico (vv. 149-156).

Tras la exposición de estas parejas, la loa prosigue con un prolongado diálogo entre Amor y Fama, quienes hacen una revisión de la dignidad nobiliaria y la consanguineidad heredada por el virrey y el monarca. A lo largo de los versos 235-544, los personajes mitológicos son invitados a intervenir para que glosen los motivos laudatorios y expresen, en consonancia con sus atributos, las razones que hacen dignos de alabanza a Fernando VI y a Manso de Velasco. Es especialmente significativa la recuperación de la alegoría del fénix para describir al virrey (aparecida en la sección «Alegría de la tierra», junto con el nombre «Manso» que se identifica como la prudencia, la suavidad y el punto medio en el ejercicio del gobierno.

Terminada esta digresión, la loa da paso a la identificación de cada uno de los personajes con su inicial, que serán representadas a través de tarjetones. Las permutaciones en los personajes para conformar palabras con sus iniciales expresan mensajes cargados de atributos, siendo la inicial dada por la siguiente acotación:

Dicho esto, tendrá prevenida cada uno la letra que le tocare primera de su nombre en una tarjeta, y al compás de la música harán un lazo, quedando en esta forma: Omero [Homero], Fama, Ramucia, Eneas, Neptuno, Diana, Amor, Nereo y dirán las letras «OFREN DAN».

Se refiere al ofrecimiento del corazón de los personajes, encendidos de Amor, hacia el virrey, dueño de la claridad y de la suave mansedumbre que convoca la lealtad.

La siguiente permutación permite obtener un nuevo mensaje: «Vuelve a cantar la Música y harán otro lazo, quedando así la Fama, Ramucia, Eneas, Neptuno, Omero [Homero], Diana, Amor, Nereo, y dirán las letras “FRENO DAN”». De un lado, este enunciado pretende ser

un juego poético dirigido hacia aquellas personas que, por temor a las flechas de Amor, pueden ceder a la pasión amorosa en tanta sujeción. De otro lado, es una explícita mención al control político y militar que un virrey debe ejercer sobre la urbe¹¹.

La consecuente permutación se sirve de darle vuelta a la «N» de Nereo para formar una «U» y, en esa innovación, poder formar el siguiente enunciado:

Vuelven a hacer de nuevo lazo, advirtiendo que Nereo volverá la tarja, y quedará perfectamente una «U» donde invertidos los lugares quedarán así: Diana, Eneas, Neptuno, Fama, Amor, Nereo, Omero [Homero], Ramucia, y dirá la cifra: «DEN FAVOR».

El sentido de «favor» toma el equivalente de los aplausos, correspondientes a un amor que Cupido llega a satisfacer y que llena los corazones de una satisfacción «sin violencia en el ardor» (v. 611); en otras palabras, esas «llamas tan celestiales» (v. 612) que identifican a la lealtad de los ya muchas veces celebrados dos soles.

Finalmente, la última permutación devuelve el orden a la disposición original de letras y culmina con la siguiente indicación escénica:

Vuelven a hacer otro lazo, esto es, habiendo ya Nereo vuelto la tarja, para que quede la «N», y se trabarán de este modo: Fama, Eneas, Ramucia, Neptuno, Amor, Nereo, Diana, Omero [Homero], y dirán las letras «FERNANDO».

Esto da entrada al nombre celebrado del monarca y a una genealogía que describirá a los anteriores que han ostentado el nombre, lo cual conforma una «fiel profecía» (v. 638), donde se emplean otros juegos

¹¹ Esta alusión resulta elocuente y productiva para un estudio más detallado sobre una cronología de las rebeliones en Lima y otras provincias principales del Perú, como la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la selva central (1742-1752) o las insurrecciones en la provincia de Huarochirí (1746-1750), las cuales llegaron a un punto de simultaneidad en el cambio de década. Para mayor detalle sobre este respecto, se puede consultar Dueñas [2010].

de anagramas para, por ejemplo, vincular las virtudes béticas de Fernando VI con la «victoria, defensa Y ARMA» (v. 646), que permuta en devoción mariana para conformar el nombre de la Virgen: «MARÍA» (v. 648), fuente de toda luz y de todo empleo.

Tras culminar las permutaciones, la última indicación de mutación escénica revela la intención expresiva que se planteó en el inicio de la loa, donde aparecía el nombre completo del Monarca en el escenario, al emplearlo para la composición de un acróstico:

Estará prevenida (después que se cierre la marina) una tarja en el aire, hermosamente adornada, con la corona en el remate, teniendo ocultos los ocho renglones, que apuntan los versos últimos de cada octava, que cada uno fuerte diciendo, con tal arte que se vayan descubriendo uno por uno, según la ocasión, en que llegare cada sujeto a suponer que lo escribe. Y se advierte que las letras han de ser grandes y por detrás iluminadas, para que todos las perciban, especialmente las de las tres líneas, que irán sobresalientes, según van escritas en la loa, por el orden de su lugar. Y al tiempo que cada uno fuere escribiendo, irá la Música cantando la seguidilla que le tocare a la clase del sujeto.

