

***IEP* - Instituto de Estudios Peruanos**

**Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones
de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú**

**EL CONTROL DE LO IMAGINARIO:
TEATRALIZACION DE LA FIESTA***
TERESA GISBERT

**Módulo: Estudios de caso
Sesión 14, Lectura N° 3**

Lima, diciembre de 2002

* En: Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural Editores, 1999, pp. 237-256.

EL CONTROL DE LO IMAGINARIO: TEATRALIZACIÓN DE LA FIESTA

Teresa Gisbert

En el siglo XVII la sociedad virreinal entra en un período de confrontación entre el mundo circundante y la vida que se espera para después de la muerte. Esto hace que una buena parte de sus miembros, tanto en forma individual como colectiva, vivan pendientes de la religión, la cual ofrece otra vida, y pendientes también de la conservación de la honra, esta última como una manera de trascender ante los hombres. Todo individuo está rodeado de un gran aparato formal que es el que provee, a través de la arquitectura y el arte, el escenario adecuado para esa actuación efímera que es el vivir. Las grandes residencias, los templos y, en especial, las plazas, son el marco adecuado para el hombre del siglo XVII, que ha hecho de su vida una representación. *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, da testimonio de esta actitud.

En el Virreinato Peruano, en todas las ciudades y pueblos se hizo de las fiestas una parte constitutiva, y muy importante, dentro del diario vivir. Las referencias a estos sucesos nos ayudan a comprender todo un mundo del cual somos herederos.

Quedan varias pinturas que dan testimonio del aparato formal propio de las fiestas como la serie de la Procesión de Hábeas de Cuzco (hacia 1680). Quedan también las pequeñas piezas teatrales que, insertadas en los festejos, daban su mensaje político y/o religioso; eran el parlamento explicativo propio de cada ocasión. En su conjunto, la fiesta era un gran ballet callejero en el que participaban las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, los gremios y los principales grupos étnicos: españoles, indios y africanos. En los eventos civiles los españoles sacaban en cabalgata a sus reyes, los indios a la dinastía incaica y los esclavos negros a los “reyes etíopes². Otros grupos, como los judíos, solían estar ausentes, excepto en alguna ocasión que se los representó en forma jocosa.

El humanismo, propio del Renacimiento, se hace presente en los personajes de la antigüedad clásica, ya sean dioses o filósofos. Cuando las fiestas eran religiosas se mostraban los santos, siendo infaltables Santiago, patrón de los españoles, y los santos americanos como Santa Rosa de Lima; también estaban presentes compañías de ángeles militares, los cuales eran representados por indios. Asimismo, en las fiestas religiosas era usual representar la lucha del demonio con los ángeles, escena teatralizada que

queda en las danzas de hoy, especialmente en la Diablada de Oruro (Bolivia) y los Sajras de Paucartambo (Cuzco, Perú).

El drama como transmisor de ideas

Así como la representación formal de algunos mitos se expresa en la decoración barroca de los templos, la tradición verbal está presente en la fiesta, donde la representación teatral juega un papel importante no sólo como realce de determinados acontecimientos sino como transmisora de ideas. Al respecto, es muy explícita la égloga titulada *“El Dios Pan”*, que fue escrita por Diego Mejía de Fernangil, entre los años de 1607 y 1621, con ocasión del establecimiento de la Hermandad del Santísimo Sacramento en la Villa de Potosí¹. En esta obra, el pastor cristiano Melibeo trata de convertir a su amigo Damón, que es pagano; para ello, lo lleva a una fiesta que se realiza en Potosí. El asombro y placer que la fiesta produce en Damón es causa de que se haga cristiano.

La conversión se daba por el asombro ante un espectáculo que anticipaba la presunta belleza del Paraíso celeste, que estaba destinado a los buenos cristianos. Mejía describe así este asombro:

Suspenso y asombrado, o Melibeo,
estoy, pues lo que veo, con mis ojos
me parecen antojos o ilusiones;
..... pues el oro
perlas, plata y tesoro que esparcido
columbro y repartido en la ancha plaza,
me ofusca, turba y embaraza...

El *“Dios Pan”*, de Fernangil, es la Eucaristía, la cual sustituirá al “Dios Pan” gentilicio adorado por el pastor Damón, cuya descripción parece corresponder a un ídolo prehispánico. Esta no es la única vez en que la idolatría andina se recubre con el lenguaje clásico, pues el *“monstruo siniestro”* adquiere para Mejía la forma del Dios Pan. Otro tanto hace Fernando de Valverde en su obra *“El Santuario de Nuestra Señora de Copacabana”* (Lima 1641), donde Venus, junto a sátiros, ninfas y cupidos, circula por Ilabe, Copacabana y Tiquina con la mayor naturalidad.

