

## Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo

Ricardo Castells

Florida International University

Agustín Moreto y Cabaña termina los dos primeros actos de *Santa Rosa del Perú*, la última de sus casi ochenta comedias, poco antes de su muerte en 1669. El dramaturgo madrileño Pedro Francisco Lanini Sagredo (c. 1640-c. 1715) —quien colaboró en la producción teatral de muchos de los escritores más importantes de la época— luego redacta el tercer acto de la comedia<sup>1</sup>. La obra conmemora la beatificación de la mística y terciaria dominica Rosa de Santa María (1568-1617) anunciada por el papa Clemente IX en 1668, y se publica en 1671 en la Parte XXXVI de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, y de nuevo unos cinco años más tarde en la *Segunda parte de las comedias de Moreto*. La edición de 1671 aparece el mismo año de la canonización de Santa Rosa de Lima como la primera santa americana, y la representación de esta comedia formaría parte de los festejos religiosos que se celebran en España y el Perú en honor a la nueva patrona de América y Filipinas.

Aunque *Santa Rosa del Perú* está prácticamente olvidada hoy en día, la obra todavía debe ser de interés para el lector moderno, no sólo por la forma en que los dos

<sup>1</sup> La información sobre la identidad de los dos autores se encuentra al comienzo de la primera edición de *Santa Rosa del Perú*, publicada en la Parte XXXVI de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*: «Las dos jornadas de Don Agustín Moreto (que fueron las últimas que escribió de su vida.) Acabóla Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo». Véanse también los comentarios de Ruth Lee Kennedy («Moreto's Span», 172 y *Dramatic Art*, 151-152) y James A. Castañeda (48-49) sobre la doble autoría de la obra. Ann L. MacKenzie se refiere a la música de violines que incluye Lanini Sagredo al final del segundo acto, lo cual sugiere que ella considera que Lanini Sagredo escribió al menos parte de este acto («The comedias», 144). Para la colaboración de Lanini Sagredo en las obras teatrales de otros dramaturgos contemporáneos, véanse los dos trabajos de Mackenzie, especialmente «The comedias» (140).

dramaturgos presentan a Rosa como personaje femenino, sino también por la caracterización que hacen de la colonización española de América. Como se verá en el trabajo presente, Rosa de Santa María es un personaje complejo —y hasta cierto punto contradictorio— que se muestra sumisa a la Iglesia en los aspectos espirituales de su vida, pero que al mismo tiempo se rebela en contra de la sociedad patriarcal en que vive justamente por los votos religiosos que ha profesado. Sin embargo, a pesar de esta rebeldía, la castidad y la perfección espiritual de la muchacha llegan a cobrar un claro sentido social y político en la obra, pues su defensa de la fe católica en el Perú virreinal se convierte en el símbolo más visible del carácter religioso de la expansión colonial española en el Nuevo Mundo.

Al comienzo de *Santa Rosa*, sale al escenario el joven pretendiente don Juan de Toledo, quien —según su amigo don Gonzalo— «ha juntado / los blasones de Toledo / con las riquezas de Indiano» (I, 1b)<sup>2</sup>. Don Juan aparece pues como una combinación perfecta de la aristocracia peninsular y la opulencia colonial, y como todo joven enamorado de la comedia española busca a una mujer con las cualidades necesarias para ser su esposa. Según don Gonzalo, Rosa de Santa María sería una compañera ideal para el caballero español, pues en ella se halla «una muger / que es de la modestia aplauso / de toda virtud ejemplo / y de hermosura un milagro» (I, 2a). Además, de acuerdo con la letra que cantan los músicos que acompañan a los dos caballeros durante la primera escena, Rosa de Santa María es también el complemento femenino idóneo para las riquezas materiales del Perú virreinal: «Engrandézcase el Perú, / si la plata le enriqueze, / que la Rosa le ennobleze / con belleza y con virtud» (I, 1a).

Pero se sorprende uno, poco después, cuando la Rosa de Santa María aparece en escena no es la típica dama aristocrática de la comedia española, sino una muchacha que, según sus propias palabras, es «la más vil de todas las mugeres» (I, 4a). La hagiografía de Santa Rosa indica que a pesar de su notable belleza física, la muchacha aprende a una temprana edad el concepto barroco de que esta belleza es nada más que un engaño y un camino a la condena eterna. Por lo tanto, desde el principio de la obra existe un claro conflicto entre la vida retirada y ascética que profesa Rosa de Santa María —una vida encaminada hacia la santidad mediante la *imitatio Christi*, o la imitación de la pasión de Jesucristo— y su papel social como futura esposa de don Juan de Toledo.

Moreto dramatiza pues una oposición absoluta entre la riqueza, el amor y el honor mundanos representados por el caballero español, y la devoción espiritual y la abnegación material que inspiran la vida religiosa de la terciaria limeña. Empero, si

<sup>2</sup> El personaje de don Gonzalo está basado en la figura histórica de don Gonzalo de la Maza, quien —junto con su esposa doña María de Uzátegui— recogió en su casa a Rosa durante los últimos tres años de la vida de la muchacha. La casa se convirtió en monasterio de monjas dominicas en 1708.

