

INTRODUCCIÓN

En un importante trabajo sobre la fiesta elaborado por Isabel Cruz de Amenábar se advierte que, en su sentido más amplio, la fiesta puede ser vista desde diferentes planos:

En un primer plano la fiesta aparece a través de la historia como un registro temporal, como un modo simbólico de medir el tiempo vivenciándolo, es decir, la fiesta es una forma de crear el tiempo. En un segundo plano, la fiesta como realidad histórica ha mostrado, en la dilatada extensión de los siglos, una trayectoria. En un tercer plano, la fiesta se manifiesta en todas sus fases y modalidades provista de un tiempo propio, que se inserta en la categoría temporal de lo cotidiano como diversidad y renovación¹.

Desde esa perspectiva, también durante los siglos xvi y xvii las fiestas eran una sucesión de eventos que fracturaban el tiempo de lo cotidiano, permitían la convivencia de lo religioso y lo profano, de lo culto y lo popular, de lo litúrgico y lo espectacular. Celebradas en plazas o en conventos, sobre tablados o en los atrios de las iglesias, en los patios o en las aulas de los colegios, las fiestas eran la oportunidad para que los estamentos altos de la sociedad ostentaran y afianzaran su poder, pero también para que los sectores menos favorecidos social, política o económicamente mostraran sus pretensiones o, por un tiempo, subvirtieran el férreo orden establecido.

El Nuevo Reino de Granada, como los demás territorios del Imperio español, no era ajeno a la tradición festiva típicamente hispánica. En Popayán o en Santa Marta, en Villa de Leyva o en Cartagena de Indias, las fiestas establecidas podían responder a dos modalidades: tenían fiestas ordinarias, como la Navidad o la Pascua, que eran celebradas periódicamente una vez al

¹ Cruz de Amenábar, 1995, p. 27.

año, y fiestas extraordinarias, como la conmemoración de una canonización o la llegada de un virrey, que se celebraban en obediencia a un mandato real o porque algún particular, con cierta influencia en el cabildo, mostraba su interés.

En todos los casos, fueran ordinarias o extraordinarias, las fiestas dividían el tiempo en periodos, ayudaban a recordar los preceptos de la Iglesia, servían de factor de cohesión social en torno a los valores de la monarquía o la religión. En Nueva Granada, como en otros territorios de ultramar, la fiesta era la oportunidad para que los hombres cultos de la ciudad ostentaran la calidad de sus versos, para que los artesanos construyeran arcos triunfales o para que los indígenas decoraran las capillas o los patios con flores y frutos de la región, con «[...] muchos pájaros, ánades y diversos racimos de frutas silvestres y de las cultivadas, como naranjas, limas, limones, cidras, mameyes, cachipaes, guanábanas, guamas, pitahayas, piñas, granadillas, chicozapotes, anones, plátanos, y otras mil diferencias que cría aquel ameno y fértil país [...]» (pp. 93-94)².

En Nueva Granada, como en otras áreas del Imperio español, la fiesta transitaba sin mayor problema de lo religioso a lo profano y el participante, seguramente casi sin darse cuenta, hacía un tránsito de feligrés a público, de sencillo devoto dedicado a la oración a emocionado auditorio que aplaudía un espectáculo.

En las páginas que siguen, y que servirán de introducción a la transcripción completa de un programa festivo típicamente áureo, quiero llamar la atención sobre la que considero primera obra teatral representada en la actual Colombia, o al menos la primera obra de la cual tenemos testimonio. Se trata de la fiesta de san Juan Bautista celebrada cerca de la ciudad de Villa de Leyva en junio de 1636, obra que, en la lógica que venimos describiendo, obedecería a lo que llamamos una fiesta ordinaria, es decir una fiesta que todos los años era celebrada.

El testimonio de la existencia de esta fiesta áurea viene inserto en un mamotreto que lleva por título *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, una miscelánea de escritos en prosa y verso elaborados en Bogotá por Pedro de Solís y Valenzuela durante la primera mitad del siglo xvii. De *El desierto prodigioso* se conocen un manuscrito, llamado Madrid, que se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano de esa ciudad y el comienzo de otro manuscrito que

² A menos que se señale lo contrario, citaremos siempre según nuestra edición indicando el número de la página entre paréntesis.

llamamos Yerbabuena y que se encuentra en la Biblioteca de Yerbabuena del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá, Colombia. El Instituto Caro y Cuervo publicó el manuscrito Madrid entre 1977 y 1984 y el manuscrito Yerbabuena en 1985. En los dos casos, las ediciones cuentan con aparatos de notas que les debemos a Rubén Páez Patiño y Manuel Briceño Jáuregui. A ese ya monumental trabajo debemos sumar un extenso *Estudio histórico-crítico* sobre el autor y la obra elaborado por Manuel Briceño y publicado en 1983. En este punto también debemos recordar el trabajo de edición que Héctor Orjuela hizo en 1984 y que se publicó bajo el nombre de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela. Primera novela hispanoamericana*. Aun con su calidad desigual, estos trabajos siguen siendo la base de cualquier estudio sobre esta monumental miscelánea barroca que los especialistas suelen conocer simplemente como *El desierto prodigioso*.

Desde la aparición de las ediciones y estudios publicados por el Instituto Caro y Cuervo, los trabajos sobre *El desierto prodigioso* son cada vez más frecuentes; sólo como ejemplo podría mencionar los de Rodríguez (1995), Pineda (1999), Fajardo (2002) y Atehortúa (2008).