Buscando el símil de la mitología clásica era más fácil explicar la idolatría, ya que los españoles y criollos ilustrados estaban familiarizados con los dioses de la antigüedad clásica, pues eran herederos del humanismo renacentista. Por otro lado, Mejía pretende mostrar a la Eucaristía como Sol, planteando la identificación Dios = Sol, identificación que se evidencia en varias

¹ VARGAS UGARTE (1974), pág. 8.

representaciones pictóricas² que se estudia en la obra de Tristan Platt *Las guerra de Cristo* (La Paz, 1996).

La égloga sobre el Dios Pan plantea un puente dialéctico entre dos sociedades ideológicamente muy distantes, la indígena y la europea, iniciando un proceso que pretende el control de lo imaginario.

La Fiesta

Para comprender la sociedad colonial es necesario hacerse cargo de lo que la fiesta significó para ella, entendiendo por “fiesta” la serie de espectáculos que se daban en determinados eventos. Había fiestas en “*Hábeas Cristi*”, en los días propios de cada santo, cuando subía al trono un nuevo rey, en honor de los virreyes, etc. En estas fiestas se realizaban procesiones y desfiles matutinos, así como “*mascaradas*”, que eran desfiles nocturnos en los que salían los diferentes grupos vestidos a la manera de Incas, reyes de España, etíopes y personajes mitológicos.

Las representaciones teatrales de temas profanos tenían lugar en los coliseos o corrales de comedias, pero cuando el asunto era religioso estas representaciones se hacían en los atrios de las iglesias o plazas, otro tanto ocurría con el teatro en lengua indígena y con los actos cívicos.

El teatro en la forma de drama sagrado era parte integrante de las fiestas. En las “*mascaradas*” se decían loas y en las procesiones se representaban dramas sacros y autos sacramentales. El componente literario estaba aderezado con danzas, máscaras, arcos triunfales, carros y altares callejeros, en frente de los cuales se solía bailar y decir algún diálogo.

El historiador potosino Arzans Orsúay Vela relata muchas “*mascaradas*”, tantas que sería largo consignarlas; sin embargo, vale la pena mencionar la que se hizo en honor del Arzobispo Diego Rubio Morcillo de Auñón cuando, nombrado Virrey, pasó por Potosí camino a Lima. En la mascarada nocturna³ hubo un carro con un mancebo que hacía de “princesa indiana”, salieron luego dos niños que representaban a Europa y América, todo en versos escritos por el agustino Juan de la Torre.⁴ Dice el cronista “*a la mitad de aquella Loa cantada salió de la bocamina de aquel Cerro (de Potosí) un indiecillo a la propiedad de cuando labran las minas*”. Cuando el carro partió, terminada la representación, se siguieron otros papeles como “*el Sol, la Luna y los Planetas, todos en caballos con ricos aderezos*”, y “*por último iba en unas andas uno de los Ingas o Rey del Perú con sus coyas*”.

² GIBBERT (1980), pág. 89, Fig. 24. Al respecto, ver el libro de TRISTAN PLATT. *Los guerrero de Cristo*, La Paz, 1996.

³ ARZANS, Tomo III, pág. 50

⁴ El historiador Arzáns no consigna el texto, que probablemente se ha perdido.

En estas descripciones se ve cómo el elemento indígena fue componente de las fiestas en forma tan persistente, tanto que nacido en las primeras representaciones perviven hasta hoy en festividades como la del Gran Poder de La Paz o el Carnaval de Oruro⁵.

La presencia del otro en las fiestas: indios, negro, turcos y judíos

La Epifanía o Adoración de los Reyes Magos representa la manifestación de Cristo a los gentiles; por ello los tres reyes tradicionales simbolizan las razas del mundo: blancos, negros y cobrizos. En función de los pueblos representados estaríamos ante europeos, africanos y asiáticos, mostrados estos últimos como sarracenos. Por eso es importante la inclusión de un indio, Inca en este caso, en algunos lienzos de la Epifanía, siendo los más conocidos los que se pintaron en los pueblos de Juli e Ilabe a orillas del lago Titicaca.