Toda referencia a la obra será a una transcripción de *Santa Rosa del Perú* realizada en WordPerfect, con texto base de la *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto* (Valencia, 1676), y correcciones y enmiendas tomadas de la Parte XXXVI de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671). Esta transcripción de *Santa Rosa* está a la disposición de cualquier estudioso con interés en la obra. Se usa la segunda edición de 1676 como texto base porque es una edición más cuidadosa que la de 1671, pues no tiene tantas erratas y tampoco le faltan tantos versos como en la edición anterior. Las dos versiones de *Santa Rosa del Perú* se encuentran en microfilm en la colección de la Universidad de Pennsylvania (Regueiro MS 383 y 1615).

existe un conflicto personal y amoroso entre Rosa de Santa María y don Juan, hay una segunda contienda todavía más violenta entre la santa y el personaje del demonio. Como es de esperar, el diablo se opone a la llegada y la expansión de la religión católica en el Nuevo Mundo, un lugar que —por lo menos en el teatro español del Siglo de Oro— representa la morada tradicional de la herejía, las tinieblas y la idolatría. En comedias como *El nuevo mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega, *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca y *La conquista de México* de Fernando de Zárata, la colonización española de América se presenta ante todo en términos religiosos y espirituales. Ocultada la violencia que caracterizó a la conquista, la llegada de la civilización europea al Nuevo Mundo se justifica en estos dramas por la necesidad de propagar la fe entre unas culturas indígenas sumidas en la idolatría y las creencias diabólicas.

Así, la comedia española, en general, establece un contraste absoluto entre el elemento profano de las culturas indígenas por una parte, y la necesidad de llevar la religión católica a América por otra. Sin embargo, *Santa Rosa del Perú* desarrolla esta idea de una forma inesperada. Resulta que todos los personajes de la comedia son peninsulares y criollos con la notable excepción del demonio, quien curiosamente es el único personaje americano de la obra. Los dos dramaturgos caracterizan la cultura criolla —representada en este drama por Rosa de Santa María— como una extensión directa del mundo europeo, una realidad que se manifiesta sobre todo en la decisión de Rosa de adoptar a Santa Catalina de Siena como su modelo espiritual<sup>3</sup>. El mundo indígena, en cambio, se relaciona exclusivamente con el personaje del demonio, de modo que la cultura americana aparece como un elemento que se tiene que extirpar para siempre para asegurar el triunfo de la fe.

En el marco de este conflicto religioso, lo que más le molesta al demonio en esta obra no es el elemento espiritual del cristianismo, sino el hecho de que su mayor contrincante en la contienda por el Perú virreinal sea una débil mujer. La condición femenina de Rosa de Santa María es un tema constante para el demonio a lo largo de la obra, pues se queja una y otra vez de que no se le oponga un hombre digno de la furia diabólica:

[P]ues esta tierra, que era siempre mía,  
donde siempre reynó mi idolatría,

<sup>3</sup> Las hagiografías de Santa Rosa y Santa Catalina de Siena (1347-80) coinciden en varios elementos, como por ejemplo la vida de oración y mortificación, la unión mística con Dios, el desposorio místico con Jesús, las cinco llagas que llevaban en la cara, la oposición de los padres a su vocación religiosa, y la decisión de hacerse terciaria dominica en vez de entrar en un convento. Es importante notar que estas características están íntimamente relacionadas con la condición femenina de las dos santas. Thomas J. Heffernan indica que el *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*, donde se describe el martirio de las Santas Perpetua y Felicitas en Cartago en el año 203, establece desde los primeros siglos del cristianismo unas normas generales para las santas católicas: «What is important about the *Passio* is the legacy it bequeathed to the convention of later medieval saints' lives: women as models of unconventional heroism capable of autonomy; the idea of the chaste life as *primus inter pares*; the desire for union with Christ; the subordination of the blood family; [...] and the apparent indifference to persecution, pain, and suffering on the part of the saints» (197).

Para la vida de Santa Catalina, véanse Raymond de Capua y también Hansen, sobre todo el capítulo XVI («Goza Rosa de trato familiar con Jesucristo, con su Madre y con Santa Catalina de Siena», 153-162). Para la vida religiosa de las terciarias o *beguines*, véanse Petroff (capítulo 3, «A New Feminine Spirituality: The Beguines and Their Writings in Medieval Europe», 51-61), Bowie, McDonnell, Roisin y Philips.

no sólo se la quita a mi desvelo,  
 sino que quiere Dios hazerla Cielo:  
 y es mi rencor, que quando me destierra,  
 sea una vil muger quien me haze guerra. (I, 4b)

Para vencer la oposición espiritual de esta llamada «vil muger», el demonio decide atacar la castidad que —como Santa Catalina de Siena— tiene jurada desde los cinco años. De esta manera, la pureza de Rosa se presenta como símbolo no sólo de su vocación religiosa, sino también de la conquista espiritual del Perú colonial. Por este motivo, el demonio indica que se valdrá del amor sensual que ha producido en don Juan de Toledo como su arma principal en esta contienda: el posible enlace matrimonial entre Rosa y don Juan no corresponderá a un amor honesto y puro por parte de éste, sino a una pasión amorosa de origen infernal.