Al estudiar la bibliografía sobre *El desierto prodigioso* uno de los asuntos que más me ha llamado la atención es la poca importancia que la crítica ha otorgado a los extensos pasajes de y sobre teatro que aparecen en el manuscrito. Dicho menosprecio ha hecho que incluso en la edición de Héctor Orjuela se suprimiera un pasaje de cerca de ciento cincuenta folios del manuscrito. En efecto, *El desierto prodigioso* incluye una fiesta teatral de san Juan Bautista que reúne varias piezas de teatro breve atribuidas a fray Juan del Rosario, así como un conjunto de canciones, romances y poemas de distintos metros atribuidos a Pedro de Solís, Fernando de Valenzuela, Antonio Acero de la Cruz y Francisco de Laguna, acompañadas de un importante número de comentarios asociados con las condiciones de representación que en principio también pueden deberse a Pedro de Solís.

Como las otras fiestas áureas estudiadas por la crítica, estamos aquí frente a un evento teatral que reúne expresiones líricas muy variadas y que muestra muy bien que «el teatro, como espectáculo, podía funcionar como un conjunto escénico festivo formado por varias partes literarias casi nunca escritas por el mismo autor por lo que son raros los casos en que nos ha llegado completo el conjunto de textos»³. Algunos ejemplos de fiestas áureas completas son *Fieras afemina amor* (1670) de Pedro Calderón de la Barca, *Por su rey y por su dama*

³ González, 1999, p. 117.

(1685) de Bances Candamo y *Los empeños de una casa* (1692) de sor Juana Inés de la Cruz. La fiesta teatral de san Juan Bautista que se presenta aquí sería no sólo la primera que encontramos en el Nuevo Reino de Granada, sino también una de las más tempranas, pues todo indica que pudo celebrarse hacia 1636. Si bien esta fiesta se mantuvo inédita durante más de trescientos cincuenta años, y sólo fue publicada como parte de esa miscelánea que es *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* en 1984⁴, lo que importa aquí es que esta fiesta fue conservada por su autor o su recopilador como una unidad, fue guardada como registro de las fiestas realizadas en el convento del Santo Ecce Homo cerca al actual municipio de Villa de Leyva. Curiosamente, haber sido conservada como parte de un texto mucho más extenso ha hecho que la fiesta de san Juan Bautista de 1636 no haya sido valorada como la curiosa pieza que es en realidad.

Comencemos con una pregunta: ¿por qué la crítica teatral dejó de lado estas piezas de teatro breve? Si bien no tenemos plena certeza al respecto, es posible proponer una hipótesis. Héctor Orjuela publicó en 1984 una versión de *El desierto prodigioso* que buscaba fortalecer una idea sobre una supuesta «primera novela hispanoamericana»⁵ y de paso tenía el noble propósito de poner el texto al nivel del público lego.

Para sostener la hipótesis de *El desierto prodigioso* como novela, Orjuela incluyó únicamente parte de la prosa, en particular aquella que podía ser llamada de ficción, y dejó la anécdota central de un texto dividido en veintidós mansiones que narra las aventuras de cuatro jóvenes en el desierto de la Candelaria⁶. Igualmente, Orjuela dejó, por ejemplo, la historia de Leoncio y

⁴ En 2012 el Ministerio de Cultura de Colombia publicó una versión de esta fiesta en el libro *Pensar el teatro*. Desafortunadamente, la base de la publicación fue un informe técnico que elaboré como parte de una beca de investigación teatral que recibí en 2011. El informe fue publicado sin hacer ningún tipo de revisión editorial, por lo cual el producto final está lleno inconsistencias editoriales.

⁵ Junto con el sesgo nacionalista que tiene el hecho de buscar la «“primera novela hispanoamericana”, la idea de novela que tiene Orjuela también es un asunto por discutir, al menos si atendemos a las palabras de Fajardo Valenzuela quien, a propósito del *desierto*, recordó con acierto que «la novela por su misma naturaleza es de carácter barroco. Se caracteriza esencialmente por el hecho de absorber todas las manifestaciones discursivas, todos los géneros» (Fajardo, 2002, p. 54), con lo cual la eliminación de extensos pasajes líricos y dramáticos es cuestionable incluso desde la perspectiva misma de cierta teoría de la novela.

⁶ Los cuatro protagonistas son personajes históricos documentados en la Bogotá de comienzos del siglo xvii: Fernando Fernández de Valenzuela (religioso cartujano), Pedro

el uxoricidio, el microrrelato de misterio sobre una aparición del jinete sin cabeza, la leyenda medieval valenciana de Pedro Porter y la novela bizantina de Arsenio y Casimira, entre otros pasajes. Asimismo, sostener que *El desierto prodigioso* es una novela implicó para Orjuela eliminar, entre otras cosas, una antología de poesía religiosa que se construye a lo largo del manuscrito y que incluye unos afectos de Andrés de San Nicolás, algunos sonetos de Pedro de Solís, Pedro de Padilla, Francisco López de Zárate, Lope de Vega y Luis de Góngora, unas quintillas de Gregorio Silvestre, unas coplas al estilo de Jorge Manrique, unas décimas de Calderón de la Barca, unas octavas reales de Manuel de Salinas, unas coplas de Hortensio Félix Paravicino, unas rondallas de Gabriel de Moncada, una coplas al estilo del *Laberinto de Fortuna* y otras inspiradas en las *Coplas de Mingo Revulgo*, entre otras cosas.⁷ Editar el texto del *El desierto prodigioso* para fortalecer su idea de la «primera novela» implicó obviar igualmente las casi trescientas páginas dedicadas por Solís a la fiesta y el teatro, es decir, varias obras dramáticas de más de cuatro mil versos y decenas de acotaciones escénicas.