En 1988, Margot Beyersdorff publica el drama *La adoración de los Reyes Magos*, el cual se representa en la ciudad de Cuzco, en el barrio de San Blas. La obra se basa en un texto de Palomino y reconoce la existencia de otro drama, alterado y muy corto, que se representaba en Cacha, pueblo relativamente cercano de Cuzco⁶. Tradicionalmente, se cree que esta pieza fue traída desde Potosí por los mitayos. El Rey aspar es el que habla en quechua, afirmando así su procedencia étnica.

La representación de Cuzco está acompañada por una cabalgata callejera que llega hasta Herodes, quien espera en un balcón. En Cacha, la representación termina con la carrera de los tres Reyes, que determinará el augurio de un buen o mal año. Si vence el rey blanco, el año será bueno; si vence el negro, el augurio es malo.

La fiesta de Reyes es la ocasión para incluir varios conjuntos de negros que finalmente derivan en las diferentes danzas que simbolizan a los esclavos; las hay en casi todas las localidades andinas desde Paucartambo hasta Potosí, siendo hoy en día una de las más famosas “La morenada”, que se baila en el Carnaval de Oruro. Lleva un “caporal” con látigo y un rey, vieja reminiscencia de los “Reyes Etíopes”, que participaban en las mascaradas de los siglos XXVI y XVII.

Para el mundo hispánico, que festejó largamente sus victorias contra los “turcos”, sobre todo a raíz de Lepanto, la inclusión de los “sarracenos” era imprescindible. Asimismo, Santiago Matamoros recobra su vigencia transformado en Santiago mata-indios, por lo que la palabra “turco” es un eufemismo para demostrar lo gentil, lo no cristiano. En tal sentido los turcos estuvieron presentes en las procesiones de Santiago, como lo consigna Ruez

⁵ Para el Gran Poder, ver ALBO-PREISWERK (1986), para Oruro, ver GISBERT (1989).

⁶ BEYESDORFF, pág. 24.

Retamozo (Fig. 118^a), en su trabajo sobre el valle del Colca (Arequipa)⁷. En las pinturas el “turco”, que generalmente se opone al rey de España, quien defiende la Eucaristía, lleva turbante y un gran capirote puntiagudo.

Sólo conocemos un caso en que los judíos fueron representados, se trata de una comparsa –al parecer jocosa– en que los judíos están así descritos por Diego de Ocaña (año 1600): *“entraron en la Iglesia más de sesenta hombres de Extremadura... vestidos todos los judíos, con martingalas coloradas y trajeron una novia judía... Delante de la novia cantaron un par de tonadas... y después bailaron”*. Al igual que a los negros, a los judíos se les da un carácter burlesco.

Teatro, danzas y procesiones en honor a la Virgen

Hay una obra teatral dedicada a la Virgen de Guadalupe, la cual fue escrita en Potosí el año de 1600 por el fraile Jerónimo Diego de Ocaña, quien viene a América a promover la devoción de María. Es pintor y nos deja imágenes de la Virgen en Lima, en Potosí y en Chuquisaca.⁸

Ocaña era hombre de mundo como lo testifican sus observaciones sobre las gracias femeniles en su crónica sobre Chile, Perú y Bolivia. La obra teatral que escribió no guarda unidad de tiempo y la alusión a América es breve y circunstancial, pues al final el autor pone en boca de un cautivo liberado versos en la que se muestra que Potosí es una ciudad afortunada por tener, al igual que España, a la Virgen de Guadalupe.

Salvando esta alusión, es poco lo que hay sobre América; en cambio, al estilo del teatro español de su tiempo, hay diálogos galantes refiriéndose al amor del Rey Rodrigo por Florinda, hija del noble, que facilita el ingreso de los moros en España. Por su parte, el bufón dice verdades que no serían admitidas en boca de los cortesanos. La obra de Ocaña se permite cuestionar en público los valores jerárquicamente establecidos, aunque debemos considerar que se refieren a un rey nada grato a la historia española.

La comedia a que hacemos referencia se representó después de la ceremonia religiosa, pues el mismo Ocaña nos dice: *“Llevóse la imagen a la plaza, donde estaba un teatro; y allí se representó una comedia de la misma historia de Ntra. Sra. y de sus milagros, la cual representaron unos faranduleros”*. Acabada la comedia, prosiguió la procesión.