Este último acróstico será suma de todas las letras, en voz de todos los personajes, del nombre emblemático y más celebrado en la festividad (vv. 811-818).

FAMA	Felicidad será de don profundo
ENEAS	el decantar el triunfo en su corona,
RAMUCIA	rindiéndole exaltado el mejor mundo
NEPTUNO	no solo un trono, sí una y otra zona.
AMOR	Al imperio que emprende sin segundo,
NEREO	nuestra fe rinde lo que amor blasona,
DIANA	donde el bien que se añade aquí está dando
[H]OMERO	otra luz y poder al gran Fernando.

El aparato visual de los tarjetones presentes en la loa y el decir con letras es coherente a la extremosidad patente en las diferentes secciones

de *El día de Lima*, puesto que lo que ya ha sido objeto de digresión y exposición en las relaciones y fiestas, ahora se traduce a la escena en un despliegue de profunda elocuencia dramática.

CONCLUSIÓN

Es plausible concluir sobre los argumentos que vinculan las tres secciones de *El día de Lima* (1748): el texto panegírico, la relación de la fiesta y la loa que precedió a *Ni Amor se libra de amor*. El texto panegírico, aunque es una digresión extensa sobre el tránsito de la noche al día, establece el valor supremo de la luz solar y todas sus representaciones en favor de monarca y el virrey, quienes se identifican mutuamente como dos astros en dos hemisferios. En ese sentido, la relación de las fiestas públicas y el prestigio que se le da en estas a los elementos luminosos expresan la necesidad de materializar el símbolo en el espacio público y el cuerpo social de Lima, donde progresivamente se va alumbrando todo en favor de la recuperación de la ciudad. A partir de esto, sostengo que la representación teatral es el culmen de las demostraciones de lealtad en la fiesta política, ya que es en la representación de palacio, núcleo del poder, donde se ha de exhibir con máxima lucidez el homenaje al monarca coronado. Por lo tanto, la preponderancia escénica del nombre de Fernando en los múltiples cuadros de la loa son un recurso escénico que anuncia, como prólogo y clave interpretativa, el motivo que llevó a elegir *Ni Amor se libra de amor* para la representación palaciega: se expresa lealtad y amor a lo que no es posible ver físicamente, pero sí homenajear a través de su nombre en escena y de su *alter ego*, Manso de Velasco, espectador y dedicatario. En última instancia, la representación de una pieza breve con un diseño tan meditado es una alabanza al poder que, en su interior, alberga el pedido de favores y mercedes para la ciudad de Lima, que busca liberarse del trauma de una calamidad natural y recomponer su identidad material y simbólica en el abrigo de una nueva era fundada por el virrey Manso de Velasco y el rey Fernando VI.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1748): *El día de Lima* [...], Lima, s.n.
- ACOSTA, José de (2008): *Historia moral y natural de las Indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALARCÓN, Félix de (1748): *Loa para la coronación de N.A.M. el señor don Fernando VI*, Lima, s.n.
- DUEÑAS, Alcira (2010): *Indians and mestizos in the “Lettered city”: reshaping justice social hierarchy and political culture in colonial Peru*, Colorado, University Press of Colorado.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1945): *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos (EEHA).
- MARTÍNEZ MARTÍN, Carmen (2006): «Linaje y nobleza del virrey don José Manso de Velasco, conde de Superunda», *Revista Complutense de Historia de América*, XXXII: 269-280.
- MÍNGUEZ, Víctor (2001): *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ORTEMBERG, Pablo (2014): *Rituales de poder en Lima (1735-1828)*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PLATÓN. *Crátilo*, traducción de Calonge Ruiz, J., Acosta Méndez, E., Oliveri, J., Calvo, J.L. Madrid, Editorial Gredos.
- RIVAROLA, José Luis (1987), «Para la historia del español en América», *Lexis*, 11, II: 137-164.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (2015): «La actualización americana de un drama de calderón: la representación de *Ni Amor se libra de amor* en las fiestas por la coronación de Fernando VI (Lima, 1748)», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*, ed. G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde (Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid), 583-593.
- TORIBIO MEDINA, José (1904): *La imprenta en Lima*, II, Santiago de Chile, Impreso y grabado en casa del autor.
- WALKER, Charles F. (2008): *Shaky Colonialism, The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and its Long Aftermath*, Durham & London, Duke University Press.