Haciendo a un lado todo lo poético y lo teatral, la idea de Orjuela de *El desierto prodigioso* como novela cobró fuerza y logró prevalecer, en tanto que lo lírico y el teatro que estaba en el libro de Solís casi desaparecieron del panorama crítico. Más allá de lo cuestionable del método usado por Orjuela, me parece que el problema radicó en que varios estudiosos, al hablar de *El desierto prodigioso*, prefirieron la versión recortada que Orjuela preparó para defender su hipótesis y dejaron de lado el texto completo escrito por Solís, que si bien supone una tarea de lectura mucho más ardua, permite conocer con más detalle el conjunto general de la obra. Veamos entonces brevemente qué hay de teatro en *El desierto prodigioso*.

Lo teatral en *El desierto prodigioso* está asociado al nombre de fray Juan del Rosario, cuya primera aparición ocurre al terminar la narración de las aventuras de Pedro Porter en el infierno. En la mansión décima del *Desierto* dice que

de Solís (autor de la obra), fray Andrés de San Nicolás (agustino, primo de los anteriores) y el pintor Antonio Acero de la Cruz.

⁷ La incorporación de pasajes en verso en *El desierto prodigioso* obedece a una lógica de creación literaria muy común en la época: tenemos la reunión de un cenáculo, un lector propone un tema para meditación y escritura, los miembros del cenáculo se lanzan a glosarlo bien sea creando o recordando versos con desigual fortuna y al final se propone un breve comentario sobre cada composición que suele estar en un tono de alabanza.

Acudieron los religiosos a su choro, y uno de ellos llevó a los huéspedes al lugar de su descanso y les estuvo haciendo compañía hasta que cenaron. Acabada la cena, por orden del presidente de aquel religiosísimo convento fueron convidados los nuevos huéspedes a un regocijo, que por ser Nochebuena, les tenía preparado fray Juan del Rosario. Este era la representación de una comedia espiritual, la cual habían venido a representar unos estudiantes de la ciudad de Tunja, cercana a aquel convento, los cuales habían cenado o echo colación juntamente en la hospedería, mas no avían declarado en nada el propósito de su venida. Fueron, pues, conducidos los nuevos huéspedes a un salón grande, donde se celebraban los capítulos, el cual estaba preparado con su teatro, alto de dos codos, y adornado de un numeroso ejército bien ordenado de luces, las cuales en el silencio de la noche parecían estrellas del firmamento. Aquí se juntó la comunidad y se acomodaron de asientos Don Fernando y sus compañeros y algunos devotos vecinos de aquellos contornos, que habían sido convidados de los religiosos a ver aquel festejo, que prometía ser muy devoto por la noche en que se hacía y por los autores que en él concurrían o le habían ordenado. A poco rato de silencio, se empezó la comedia que aquí se sigue, que la curiosidad de Don Fernando no le permitió quedarse sin traslado para lograrle en esta relación. Celebrose como él mismo va diciendo e intitulose *El hostal*.⁸

El manuscrito de Madrid está mutilado en el momento en que se anuncia el comienzo de la comedia titulada *El hostal*⁹. Faltan sesenta y cinco folios que debieron ser sustraídos hacia 1900, cuando se encuadernó el manuscrito.¹⁰ El texto se reinicia con unas quintillas atribuidas a san Juan Clímaco, tras de lo cual advierte que «Mucho celebró fray Juan del Rosario y los demás religiosos el genio de versos tan devotos».¹¹

Son muy pocos los datos que hemos podido recabar sobre fray Juan del Rosario. En las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, obra publicada originalmente en Madrid en 1674, Juan Flórez de Ocáriz incluye un pequeño apartado sobre un fray Juan del Rosario que podría ser el nuestro:

⁸ Solís, 1977, pp. 519-521.

⁹ Emilio Cotarelo y Mori no incluye en su catálogo obras que se ocupen de este tema. No descarto, sin embargo, que tanto *El hostal*, como las demás obras que presenta Juan de Rosario y que se transcriben en *El desierto prodigioso* fueran en realidad ya conocidas en la Península Ibérica o en otras zonas del área hispánica y que se difundieran en el Nuevo Reino de Granada.

¹⁰ Solís, 1977, p. 521, nota.

¹¹ Solís, 1977, p. 533.

Nació en la ciudad de Muzo y fue religioso dominicano; asistió en el Santo Ecce Homo a la doctrina del padre fray Francisco de León, de quien aprendió mucho bueno, perfeccionando sus loables principios. Siendo corista en el convento de Tunja, estando en el refectorio a comer la comunidad, se levantó dando voces: «Salgan padres, salgan», con que hubieron de salirse, y al punto se cayó el cuarto, sin haber señal para ello. Por esto y por las experiencias de su buena vida, fue traído a Santafé de sus preladados, y encargando al padre maestro fray Francisco Garaita, que a los principios lo resistió y después de tratado lo aplaudía, sucedióle en el ejercicio de la demanda de Nuestra Señora del Rosario y capellán de su capilla, que aumentó en adornos y edificio, agrandándola por no haber el concurso en la que había; y de este ejercicio le sacó para su casa y compañero el arzobispo maestro Don fray Cristóbal de Torres, y con el asunto de la fundación de su colegio le encargó las haciendas que compraba y todo lo demás que iba disponiendo para la dotación, y le nombró por perpetuo Vicerrector, que ejerció hasta que mudó forma por disposición Real, con que se retiró a su convento en predicación de Prior, que sus diligencias desvanecieron; y habiendo enfermado, murió la mañana del domingo de ramos, 18 de abril de 1666, de cólico, y con veneración fue enterrado el día siguiente.¹²

El área geográfica de donde procede el personaje del que habla Flórez de Ocáriz, el lugar y la época en que recibió doctrina, el oficio de corista ejercido en Tunja, incluso la vinculación con fray Cristóbal de Torres y con el recién fundado Colegio Mayor del Rosario podrían ser indicadores de que se trata del mismo personaje.