A pesar del carácter sensual del amor de don Juan, el joven pretendiente encuentra un aliado inesperado en Gaspar de Flores, el padre de Rosa<sup>4</sup>. Éste es de una familia noble venida a menos, y para él la riqueza que posee don Juan es motivo suficiente para el casamiento de su hija. Rosa, sin embargo, no puede aceptar un matrimonio que va en contra de sus votos de castidad y pone los intereses mundanos de su padre y de su pretendiente antes del amor espiritual que ella siente por Dios. Por lo tanto se opone enérgicamente a los planes de su padre, pero éste le recuerda que vive en una sociedad patriarcal, y que, en consecuencia, no goza de la libertad de elegir a su propio esposo.

Como la santa no tiene éxito al apelar a los sentimientos paternos de Gaspar, intenta encontrar una solución dirigiéndose a su novio —«sin que en ello de mi padre / la noticia se interponga» (I, 11a)— y explicándole a don Juan que no puede casarse con él porque ya tiene otro dueño a quien le ha dado la palabra de esposa. Rosa en ningún momento revela que su dueño es Jesucristo y que ha decidido profesar una vocación religiosa. Por poco llega a un acuerdo con el caballero español, cuando —estamos en el final del primer acto— el demonio aparece embozado en la casa de Rosa y logra convencer a don Juan de que tiene que matar al amante misterioso de Rosa para limpiar esta mancha a su honor.

Al comienzo del segundo acto, vemos que Rosa ha logrado convencer a su padre de que ella debe tomar el hábito de terciaria dominica, quedando sin resolver el antagonismo que ahora existe entre don Juan y la familia de la santa. Igual que en la hagiografía de Rosa, la muchacha vive ahora de penitente en una pequeña celda que construyó en el huerto de la casa, un espacio que existe fuera de todo control paterno. El cambio de actitud de Gaspar es una importante victoria moral para la muchacha, pero el rechazo del matrimonio no hace sino atizar los celos alocados de don Juan. En estas nuevas circunstancias el demonio va a emprender la perdición de la muchacha valiéndose tanto del retiro espiritual de ella como del amor desenfrenado del joven caballero.

Moreto en todo momento ensalza la fe y la piedad religiosa de la santa, pero también revela las penitencias casi inhumanas a que se somete. Como le explica Gaspar

<sup>4</sup> Hansen indica que hubo un intento de casar a Rosa (31-32), aunque la que más instó a la muchacha a que se casara fue su madre, quien no aparece como personaje en la obra de Moreto. Para más información sobre este mismo tema, véanse también las páginas 509-510 de Hansen.

a don Gonzalo, su hija se disciplina con cadenas de hierro y se pone en la cabeza una corona de tres bandas con treinta y tres clavos en cada banda, uno por cada año de la vida de Jesús. Además, su hija se acuesta en una cama de leños cuyos nudos y espinas le producen terribles dolores y heridas en las dos horas que duerme por noche<sup>5</sup>. Finalmente, Gaspar declara que muchos limeños admiran y alaban a la terciaria por su devoción religiosa y su unión mística con Jesucristo, pero también añade que hay otros que la critican por ilusa<sup>6</sup>.

Precisamente, por las sospechas que existen sobre el posible aspecto diabólico de las visiones de Rosa, la muchacha corre el riesgo de caer en manos de la Inquisición limeña, lo cual llevaría a la familia a la peor deshonra posible. Aunque don Gonzalo opina que «toda Lima / publica, admira y alaba» a Rosa (II, 14b), Gaspar le responde que no es necesariamente así:

Esse es mi mayor cuydado,  
pues por essas voces, anda  
mi casa en lengua de todos,  
y su crédito en balanças.  
Unos dizen que es ilusa,  
que su devocón es falsa;  
otros, que haze su flaqueza  
visiones imaginarias.  
Otros, que estoy en peligro  
de que la lleven mañana  
a la Inquisición, y quede  
sin honra toda mi casa. (II, 14b)<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Para más detalles sobre las mortificaciones de Rosa, véase Hansen, especialmente los capítulos IX, «Rosa ciñe la cabeza con corona de agudas púas y la fija y asegura en ella», y XI, «Rosa evita cuanto puede el presentarse en público y reduce a muy estrecha celda».

<sup>6</sup> Desde la época de los Padres de la Iglesia, se reconoce que las supuestas visiones divinas pueden ser ilusiones diabólicas creadas para engañar a los fieles. Según Gregorio Magno (c. 540-604), el cuarto doctor de la Iglesia, sólo los santos tienen la capacidad de distinguir entre la ilusión y la revelación (262). En el Perú virreinal, las investigaciones de la Inquisición intentan determinar si las visiones de Rosa o de cualquier otro visionario son de carácter revelatorio o ilusorio, algo muy difícil de precisar para los no santos. Hansen indica que al principio algunos confesores no sabían si las «visiones aterradoras» de Rosa eran delirios o ilusiones del diablo, aunque «[l]os más templados y de más seso lo achacaban a la melancolía y al desvanecimiento del cerebro, originado de los continuos ayunos y las frecuentes vigiliás» (133). Hansen concluye que entre «los muchos dones de que gozó Rosa, era uno de los más eminentes y admirables, como rectificaron sus confesores, el tener gracia especial de discreción de espíritus para distinguir las visiones verdaderas de las que son ilusiones del demonio y sugerencias astutas de la antigua serpiente» (173). Véase también el capítulo XV de Hansen, «Sujétase Rosa al examen de hombres doctos para que averigüen si su espíritu es de Dios» (136-52).