En los días siguientes se jugó la sortija, juego que fue motivo para que entraran a la plaza Carros Triunfales, uno de los cuales *“tiraban cuatro caballos, a los cuales venía azotando un salvaje. Es de notar que detrás del salvaje venían cuatro damas representando la Misericordia, la Paz, la Justicia y*

⁷ RAEZ RETAMOSO, MMANUEL. “Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el Valle del Colca (Arequipa)”, en ROMERO (comp. *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima, 1993, págs. 269 ss.

⁸ IBIDEM, pág. 330.

la Verdad”, y luego “*los cuatro Evangelistas a caballo y los Doctores de la Iglesia*”. Este tipo de carro lo encontramos en la pintura; así, tenemos los grandes lienzos de Jesús de Machaca, Guaqui y Acchocalla, en los alrededores del lago Titicaca.

El tema del “*salvaje*”, que representa al hombre primitivo y es sinónimo del nativo americano, se repite en otra cabalgata donde aparece el “*Salvaje de Tarapaya*”, valle aledaño a la ciudad de Potosí, el cual iba vestido con musgo de los árboles (este personaje aún se ve en la fiesta de Paucartambo). Venían con él otros “*salvajes*”, sustentando un peñasco dentro del cual estaba el Inca. Frente a ellos, se colocó una dama a caballo que representaba la Fe, la cual pide sea quitado el Sol y que en su lugar se ponga la cruz. Finalmente, hay una lucha entre el demonio y la Iglesia.

Algunas de estas piezas sagradas fueron escritas en España para que se representasen formalmente en un teatro, tal es el caso de *la Aurora de Copacabana*, obra de Calderón de la Barca, publicada en Madrid en 1672⁹. La comedia está escrita con toda propiedad y su fuente parece haber sido la obra de Alonso Ramos Gavilán *Historia del Célebre Santuario de Ntra. Sra. de Copacabana y sus Milagros* (Lima, 1621). Calderón tuvo contacto con gente que estaba interesada en el Perú, tal el caso de Mollinedo y Angulo, párroco de la Almudena de Madrid, quien fue Obispo de Cuzco desde 1664, el cual dio su aprobación a la Tercera Parte de comedias del célebre poeta español.

El tema tenía tanto interés que en América se escribe otra pieza teatral dedicada a la Virgen de Copacabana, pero desde una perspectiva cuzqueña. Es la titulada *Usca Paucar*, cuya acción se desarrolla en Cuzco y Copacabana y que originalmente fue escrita en quechua¹⁰. Esta comedia es similar a *El pobre más rico*, obra de Gabriel Centeno de Osma, cura de la parroquia de Belén en Cuzco, quien la escribió en quechua¹¹. Aquí, como en el *Usca Paucar*, el protagonista entrega su alma al demonio. Ambas obras fueron escritas en idioma nativo, lo que indica que estaban destinadas a la población indígena de Cuzco¹². Posiblemente, fueron parte de representaciones callejeras y estaban encaminadas a adecuar a la sociedad cuzqueña a la nueva fe.

Otra pieza del mismo tipo, pero de la cual sólo tenemos noticia, es la comedia, en lengua aimara, compuesta por un jesuita para que se represente en el pueblo de Juli, pueblo situado a orillas del lago Titicaca. Su tema estaba basado “*sobre aquellas palabras del Libro Tercero del Génesis: ‘pondré enemistades entre tu y la mujer, y ella misma quebrantará tu cabeza’*”.¹³ <

⁹ CALDERÓN DE LA BARCA *Obras completas, Dramas*, Madrid. 1945.

¹⁰ Publicada en *Teatro de Siempre* (Ed. Aguilar, 1970).

¹¹ Ver *Teatro de siempre*.

¹² Ver Juan de Espinoza Medrano en L.A. SÁNCHEZ Tomo III, págs. 114 y ss.

¹³ GISBERT (1968), pág. 37

La batalla entre ángeles y demonios

Uno de los temas sagrados que mayor vigencia ha tenido es la lucha de San Miguel con los demonios, lo que ha dado origen a la famosa “*Diablada*” que hoy se baila en Oruro. Originalmente, la danza era sólo acompañamiento a una representación teatral previa que casi ha desaparecido. En Bolivia quedan dos versiones de esta obra recogidas por Julia Elena Fortún¹⁴. Estas piezas tienen viejos antecedentes; uno de los más antiguos es el de 1601, cuando en las fiestas de Potosí en honor a la Virgen de Guadalupe¹⁵ aparece Lucifer, que entra a caballo con una carta que es leída públicamente, indicando que Proserpina, la diosa del infierno, que tenía aspecto de sirena, era la más hermosa. Un caballero, que representa a la Iglesia, enfrenta al demonio defendiendo a su vez a María como la más hermosa. Se acepta el reto en una misiva del jurado y finaliza la lucha entre el demonio y el caballero cristiano. El jurado da su veredicto en la siguiente comunicación:

“En la Villa Imperial de Potosí, de los reinos del Perú, en 30 días del mes de septiembre de 1601 años... declaramos al Príncipe Tartáreo por prisionero de la Serenísima Reina de los Angeles la Virgen María Sra. Nuestra, en cuya imagen de Guadalupe es representada”.

Antes de empezar el torneo se había servido una colación entre los asistentes y luego, después de disparos de artillería y cohetes, entran “*muchos demonios en caballos muy ligeros, todos con ropas negras y llamas de fuego*”, y añade el cronista: “*Salió luego... un carro triunfal, el cual tiraban cuatro sierpes, con las cuales iba un demonio... en la mano derecha venía sentada Proserpina, el rostro... muy blanco y hermoso... y del medio cuerpo para debajo de sierpe y con la cola rodeaba el carro*”.

Esta imagen de la diosa infernal, muy ligada a la mitología grecorromana, queda transformada en las obras de Calderón en “*la culpa*”, que es identificada con la sirena^{15a}.

La pintura barroca existente en Bolivia muestra carros triunfales con la figura de la serena-sierpe. Son notables los ejemplos de Jesús de Machaca (1706), obra de Juan Ramos, y el de la Iglesia de Guaqui atribuido al mismo autor¹⁶.

Cabe preguntarse, ¿qué queda de estas fiestas? Lo más parecido es la fiesta que actualmente se realiza en el pueblo de Paucartambo, cercano al Cuzco y situado en la ceja de la selva. La festividad se hace en honor a la Virgen del Carmen y en ella se realiza una batalla en la que intervienen los

¹⁴ FORTUN (1961), págs. 9-11.

¹⁵ OCAÑA-ALVAREZ, págs. 337 y ss.

^{15a} GISBERT. “*Rubens, Calderón de la Barca y la simbología barroca en Arquitectura Andina*, pág. 236.

¹⁶ MESA-GISBERT (1977), págs. 86 y ss.

demonios (Figs. 115 y 116). Existen referencias bibliográficas sobre esta fiesta pero es necesario presenciarla para captar toda su complejidad y belleza¹⁷.

Paucartambo es un pueblo del siglo XVIII y la iglesia no se levanta sobre la plaza sino que señala el término de la calle principal. Las casas tienen dos pisos y a la planta alta se accede desde la misma calle a través de una escalera exterior. El día de la fiesta todos ocupan los balcones, de manera que el pueblo se convierte en un gran teatro cuyo telón de fondo es la Iglesia. De los muchos conjuntos que se reúnen, interesan para nuestro caso tres: el de los Collas, el de los Chunchos y el de los Saqras o Demonios. Los Collas provienen de las orillas del lago Titicaca y, según la tradición, fueron ellos quienes llevaron la imagen de la Virgen a Paucartambo. Ellos representan a los pueblos aimaras del sur. Algo más tarde entran los Chunchos, tradicionales enemigos de los Collas, procedentes de la selva, que bajo el nombre Antisuyo fue adscrita al Imperio Incaico. Los Chunchos matan a todos los Collas, momento en el que aparecen los Saqras, llevando carros encendidos con los cuales arrastran, supuestamente hasta los infiernos, a los Collas muertos. Estamos ante una representación, hoy en su mayor parte mímica, que rememora las tradicionales batallas entre la gente de la selva y los pueblos del altiplano. La aparición de los demonios da el toque “cristiano” a la ancestral batalla.

Los Saqras o diablos, que también tienen su danza, son ocho, Lucifer y siete demonios que representan los pecados capitales. Los demonios están presentes en la Procesión de la Virgen, quedando heridos y muertos al paso de ésta. Este episodio se realiza cuando los demonios toman posesión de los tejados de las casas haciendo mil peligrosas piruetas. Se trata de una escena de “mimo” que matiza la procesión, sobre todo por el peligro que supone hacer todo el espectáculo en los tejados.