Asimismo, más allá de la lamentable ausencia del texto teatral e incluso más allá de la discusión de si *El desierto prodigioso* es o no un texto de ficción, conviene señalar que la descripción que nos queda en este pasaje testimonia varios asuntos fundamentales para la historia del teatro en el Nuevo Reino de Granada que son tanto más importantes cuanto más escasos son los testimonios sobre la materia: tenemos antes que nada a un dominico como autor tanto en el sentido áureo del término (es decir, director o productor), como en el sentido moderno de creador de una comedia llamada *El hostel* que, al parecer, se escribió para ser representada en una fiesta religiosa. Igualmente, el pasaje de *El desierto prodigioso* testimonia la existencia de una compañía de teatro escolar jesuítico conformada por muchachos procedentes de las ciudades de Tunja y Villa de Leyva, caracteriza la funcionalidad de un espacio propio de la vida conventual (una sala capitular) que ha sido adaptado a

¹² Flórez, 1990, pp. 206-207.

las necesidades de una puesta en escena y describe un escenario (con poco más de unos ochenta centímetros de alto) decorado con ceras que se usan en representaciones nocturnas. También es interesante en el testimonio de Solís la presencia de unos «devotos vezinos» cuya asistencia y participación en la comedia corresponde perfectamente con la caracterización del público teatral áureo, es decir, un «público teatral» que está más alejado de la idea de «auditorio» y mucho más cerca de la idea de «feligresía», asunto que corresponde muy bien con una noción de público propia del siglo XVI en el ámbito áureo.¹³

En la mansión vigésimo primera, los protagonistas del *El desierto prodigioso* están de nuevo en el convento de la Candelaria. En el texto ha terminado la narración de la novela bizantina de Arsenio y Casimira. Fernando Fernández, uno de los protagonistas de *El desierto prodigioso*, anuncia que debe abandonar a sus tres amigos por cuanto trasladará de Bogotá a Madrid (España) el cadáver aromatizado del arzobispo Bernardino de Almanza. La encomienda de Fernando, el traslado del féretro, la estadía en el desierto de la Candelaria y los avatares del viaje fueron ampliamente documentados por Pedro de Solís en el *Epítome breve de la vida y muerte del ilustrísimo doctor Don Bernardino de Almanza* (1647), de suerte que podemos fechar con relativa seguridad el traslado del cadáver y la representación de la obra en la víspera del viaje: fiesta de san Juan Bautista de 1636.

Los protagonistas encuentran a fray Juan del Rosario y a los estudiantes del colegio jesuita de Tunja, quienes nuevamente son anunciados como «los representantes» (p. 105). Por ser víspera de la fiesta de san Juan, o mejor dicho, por ser noche de san Juan, el convento organiza una verbena en la que tendremos oportunidad de ver la manera en que se dispone la representación de un programa teatral completo y con todos los ingredientes propios de una fiesta áurea que incluye certamen poético, y que a la mañana siguiente tendrá procesión con una danza de gitanas, un romance, dos chanzonetas, un «famoso auto», baile y colación. Dice *El desierto prodigioso*:

Con esto dieron fin a su representación, dejando a todos los oyentes llenos de ternura y devoción, que éste es el efecto que causan las buenas y devotas representaciones, y a todos les pareció había sido aquel rato muy breve respecto del gusto con que le oían y asistían. Entonces fray Juan del Rosario les dijo cómo el día siguiente, que era el de san Juan, celebraba aquel convento el octavario del Santísimo Sacramento con toda solemnidad, y que tenía preparada para la

¹³ Díez Borque, 1996, pp. 87-88.

tarde otra representación muy a propósito para este misterio, aunque sería algo más larga, así para que la tarde se entretuviese santamente como porque lo pedía el contexto de la obra, pues había de ser sacada del libro de los Cantares. Que no reparasen en la rudeza de los versos, porque aquella soledad no daba otro lenguaje sino en lo místico de los sentidos, que como dulce licor se escondía debajo de aquellas cortezas. Todos se alegraron de oírle estas nuevas y prometieron no faltar con su asistencia y con su atención. Mas el santo religioso, después de haberlos asistido y enseñándoles los huertos deliciosos que tenían los religiosos, tan abundantes de albahacas y otras flores olorosas que les causaba admiración, y después de haberlos asistido en la hospedería aquella noche con singular cariño, no quiso que estuviesen ociosos sino que les trajo tinta, pluma y papel, y les pidió, señaladamente a Don Fernando y Don Pedro, que hiciesen algunas letras al Santo Precursor san Juan Bautista (pp. 77-78).

La lógica en la presentación del programa teatral desarrollado en *El desierto prodigioso* une el final de la representación con la meditación y la invitación a continuar la fiesta, une el recreo con el espacio para la creación poética, de suerte que el lector queda frente a «una realidad contundente que sitúa el texto en un *continuum* de recitable, cantable, representable, ritual»¹⁴, una realidad que no permite la definición genérica del conjunto de textos que se presentan y que, en cambio, autoriza a pensar este pasaje de *El desierto prodigioso* en los términos de una fiesta barroca en donde no sabemos hasta qué punto un espectador «distinguía o afinaba los grados de teatralidad de diálogos, coplas, autos, farsas, églogas, comedias».¹⁵

En ese *continuum*, la primera parte del programa es una pieza de poco más de ochocientos versos sobre el bautismo de Jesús. Comienza la obra con un diálogo entre Cristo y María en donde ésta se duele porque su hijo anuncia que dejará la casa materna. El pasaje lacrimoso es interrumpido por una didascalia explícita¹⁶ que anuncia la entrada de un ángel que baja del cielo y

¹⁴ Díez Borque, 1996, p. 87.

¹⁵ Díez Borque, 1996, p. 16.