<sup>7</sup> Fernando Iwasaki Cauti ha observado la amenaza que representan estas murmuraciones para la Rosa histórica y para su familia, pues desde el año 1570 la Inquisición española había notado el peligro de las beatas que se mantenían al margen de todo control eclesiástico. Según Iwasaki Cauti, en aquella época «los alumbrados se multiplicaron por España y las mazmorras del Santo Oficio se poblaron de beatas, endemoniados, visionarios e ilusos confesores» (583), una realidad histórica que también existía en América. Véase por ejemplo Castañeda Delgado y Hernández Aparicio, especialmente el capítulo VIII, «Alumbrados y visionarios» (295-336).

Moreto, sin embargo, presenta a los confesores de Rosa como autoridades inapelables que la protegen del Santo Oficio porque aceptan la vocación espiritual de la terciaria limeña. Según Gaspar,

El Doctor Juan del Castillo,  
y el Maestro Lorençana,  
que del glorioso Domingo  
son las Antorchas más claras,  
y toda su Religión  
aprueba, admira, y ensalça  
su vocación por segura,  
y para más confiança  
también de la Compañía  
de Jesús a examinarla  
han venido los Maestros  
de más letras y más fama,  
y todos están conformes. (II, 15a)

Así, la estructura religiosa imperante en *Santa Rosa del Perú* sirve para avalar la autenticidad de la espiritualidad de la muchacha y de su unión mística con Dios<sup>8</sup> y Moreto en ningún momento menciona una posible influencia nefasta de los confesores de Santa Rosa. Lo que sí hace el dramaturgo es hacer hincapié en la voluntad de la muchacha de alcanzar la santidad mediante la repetición de los rigores y las penas de la pasión de Jesucristo.

Estas mortificaciones —de marcada exageración para nuestra mentalidad moderna— a veces tienen consecuencias imprevistas, que trata de aprovechar el Enemigo. Rosa suele dormir sólo dos horas por noche en la cama de leña y espinas que ha puesto en la celda, pero un día amanece sin haber pegado los ojos. El demonio se da cuenta del cansancio y la debilidad de la santa, y la hace dormir con sus poderes sobrenaturales. Entre los sueños producidos por el diablo, Rosa de Santa María intenta resistir la atracción sensual de una música que cantan y tocan los vicios de la Vanidad, la Presunción, el Amor propio y la Lascivia. Al mismo tiempo, el demonio lleva a don

<sup>8</sup> En la vida real la autoridad y la influencia que los confesores ejercían sobre las beatas no siempre fueron tan benignas, y menos todavía en el caso específico de Santa Rosa. Según Iwasaki Cauti, «El binomio beata-confesor siempre fue considerado sospechoso por las autoridades eclesiásticas, quienes desconfiaban de la sinceridad de las mujeres o simplemente de su capacidad para asimilar las enseñanzas de sus confesores. No obstante, el modelo creado por Teresa de Ávila y Juan de la Cruz indujo a muchos clérigos ignorantes y a cientos de ilusas a emprender la insensata empresa de la santidad [...]. Rosa de Santa María no sólo no escapó a esa regla sino que la cumplió hasta alcanzar niveles de exageración infinita, pues la terciaria limeña llegó a tener alrededor de trece confesores y un director espiritual —entre dominicos y jesuitas— quienes ejercieron influencias sobre ella y fueron cómplices de sus delirios. María de Oliva —madre de Rosa— abominaba a la cohorte de frailes que rodeaba a su hija, porque estaba segura que los rigores que ella se imponía eran «por ser de este parecer ignorante credulidad y juicio de algunos confesores». En realidad no le faltaba razón, pues Pedro de Loaysa le había prescrito cinco mil azotes para que pudiera experimentar los dolores de la pasión de Cristo» (590-591). Hansen, en cambio, indica que Rosa misma decidió mortificarse con cadenas (62-64), lo cual parece lógico porque de esta forma seguiría el ejemplo de Santa Catalina de Siena, quien se disciplinaba con cadenas tres veces al día (Capua, 61).

Juan a la celda de Rosa, donde lo anima a violar a la muchacha dormida, diciéndole que «la mayor venganza / es lograr vuestro amor fino» (II, 22b)<sup>9</sup>.

Pero, justo en el momento en que intenta violarla el que hubiera sido su esposo en la tierra, la santa despierta y llama a su verdadero esposo, Jesucristo, para salvarla de la agresión de don Juan. Según las acotaciones de la obra, «*Al dezir Jesús, se hunden los vicios, y baxa el Ángel con espada [...] y echa al demonio, y el Niño Jesús se aparece en una apariencia*» (II, 23b). Don Juan se queda temporalmente ciego después de ver el esplendor de esta visión divina y, ya escarmentado y penitente, le confiesa su error a la santa. El caballero español abandona entonces su pasión carnal por Rosa, pero el diablo todavía rehúsa rendirse. Al contrario, en el momento de abandonar el escenario al final del segundo acto, se queja una vez más de la condición femenina de Rosa de Santa María —«Ya voy rabiando de verme / por una muger vencido» (II, 23b)—, lo cual indica que la lucha entre Santa Rosa y el demonio aún no ha terminado.