¹⁶ No es éste el lugar para una larga exposición sobre el problema de las didascalias. Sirva como explicación volver sobre la síntesis que hace unos años propuso Alfredo Hermenegildo: «La noción de didascalia, más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento o al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos o marcas quedan encerrados o cubiertos entre las intervenciones de los distintos personajes, al lado de la infinita serie de íconos, índices y símbolos que com-

queda en medio del escenario. El sistema de didascalias también propone un fondo musical, más sollozos de la Virgen y dispone el escenario para que ésta reciba una fuente con un cordero manchado de sangre y decorado con una cruz dorada, mientras Cristo advierte:

En mi lugar, Madre mía,
mientras ordenare el Cielo
que os falte mi compañía,
recibid este consuelo
que el mismo Cielo os envía (p. 44).

En la siguiente escena entran Nicanoro y Abdías, pastores que serán testigos del bautismo de Jesús. Sirviéndose de un conjunto heterogéneo de didascalias implícitas, los pastores dibujan ante el auditorio los detalles del espacio de representación, del atuendo de Juan Bautista y de la escena de bautismo. Así, Nicanoro describe primero el escenario diciendo:

Yace orillas de este río
entre dos partidas peñas
una entrada de la gloria,
quiero decir una cueva.
Por entre agua y pedernales,
aquí mojada, aquí seca,
propio albergue de una lumbre
que alumbra nuestras tinieblas (p. 54).

El atuendo y apariencia física de Juan se presentan en los siguientes términos:

No procura los regalos
ni apetece las riquezas,
pues como salvaje viste
y como tal se sustenta.
Las langostas le dan pasto
y miel, las cautas abejas,

ponen el tejido dramático, y, a veces, confundidos con ella. Vamos a llamar a la primera variante didascalia explícita. Y dejaremos para la segunda, más ambigua por ser más difusa, el calificativo de implícita. Unas y otras determinan, en distintos grados, las condiciones de la enunciación, escénica o imaginaria, y tienen como mensaje propio dichas condiciones de enunciación» (Hermenegildo, 1986, p. 710).

y los camellos, vestidos
hechos de rústicas cerdas (pp. 54-55).

La entrada de Juan Bautista tiene muy poco que ver con la lacrimosa escena inicial de la sagrada familia; aquí, Juan es acompañado por pastores, música, saltos, danzas y alegría acordes con la feliz noticia que anuncia. De hecho, él mismo solicita «Trocad las riendas al llanto / que hoy os predico alegría» (p. 56), actitud que se completa con la metamorfosis del escenario ordenada por Juan y realizada por los pastores ante el público:

Recíbidle en vuestras almas,
y para ramos curiosos
desgajad robles frondosos;
trepad por enhiestas palmas,
enramad las sendas santas
con juncia y con flores bellas [...] (pp. 57-58).

La entrada de Cristo es precedida por una procesión de pastores bailando y cantando, algarabía que sólo se detiene cuando Juan conduce a Jesús hacia el lugar en donde está ubicado el Jordán. «Qué mudos y embebecidos / nos han dejado» (p. 71), dice Nicanoro, poco antes de que la voz de otro pastor anuncie que «Ya resuenan los pregones / del Cielo que se ha rasgado / para que salgan sus sonos» (p. 72). En este momento, cerca del peñasco descrito más arriba, aparece Jesús sumergido hasta la cintura y Juan con una venera en la mano. Tras pronunciar las palabras del bautismo, Juan prepone una nueva didascalia implícita: «Ya el cielo se ha rasgado / y, en rocío convertido, / sobre el cielo, este nublado» (p. 74), y una voz proclama fuera del escenario: «Éste es mi hijo querido / que en todo gusto me ha dado» (p. 74), palabras que anuncian el final de la representación con las fórmulas de despedida y *captatio benevolentiae*.

Es claro que esta pequeña obra organizada por fray Juan del Rosario para la velada nocturna reúne buena parte de los recursos espectaculares propios del teatro áureo y los pone al servicio de una breve representación que sirve de preámbulo a una obra mayor. Fray Juan puso al servicio de la pieza una máquina que permitió al ángel bajar y subir con el cordero y una trampa para crear el efecto de profundidad del Jordán. En lo que respecta al contexto campestre propio del espacio de representación, éste se complementó con los pastores, el camino enramado, la piel que sirvió de atuendo a Juan y las alusiones a la vida retirada. El efecto dramático de postergar el bautismo

hasta el momento culminante de la obra, pero sobre todo el uso espectacular de los recursos sonoros, incluidas las alusiones al silencio y la paz del entorno, ponen al espectador frente a una obra *in crescendo*; una obra en la que se pasa de los sollozos iniciales a la voz de Juan que anuncia la alegría, de la música o las danzas asociadas a los pastores a la solemne intervención de la voz de Dios que anuncia su predilección por Cristo, es decir la obra muestra el tránsito de lo rústico a lo solemne en distintos niveles de la representación teatral.

Terminada esta representación, los amigos de *El desierto prodigioso* deciden organizar un certamen poético del cual saldrán varios romances y chanzonetas, que se leerán al día siguiente. El certamen poético es la oportunidad para que, por ejemplo, el poeta Fernando Fernández, cuente la vida de Juan Bautista en verso, aluda a sus antecedentes en el Antiguo Testamento y a sus imitadores en la historia de la iglesia; también el certamen es la oportunidad para que Pedro de Solís y fray Antonio de Santa Cruz se presenten como autores de animadas canciones de tema pastoril muy acordes con la imagen que se quiere construir de san Juan Bautista.

Amanece, y con la llegada del día, nada mejor para cuatro adolescentes que una animada procesión. La disposición y el arreglo del solemne espacio litúrgico es también un espectáculo descrito ampliamente por *El desierto prodigioso*:

Confesaron y comulgaron y asistieron a la misa nueva y sermón, que hubo muy erudito y docto, y luego asistieron a la procesión que se hizo por el claustro y patio de los naranjos, entre arcos triunfales de olorosísimas flores, adornados de diversos animales, así vivos como muertos; que toda la gente de aquella comarca había traído para aquel día muchos pájaros, ánades y diversos racimos de frutas silvestres y de las cultivadas, como naranjas, limas, limones, cidras, mameyes, cachipaes, guanábanas, guamas, pitayas, piñas, granadillas, chicozapotes, anones, plátanos, y otras mil diferencias que cría aquel ameno y fértil país, de los que los arcos estaban adornados y variados, y el suelo [lo estaba] con palmas, juncia, rosas, trébol, yerbabuena y otras yerbas olorosas, de que también abunda. Hízose la procesión por aquellos santos religiosos de la feliz Reforma de Augustino y en ella hicieron los de la comarca una danza de gitanas, fingidas porque allá no las hay, pero suplían muy bien la color de los indios (p. 94).

No sobra señalar en este punto las enormes similitudes que esta descripción del espacio de representación en Nueva Granada tiene con, por ejemplo, las descripciones hechas por Bernal Díaz del Castillo a la hora de dibujar el espacio de representación de la Conquista de Rodas escenificada en la Ciudad de México en 1539. Dice Bernal Díaz:

Y volviendo a nuestra fiesta, amaneció hecho un bosque en la plaza mayor de México, con tanta diversidad de árboles tan natural como si allí hubieran nacido; había en medio unos árboles como que estaban caídos de viejos y podridos, y otros llenos de moho, con unas yerbecitas que parece que nacían de ellos; y otros árboles colgaban uno como vello, y otros de otra manera, tan perfectamente puestos que era cosa de notar. Y dentro en el bosque había muchos venados y conejos y liebres, y zorros, y adives, y muchos géneros de alimañas chicas de las que hay en esta tierra, y dos leoncillos y cuatro tigres pequeños, y teníanlos en corrales que hicieron en el mismo bosque, que no podían salir hasta que fuese menester echar fuera para la caza; porque los indios naturales mexicanos son tan ingeniosos de hacer estas cosas.¹⁷

La intervención del espacio natural, a través del esmerado decorado de animales y vegetales de la región, muestra que el ingenio que Bernal Díaz atribuía a los naturales mexicanos a la hora de hacer decorados puede ser rastreado en otros ámbitos en los que también se conjuga fiesta y representación, liturgia y teatro, decorado vegetal y animal. El autor del *desierto* sabe que la procesión es un acto litúrgico, pero también un espectáculo y por eso incorpora toda la decoración de flora y fauna común en el teatro hispano y a ésta añade «una danza de gitanas fingidas»(p. 94) que no es nada novedosa en el contexto del teatro áureo, pero que sí nos parece poco común a este lado del Atlántico.¹⁸

La procesión y la danza de gitanas fingidas sirven para decorar el espacio de representación con cestos de pan y de manzanas, con un cordero y con un azafate de coloridas flores. Además de los símbolos eucarísticos, las gitanas traen a escena como símbolos episcopales un cayado y un anillo. Estas ofrendas son presentadas en octavas reales y al final un pastor, quizá mejor bailarín, habla en quintillas a las gitanas:

¹⁷ Díaz del Castillo, 2006, p. 754. Estas fiestas en el contexto novohispano fueron estudiadas por Ramírez (2009).

¹⁸ Como sucede con la comedia *El hostel* mencionada más arriba, esta danza de gitanas tampoco está en la recopilación de Cotarelo. Esta danza debe participar del teatro breve que se describe, por ejemplo, en *La Gitanilla* o en *Pedro de Urdemalas* de Cervantes. Los recursos espectaculares en esta parte parecen ser los mismos que se usaban, por ejemplo, desde 1525, al menos si se los compara con las cuentas de cobro de los bailarines de Toledo que guardaron Bautista de Valdivieso y Juan Correa (Cotarelo, 1911, p. clxxi). Otro asunto que merece ser considerado es que desde 1615 la reforma de las comedias prohibía estos bailes, pero tanto su presencia en el teatro áureo posterior como lo evidencia la que comentamos muestra que, a pesar de la prohibición, los bailes seguían siendo comunes (Cotarelo, 1911, p. cxc).

Todas habéis ofrecido.
 Pues a fe de pobre hidalgo,
 que aunque poco o nada valgo,
 no es justo quede corrido,
 que también quiero dar algo (p. 99).

Momento en el cual el pastor se inclina para ofrecer su corazón a Dios:

Y así, con gran devoción,
 este corazón, mi Dios,
 os ofrezco en conclusión,
 en señal que el corazón
 se abrasa de amor por vos (pp. 99-100).

En el programa organizado por fray Juan el siguiente paso es la lectura de romances y chanzonetas y al terminar, luego del rezo de las vísperas, llega la representación del «famoso auto»:

[...] bajando luego los religiosos a la iglesia a ocupar los asientos para oír y ver la representación que por los estudiantes de la ciudad de Tunja y Villa de Leyva se había de hacer, ordenada por Fr. Juan del Rosario, como lo había sido la de la tarde antes. D. Fernando, D. Pedro y Antonio y los demás huéspedes también se sentaron y empezó a sonar la música a la cual salieron los representantes y en lugar de loa dieron principio con esta letra que cantaron dulcemente [...] (p. 105).

La obra, de algo más de tres mil versos, comienza con una escena que transcurre en un lugar indeterminado en la costa mediterránea. Basado en los versos del *Cantar de los cantares*, el auto pone en escena a una Esposa que busca a su amado y es cortejada infructuosamente por galanes de diferentes esferas sociales: rufianes, estudiantes, un mercader y unos soldados. Con ellos, la Esposa establece diálogos que se desarrollan como producto de malos entendidos generadores de escenas graciosas por el contraste entre el discurso grave de una mujer que casi siempre habla en latín y las respuestas galantes de los pretendientes.