El tercer acto de Lanini Sagredo continúa la trama y los temas presentados anteriormente por Moreto, pero la acción dramática se hace más episódica y menos fluida ya que la primera mitad del acto recoge diferentes escenas sacadas directamente de la hagiografía de Rosa. El acto empieza en el jardín de Gaspar, donde Rosa y el gracioso Bodigo comparten los ayunos típicos de la vida ascética, aunque éste naturalmente se queja del hambre que siente, mientras aquella soporta el «dolor sabroso» que anticipa su muerte (III, 28a). Fiel al relato de la vida de Rosa, Lanini Sagredo presenta escenas de la unión mística de la santa con la Virgen y con el niño Jesús, y además repite un episodio en que Rosa pronostica que le va a llegar un regalo de chocolate de la casa de don Gonzalo de Maza<sup>10</sup>.

Sin duda alguna, la escena más importante de la primera mitad del tercer acto es la defensa que hace Rosa de la ciudad de Lima ante la amenaza de un ataque naval por parte de una armada holandesa. Según su hagiógrafo Leonardo Hansen, en julio de 1615 corre el rumor de que los holandeses han llegado a Lima, y que vienen con la idea de «despojar la ciudad con el saco y degollar sus habitantes, [y] también [de] profanar todo lo sagrado, robar todos los templos y acabar furiosamente con la religión cristiana» (239). Aunque cunde el pánico en Lima por este ataque calvinista, Hansen indica que Rosa, en vez de sumirse en el miedo y la desesperación, se alegra porque cree

<sup>9</sup> Aunque el personaje de don Juan de Toledo es creación de Moreto, este episodio se basa en un hecho aparentemente histórico. Según la biografía moderna de Vargas Ugarte, «Moreto en su auto [sic] *Santa Rosa del Perú* supone que un galán la pretendió con instancia. Pudo basarse en este episodio que refiere en los Procesos Fr. Alonso Velásquez, Prior de Santo Domingo. Dice haber oído de labios de la misma Rosa que una noche, al entrar al huerto, a media noche, para orar, salió a su encuentro un joven vestido de blanco, el cual se acercó a ella con dañada intención. Resistió Rosa y el joven emprendió la fuga. La Santa se retiró a su cuarto y allí tomó una disciplina de sangre, quejándose a Nuestro Señor que la hubiese dejado sola en esos instantes» (128, n. 1). Hansen, en cambio, indica que fue el demonio mismo quien la siguió a su celda (172).

<sup>10</sup> Según Castañeda, «The work of a hand other than Moreto's is quite evident in the third act. A dice game between Rosa and the Christ-Child, which serves as an object lesson against gambling, and the miraculous appearance of chocolate for which Rosa has expressed a desire are but two of several scenes not typical of Moreto. The flamboyance and desultory nature of the principal action are also atypical» (48-49). Aunque el desarrollo del tercer acto es desde luego más lento que los dos primeros —algo que ya había notado Kennedy (*Dramatic Art*, 151-152)— el juego de dados con el niño Jesús y el episodio con el chocolate vienen directamente de la hagiografía de Rosa (Hansen, 155 y 164-165). Para la apariencia de la Virgen durante la primera escena del tercer acto, véase Hansen 160-162.

que ha llegado el momento culminante de su vida de *imitatio Christi*<sup>11</sup>, ya que por fin tendrá la oportunidad de morir como mártir en defensa de la fe:

[N]o podía disimular el gozo; teniendo por cierto se había llegado ya la hora felicísima [...] en que poder dar la vida y derramar su sangre por la honra y culto del Santísimo Sacramento, que estaba allí presente; y así llamando aparte a sus compañeras, recogiólas en la capilla de San Jerónimo. Allí con cara de risa comenzó a exhortarlas al martirio. Decía: «Que se les había venido a las manos una ocasión preciosa y afortunada, no menos que ser sacrificio cruento, a vista del incruento del altar; ser víctima por la víctima divina que adoraban, y poner el alma y la vida en honra del cuerpo de Jesucristo que estaba descubierto». (240)

De esta forma, Rosa de Santa María demuestra que está dispuesta a morir para defender la pureza espiritual del cuerpo de Cristo, símbolo de las diferencias fundamentales entre el catolicismo y el protestantismo en los siglos XVI y XVII. Tanto su deseo de ser mártir como su defensa del Corpus colocan a Rosa dentro de las tradiciones más arraigadas de la Iglesia y explican por qué el diablo no puede vencer a la muchacha. Hansen escribe que «[l]os circunstantes, aunque lo veían por sus ojos, no acababan de creer que era *mujer flaca*, sino *amazona valiente* la que hasta allí había sido ejemplar y modelo acabado de mansedumbre» (nuestro énfasis, 241).