En el primer acto, el encuentro con unos rufianes tiene como centro una descripción que la Esposa hace de su amado refiriendo un pasaje bíblico: dice ella: «Dilectus meus candidus et rubicundus / Electus ex millibus» (p. 121). Esta descripción contrasta con la respuesta de Don Leonís, quien presume esa apariencia, se descubre la cabeza y se ofrece como esposo (p. 121).

Ante el rechazo de la Esposa, Rodolfo, otro galán, se presenta de forma pícaro señalando: «Mira que desde niño he sido criado / en mil deleites, fiestas y saraos / ¿por qué dices que yo no soy tu esposo?» (p. 124). Lo cómico del pasaje se enfatiza cuando los galanes también usan versos latinos del *Cantar de los cantares* pero sacados de contexto con el propósito de darle altura al cortejo. El acto termina con ella escapando del acoso y ellos cantando «Revertere, revertere, Sulamitis, revertere./ Revertere vt intueamur te» (p. 126).

Rechazado un primer grupo de pretendientes, entran a escena unos estudiantes (Lucio, Theófilo y Pamachio) que comentan problemas de mecánica celeste. Al cruzarse con la Esposa ella habla de su amado como hacedor del cielo, la Luna y las estrellas, de suerte que la Esposa y los estudiantes se confunden en un nuevo juego de citas bíblicas y eruditas que generan una escena que oscila entre lo cómico y lo amoroso: «In lectulo meo per nortes quaesivi quem / diligit anima mea. Quaesivi illum et non inveni. / Num quem diligit anima mea vidistis?» (p. 137).

El espectáculo del acto segundo se enriquece con la intervención de Lucifer, cuatro demonios y las alegorías de Desconsuelo, Temor y Desesperación vestidos con trajes acordes con su condición. Los demonios acuerdan un nuevo ardid para hacer caer a la Esposa y alejarla de su amado y se retiran anunciando la entrada de un navío. En escena aparecen unos marineros atracando y, tras arribar, sacan en hombros a Metrodoro, un mercader rico que será el nuevo pretendiente de la Esposa. De nuevo el encuentro y el diálogo se presentan mediante un cruce de versículos bíblicos sacados de contexto.

La entrada de los estudiantes, la aparición de demonios y personajes alegóricos y la entrada apoteósica de la nave, los marinos en faena, el mercader rico y sus acompañantes muestran que el segundo acto tiene una decidida función espectacular y un mínimo aporte argumental.

En el tercer acto el espectáculo se enriquece con la llegada de un piquete de soldados que también cortejarán infructuosamente a la Esposa en medio de una nueva sucesión de equívocos. Un capitán escucha a la mujer y la cree loca, encarga a un sargento guardarla y éste intenta hacerla reaccionar con empujones:

- | | |
|------------|---|
| SOLDADO 2. | Doncella, acabad, no estéis parada. |
| SOLDADO 1. | ¿Es para hoy, señora?
(<i>Dióle dos espaldarazos</i>). |
| ESPOSA | ¡Ay, que me hieren!
Esposo mío ¿así soy despreciada? |

- SOLDADO 2. Hermano, escandalosa cosa es ésta.
Vámonos y dejémosla a su riesgo.
No se alborote aquí la ciudad toda
y nos atribuyan esta boda.
- SOLDADO 1. Vámonos. Mas ir sin nada no es cordura.
La mantellina es buena. Ésta llevemos (p. 174).

El cuarto acto anuncia el amanecer y el encuentro de los galanes del primer acto con unos sacerdotes. Mientras los religiosos recriminan a los galanes por andar de madrugada quizá sacando «alguna virgen / con engaño» (p. 191), los jóvenes sostienen que han sido adoctrinados por una doncella. Enseguida, se encuentran con los estudiantes y el comerciante rico, todos ya convertidos y deciden llevar el extraño caso ante el Rey, quien busca entender el insólito suceso de la mujer predicando en la noche. Al no entender el misterio, buscan y hallan a la mujer y ésta le predica al Rey, quien se retira decidido a conocer al esposo.

En el último acto la Esposa está acompañada por varias damas que la admiran por su belleza y la alaban por el amor que siente por el esposo. La Esposa se desmaya y en medio del desfallecimiento anuncia que ya siente cerca la presencia del amado:

- ESPOSA Ninguna cosa habrá que dar yo pueda
que no la dé de las riquezas mías.
Esta sola merced se me conceda.
Volveré en gozo mis amargos días.
Dichosa soy si acá te me has quedado. [...]
- VALERIO No la detengáis más. Mostrad su amado. [...]
- ANASTASIO Veisle allí donde está disimulado.
Por mostrarte el amor que te tenía
tras de aquella pared está tu Amado.
Por la ventana mira y celosía (pp. 225–226).

Unos versos indican la apertura de una cortina, tras lo que aparece la custodia y enseguida el Gozo espiritual vestido de colores vivos anunciando a la Esposa que ya tiene ante sí al amado. Músicos y cantores, todos los representantes, el Rey, las virtudes y la Esposa –sobra decir que es la Iglesia– oran en voz alta arrodillados ante la custodia y dan fin al auto y *El desierto prodigioso* cierra la representación señalando que «Al punto que acabó la Esposa estas razones, la música entonó el *Tamtun ergo*, y de la sacristía salió el preste revestido de capa pluvial para encerrar el Santísimo» (p. 240).

A la mañana siguiente, Juan del Rosario se disculpa por la rusticidad de sus versos y reitera que no es poeta cómico, pero Pedro, Fernando y el auditorio en pleno felicitan al dominico y prometen copiar los versos en el cartapacio que están armando y que no es otro que el grueso volumen que el lector está terminando.