Es interesante notar que Lanini Sagredo usa las mismas palabras para elaborar dramáticamente esta escena clave. Con el uso de tramoya teatral, Rosa lanza unas flores al aire y —según las acotaciones de la obra— «*Ármase una Cruz de las rosas, quedando pendientes de un alambre delgado*» (III, 31b). La cruz de rosas luego se convierte en el estandarte de la santa dispuesta a sacrificar su vida para defender la fe:

Pues militando valientes  
debaxo dessa vandra,  
que tremolada en el ayre,  
de la Fe es insignia excelsa,  
podremos de sus errores  
heréticos, y violencias,  
constantes en nuestra Fe  
triunfar, muriendo en defensa  
de Dios, pues murió piadoso  
por redimirnos en ella;  
y así no temáis sus iras,  
que yo seré la primera,  
que Católica Amaçona,  
valiente, quanto resuelta,  
iré al Templo Sacrosanto. (III, 32a)

<sup>11</sup> Aunque la actitud de Rosa le puede sorprender al lector moderno, Heffernan indica que desde los comienzos de la Iglesia católica, el martirio se considera la meta suprema de la vida de *imitatio Christi* porque representa una reproducción literal de la muerte de Jesús: «The *imitatio Christi* was first employed as a literary convention [...] in Luke's portrayal of Stephen's death in the Acts. Luke [...] patterned certain critical scenes and language attributed to Stephen on the passion and death of Christ [...]. For Christians, the prospect of martyrdom was to be sought, to be received joyously as a special grace from God [...] [and as] a gift which made possible a virtually instantaneous union with God» (218-219).



Tanto para Hansen como para Lanini Sagredo, Rosa aparece pues como una amazona en defensa de la fe. Según la creencia popular recogida en el drama, la devoción y las oraciones de la muchacha hacen que muera el almirante holandés, lo cual obliga a la armada a abandonar las costas peruanas antes de llegar a la ciudad de Lima (III, 32a). Lanini Sagredo sabe ligar este episodio histórico a la trama general de la obra, pues el demonio indica en la comedia que él ordenó que los holandeses «a Lima abrasassen / y sus Templos sagrados profanassen, / por ser patria feliz desta enemiga, / que a tanta pena a mi furor obliga» (III, 32b). Pero vence Rosa, y Lanini Sagredo, valiéndose de las palabras de Hansen por segunda vez, nos presenta al demonio tan sorprendido como los limeños de que la muchacha sea tan decidida en su defensa del catolicismo: «¡Que una flaca muger con tal desvelo / de tal manera favorezca el Cielo!» (III, 32b).

A estas alturas, el demonio reconoce que no puede vencer a Rosa, pues no sólo está amparada por Jesucristo y el Ángel de Guarda, sino que también tiene en sí gran fortaleza espiritual para defender la fe ante una invasión enemiga. Curiosamente, una mujer ha hecho que el demonio mismo dude de sus poderes sobrenaturales: «¿Pero cómo desmaya el poder mío? / ¿Cómo de mis engaños desconffio?» (III, 32a). Por esta razón, al final de la obra, dirige su venganza hacia los personajes más débiles de la obra, o sea Gaspar y don Juan. El caballero español, arrepentido ya de la pasión sensual que había sentido por Rosa de Santa María, desea disculparse con el padre por su comportamiento con la muchacha. Para impedir este encuentro, el demonio manda unos espíritus infernales en forma de hombres para atacar al joven caballero, y al defenderse éste le dicen que Gaspar los mandó para matarlo.

Al llegar don Juan a la casa de Gaspar para vengarse de su presunto enemigo, las acotaciones indican que «*sale Rosa al encuentro con una Cruz muy grande al ombro, y al ir él a executar el golpe [de daga], cae Rosa hincando una rodilla en el suelo*» (III, 34b). El simbolismo de la cruz no puede ser más claro: la vida de *imitatio Christi* de Rosa sirve para redimir el alma de don Juan, de la misma forma que Jesús murió en la cruz como redentor del mundo. Como le explica Rosa al caballero español cuando éste le pregunta qué hace ella con la cruz: «Caer con la Cruz que veis, / para que vos no caygáis / en un error sin disculpa, / porque si Christo cayó / con ella, fue porque no / cayésemos en la culpa» (III, 34a).

Con la salvación de la ciudad de Lima y del alma de don Juan, Rosa de Santa María ha cumplido su misión en la tierra, y sólo le falta morir para alcanzar la vida eterna. El demonio intenta llevarse el alma de la terciaria limeña hasta el último momento, pero el Ángel Custodio indica que la vida de *imitatio Christi* se ha hecho realidad, ya que Dios se ha unido con ella en los últimos pasos de su vida:

[P]orque él padeció por ella,  
pues con tal fervor imita  
de su Sagrada Pasión  
aquellas angustias mismas,  
que apenas de su mansión  
le dio mi aviso noticias,  
quando cargando en sus ombros

pesada una Cruz, camina  
 los propios passos que Dios  
 anduvo con ella misma. (III, 37b)

A pesar de su debilidad física, Rosa, al final de la obra, con la ayuda de Dios encuentra la fuerza interior para darse nada menos que cinco mil azotes, ponerse la corona de púas por última vez, herirse la cara con las mismas cinco llagas de Santa Catalina de Siena, y morir en medio de los romeros en forma de cruz que crecen milagrosamente en su jardín<sup>12</sup>.

La santa, por fin, ha alcanzado el martirio y la salvación que ella tanto deseaba. Por esta razón, en la última escena de la obra, Jesús, la Virgen María y Santa Catalina de Siena bajan para recibir a Rosa, y los cuatro luego suben por el escenario para representar el ascenso de su alma al Cielo. A su vez, el demonio —ya derrotado en el Perú y cansado de ver «tantas maravillas / en esta muger» (III, 38b)— cede el dominio sobre el territorio americano y se hunde para siempre en el infierno (III, 39a). Con este final, Rosa llega al punto culminante de la vida de imitación de la pasión de Cristo. Según escribe Thomas J. Heffernan, desde los comienzos de la Iglesia cristiana,

There [is] another rationale for the *imitatio Christi* which [...] is quite important in the development of the cult of the saints [...]. If the candidate for martyrdom were of the proper spirit and were able to model his or her suffering and death on the paradigm of Christ, then just prior to death, he or she would experience a complete personal metamorphosis. This metamorphosis [...] seems to have been based on the belief that in the midst of the torment the martyr would be personally rescued by the Christian God [...]. In sum [...] the promise of redemption is realized at once for those select few who choose to imitate literally Christ's sacrifice. (221)

Según esta perspectiva, la última escena de *Santa Rosa del Perú* refleja el hecho de que, conforme a unas tradiciones hagiográficas milenarias, la pasión y el martirio de la terciaria limeña producen la intervención directa de Dios en la muerte y la redención de la santa. Pero, además del aspecto espiritual de la salvación de Rosa, también existe un importante significado social y político en esta presencia divina. Según Heffernan, el modelo de las santas martirizadas data del siglo tercero con Santa Perpetua y Santa Felicitas, quienes mueren en Cartago por no renunciar la fe durante un período de persecución religiosa en el Imperio romano. Con la participación divina en estas dos muertes, «[T]his transcendent presence changes the dynamics of the combat [...] [as] the successful outcome of the strife is guaranteed because now it is the Christian God who is ranged against the forces of religious intolerance» (221). La última escena de *Santa Rosa del Perú* entonces indica que ya no es sólo una «débil muger» la que defiende la fe en América, sino que —como consecuencia del sacrificio y el martirio de Santa Rosa— Jesucristo y su corredentora la Virgen María son los que aseguran el triunfo del catolicismo en el Perú virreinal.

<sup>12</sup> Para los romeros en forma de cruz, véase Hansen (219-220). La santa en realidad murió en su cama en la casa de Gonzalo de Maza, aunque según Hansen lo hace imitando la muerte de Cristo en la cruz: «[I]nsinuó que era ya llegado el último trance la partida. Rogó que le quitasen la almohada; para que así reclinando la cabeza sobre el desnudo leño de la cabecera, se verificase que moría en Cruz» (332).

Empero, a diferencia del ejemplo de Santa Perpetua y Santa Felicitas, en el que el primer cristianismo representaba un elemento de resistencia a la política oficial de intolerancia religiosa del Imperio romano, en la época de la conquista española de América la Iglesia ha evolucionado de tal forma que llega a ser una fuerza que intenta eliminar toda resistencia a la política religiosa de un nuevo imperio mundial. Dado que la religión católica se convierte en un agente de homogeneidad en la fase de expansión europea en América, es perfectamente lógico que Santa Rosa adopte a Santa Catalina de Siena como su modelo espiritual, y que también asuma patrones de conducta importados directamente de la metrópoli. Por esta razón, podemos concluir que si *Santa Rosa del Perú* no presenta en escena a auténticos personajes indígenas, en realidad la obra tampoco presenta a auténticos caracteres criollos. Al contrario, sólo vemos a personajes como la misma Rosa de Santa María, o sea a los hijos de españoles que mantienen la misma religión y las mismas costumbres de sus padres, sin desviar nunca de un modelo netamente europeo.

Sería imposible hoy en día aceptar la idea central de *Santa Rosa del Perú* de que la expansión española en América es una empresa exclusivamente religiosa. La obra de Moreto y Lanini, sin embargo, presenta la colonización del Nuevo Mundo de acuerdo con unas normas fácilmente aceptables para el público teatral español. La comedia del Siglo de Oro ofrece así una versión simplista y parcial de la realidad histórica americana, versión que oculta las muchas contradicciones éticas y morales del proyecto colonial español. Según esta visión idealizada del Perú virreinal, Rosa de Santa María alcanza la santidad mediante la dedicación absoluta al amor espiritual y a la imitación de la pasión de Jesucristo. Y gracias a este sacrificio, se defiende no sólo un imperio político en el Perú, sino también un reino religioso bajo el dominio de Jesucristo.