En el auto que propuso fray Juan del Rosario es claro que la obra debió ser aprovechada no sólo para explotar al máximo los escasos recursos técnicos existentes, sino también para permitir el lucimiento de los actores y el humilde convento que despedía a sus visitantes.

Leyendo los textos dramáticos que Solís atribuye a fray Juan de Rosario considero indudable no sólo el carácter teatral de este extenso pasaje de *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*, sino también que se trata de uno de los primeros testimonios de una fiesta áurea completa en Nueva Granada. Solís reconstruye el diálogo escénico, subraya la función de las acotaciones escénicas que están fuera del diálogo y es cuidadoso al mostrar el sistema de didascalias que el autor presenta, bien sea integrándolas a los parlamentos o de manera explícita como acotación escénica. Igualmente, merece la pena llamar la atención sobre los datos que ofrece sobre el entorno sonoro de músicos y cantores, sobre la manera en que se decora el escenario con productos de fauna y flora de la región, sobre el uso que se hace del espacio de representación que está fuera del escenario e incluso sobre las reacciones del público. Todos estos datos permiten proponer como conclusión inicial que, ante la enorme cantidad de indicios ofrecidos sobre la manera en que Solís concibe el diálogo teatral, el texto dramático, la representación y su entorno, poco importa si se trata de un texto de ficción sobre una representación teatral o del genuino testimonio de una puesta en escena realizada en el convento del Santo Ecce Homo en 1636.

Está documentada la estadía de fray Juan del Rosario en el convento de la Candelaria, la existencia de grupos de teatro escolar jesuítico en Bogotá y Tunja, los encuentros y tertulias de Fernando y sus amigos. No podemos afirmar que fray Juan del Rosario sea autor de los textos transcritos en *El desierto prodigioso*, tampoco podemos afirmar que la representación haya tenido lugar, pero estamos seguros de que cuando Pedro de Solís y Valenzuela incorpora a su manuscrito piezas de teatro breve, poemas, explicaciones en prosa, cuida la incorporación de didascalias y construye un texto decididamente espectacular, muestra su interés por unir en *El desierto prodigioso* la religión con un espectáculo festivo que se celebró en una fecha de máximo interés para el teatro áureo como era la fiesta de san Juan Bautista de 1636.

CONCLUSIÓN

La obra de Pedro de Solís representa muy bien esa idea de que «La mentalidad hidalga fue en las Indias decididamente urbana, pero no se alojó en el modelo de la ciudad mercantil y burguesa, sino en el de la corte: una corte precaria, apenas perceptible a través del fango y de la pestilencia de las calles, de los solares baldíos, de las iglesias ambiciosas pero inconclusas, de las castas despreciadas, pero cuya precariedad encubría un vasto aparato que regía la convivencia de las clases altas gracias al cual funcionaba para ellas, convencionalmente, un sistema de vida noble»¹⁹. Por eso Solís exalta una pequeña villa con un conjunto de fiestas teatrales de carácter religioso.

Los estudios sobre teatro en el Nuevo Reino de Granada no pasan de una decena dedicados, por ejemplo, a la *Laurea crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela (Arrom y Rivas, 1959), la *Competencia en los nobles y discordia concordada* de Juan de Cueto y Mena (Woodford, 1952) y la *Comedia Nueva de la conquista de Santa fe* de Fernando de Orbea (Restrepo, 2006b). Hay algunos estudios generales sobre historia del teatro en Colombia y en Bogotá (González, 1986; Ortega, 1927), un texto sobre una compañía teatral bogotana que se dio a conocer en 1618 (Johnson, 1948), una compilación de materiales para la historia del teatro colombiano que tiene un capítulo dedicado al teatro colonial (Watson y Reyes, 1978), un artículo sobre la tradición carnavalesca del teatro colombiano del siglo xvii (Bernal, 1999) y un trabajo que comenta el problema de la escasez de fuentes documentales (Padilla, 2007). Se trata en todos los casos de propuestas muy originales que buscan comprender la tradición teatral de Nueva Granada, pero que a veces son inexactas y se ven afectadas por un nacionalismo que atribuye al contexto neogranadino obras ajenas (Orjuela, 2000), asunto, este último, ya advertido por la crítica (Restrepo, 2006a).

En términos generales esa bibliografía no vincula suficientemente la actividad estrictamente teatral con la actividad festiva a la cual estaba unida. Esta breve introducción es sólo un intento por mostrar de qué manera la fiesta y el teatro en Nueva Granada durante los siglos xvi y xvii son dos expresiones culturales dependientes la una de la otra. Esa dependencia no es un rasgo de la fiesta en Nueva Granada, sino una característica que une la fiesta neogranadina con la gran tradición hispánica.

Proponer una edición como la que se ofrece en estas páginas es un intento por contribuir en las discusiones sobre la fiesta teatral áurea que parece estar

¹⁹ Romero, 1984, p. 117.

tan escasamente documentada en Hispanoamérica, es un intento por poner al lector frente a unos textos que no tienen los vuelos líricos de los desarrollados en otras latitudes, que por lo mismo no son fáciles, pero que vistos en conjunto muestran muy bien no sólo la dinámica de la actividad teatral en el Nuevo Reino de Granada, sino la estrecha relación que esa dinámica tenía con las formas de difusión de la cultura áurea en el mundo hispánico.

Editar por separado la fiesta de san Juan Bautista que quedó registrada en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* es una manera de mostrar cómo también en Colombia la fiesta áurea tuvo un desarrollo, si no con los vuelos que alcanzó con Calderón en España o con sor Juana en México, al menos sí con la aspiración a mostrar que también aquí se seguían las costumbres del reino.