#### OBRAS CITADAS

- BOWIE, Fiona, ed. *Beguine Spirituality: Mystical Writings of Mechthild of Magdeburg, Beatrijs of Nazareth, and Hadewijch of Brabant*. Tr. Oliver Davies. Nueva York, Crossroads Books, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La aurora en Copacabana. Obras completas*. Ed. A. Valbuena Briones. 3 vols. Madrid, Aguilar, 1966. I: 1360-1406.
- CAPUA, Raymond of. *The Life of St. Catherine of Siena*. Nueva York, Kenedy, 1960.
- CASTAÑEDA, James A. *Agustín Moreto*. Boston, Twayne, 1974.
- CASTAÑEDA DELGADO, Paulino y Pilar HERNÁNDEZ APARICIO. *La inquisición de Lima (1570-1635)*. Madrid, Editorial Deimos, 1989.
- HANSEN, Leonardo. *Vida admirable, y muerte preciosa, de la venerable madre soror Rosa de Santa María, Peruana, en Lima, de la Tercera Orden de Predicadores*. Traduc. Jacinto de Parra. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1665; reimp. *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Lima, Centro Católico, 1895.
- HEFFERNAN, Thomas J. *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. Nueva York, Oxford UP, 1988.

- IWASAKI CAUTI, Fernando. «Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima», *Hispanic American Historical Review* 73, 1993, 581-613.
- KENNEDY, Ruth Lee. «Moreto's Span of Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 1937, 170-72.
- . *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, MA, Smith College Studies in Modern Languages 13, 1931-32.
- MACKENZIE, Ann L. «Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715): A Catalogue, with Analyses, of his Plays», en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*. Eds. Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin. Liverpool, Liverpool UP, 1992. 105-128.
- . «The comedias of Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640-?1715)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, 139-151.
- MCDONNELL, Ernest W. *The Beguines and Beghards in Medieval Culture*. New Brunswick, Rutgers UP, 1953; reimp. Nueva York, Octagon, 1969.
- MORETO, Agustín y Pedro Francisco LANINI SAGREDO. *Santa Rosa del Perú. Segunda Parte de las Comedias de Agustín Moreto*. Valencia, Imprenta de Benito Macé, 1676. Regueiro MS 1615.
- PETROFF, Elizabeth Alvilda. *Body and Soul: Essays on Medieval Women and Mysticism*. Nueva York, Oxford UP, 1994.
- PHILLIPS, Dayton. *The Beguines in Medieval Strasbourg: A Study of the Social Aspect of Beguine Life*. Ann Arbor, U Michigan P, 1941.
- REGUEIRO, José M. *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the Comedia Collection of the University of Pennsylvania Libraries*. New Haven, Research Publications Inc., 1971.
- ROISIN, Simone. *L'Hagiographie cistercienne dans la diocèse de Liège au XIII<sup>e</sup> siècle*. Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1947.
- VARGAS UGARTE, S. J., Rubén. *Vida de Santa Rosa de Santa María*. Lima, Biblioteca Peruana, 1951.
- VEGA, Lope de. *El nuevo mundo descubierto por Colón. Obras de Lope de Vega XXIV*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, 215), 1968, 121-73.
- ZARATE, Fernando de. *La conquista de México. Parte XXX, Comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid, Domingo García Morrás para Domingo Palacio Villegas, 1668. Regueiro MS 317.

CASTELLS, Antonio «Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo». En *Criticón* (Toulouse), 73, 1998, pp. 157-169.

**Resumen.** *Santa Rosa del Perú*, la última de las casi ochenta comedias del Moreto, se escribe para conmemorar la beatificación de la terciaria limeña Rosa de Santa María en 1668, y se publica por primera vez en 1671, el mismo año de su canonización como la primera santa americana. Este trabajo estudia el personaje de Rosa como símbolo del aspecto religioso de la expansión imperial española en el Nuevo Mundo. A su vez, analiza el personaje del demonio —el único personaje autóctono de la obra— y el conflicto entre él y Rosa de Santa María sobre la conquista espiritual del Perú colonial.

**Résumé.** *Santa Rosa del Perú*, la dernière des presque quatre-vingts pièces de Moreto, a été écrite pour célébrer la béatification (1668) de Rosa de Santa María, tertiaire de Lima et publiée en 1671, année de la canonisation de cette sainte, la première sainte d'Amérique. Sont étudiés dans cet article le personnage de Rosa —en tant qu'il symbolise l'aspect religieux de l'expansion impériale de l'Espagne dans le Nouveau Monde— et le personnage du démon —le seul autochtone de la pièce—, ainsi que le conflit qui les oppose dans le cadre de la conquête spirituelle du Pérou.

**Summary.** *Santa Rosa del Perú*, the last of Moreto's almost eighty dramas, was written to commemorate the beatification of the Peruvian beguine Rosa de Santa María in 1668, and was published for the first time in 1671, the same year of her canonization as the first American saint. This paper studies the character of Rosa as a symbol of the religious aspect of the Spanish Imperial expansion in the New World. At the same time, it analyzes the character of the devil —the only autochthonous character in the play— and the conflict he has with Rosa de Santa María over the spiritual conquest of colonial Peru.

**Palabras clave.** Colonización. Comedia de santos. Demonio. Lanini Sagredo. Moreto. Santo Rosa de Lima. *Santo Rosa del Perú*.