En la “*Diablada de Oruro*”, que se presenta en el Carnaval, hoy rara vez tiene lugar el diálogo, la mayor parte de las veces es sólo danza, en el pasado era una Comedia Sagrada, de la cual se conserva la versión que recogió J.E. Fortún el año de 1953 del bailarín Zenón Gotilla, quien retenía de memoria un corto texto denominado “*El relato*”. El segundo texto es el recogido por el escritor orureño Ulises Pelaez¹⁸, que en su primer acto parece provenir del mismo original de Gotilla.

El primer acto, donde cada personaje se identifica, transcurre entre Lucifer, Satanás y San Miguel, más el coro de demonios, pues el coro de ángeles, si es que existía, ha desaparecido de la danza quedando tan sólo Miguel. En el segundo acto se inicia la lucha. En el tercer acto, que tiene lugar en la puerta de la Iglesia del Socavón, “*el Ángel*” llama a cada demonio dando lugar a que cada uno se autodefina.

¹⁷ VILLASANTE (1979), págs. 197 y ss.

¹⁸ Reproducido en FORTUN (1961), págs. 12 y ss.

Texto Gotilla ¹⁹

LUZBEL, *“Yo Luzbel, elegante príncipe de estos ángeles rebeldes, en las alturas soy el astro poderoso, que por mi soberbia encolericé al Supremo, hoy padezco mi altivez, vengo amontonando mundo sobre mundo, porque el mundo para mí no es nada y todo el mundo es mi morada. NO sabéis que devoro con mis colmillos de oro, a los gusanillos de la tierra que penetra en las ricas minas de oro y plata...”*.

Al parecer, esta danza fue muy popular en el norte del Perú, como lo testimonia el dibujo iluminado que está en el manuscrito del Obispo Martínez Compañón, donde también los demonios, que lucha con San Miguel, son siete. En Lambayeque (Perú), la danza de “Los diablillos”, que representa a los siete pecados capitales, también mantiene un texto.

La representación de la lucha entre San Miguel y los demonios era parte de muchas obras teatrales; está en el drama Rapto de Proserpina y sueño de Endimión del Lunarejo, el cual fue escrito hacia 1640 en Cuzco. El tema muestra un asunto propio de la teología cristiana expuesta en términos de la mitología clásica. Proserpina, que representa el Alma, es seducida por Plutón (Lucifer) y llevada a los Infiernos, cuando ella era la amada de Endimión, que es la personificación de Cristo. La obra está destinada a los indígenas, pues está escrita en quechua. El demonio se autodescribe así:

En mi condición del que lo puede todo
atemoricé al Universo.
Al rayo representante de la brasa ardiente
desde la nube hice brotar.

Tan pronto como yo piso el suelo
Tengo que estremecer los hogares;
Hago temblar la tierra,

.....

El otorongo salteador
se humilla por donde camino

.....

El Océano con sus peces
Y la calurosa yunga con sus hijos
únicamente a mí me está mirando

.....

El oro en las entrañas de la tierra
la plata en el interior de las rocas
para mí se muestran.

.....

Así, el demonio se muestra con las características que tiene hoy el “Tío “ de la mina, dador de riquezas. Tiene la fuerza de Pachacamac, que es quien

¹⁹ El texto de Pelaez publicado en 1988 difiere parcialmente del de Gotilla, recogido por Fortún.

hace temblar la tierra, y como Illapa, señor del rayo. Aquí Espinoza Medrano, “*El lunarejo*”, ha querido que el auditorio identifique a este demonio con aquellas fuerzas naturales que bajo la advocación de diferentes dioses eran adoradas en los Andes. Contra este demonio, que se llama Plutón, lucha San Miguel acompañado de las jerarquías angélicas que son descritas así:

Las Dominaciones, las Virtudes,
Juntamente con las Potestades vuelan:
los demás sus alas queman,
los otros sus plumas incendian:
las estrellas parpadean

.....
Los Principados comienzan a desplazarse,
También allí los arcángeles,
y el ángel, incitándose mutuamente
aquí y allá caen.....

.....
“Quien como Dios” diciendo corre,
pisa encima de mi cabeza,
mi cuello golpea con el acero,
con su champi me destroza el cráneo.

En la segunda jornada de esta obra teatral hay una danza de los demonios que es lo único que ha quedado, pero que da testimonio de cómo entraron ángeles y demonios en el imaginario del hombre andino.

Dioses y Santos Comparten al Escena

No puede pasar desapercibido el hecho de que para la transposición religiosa se utilizara como puente la mitología clásica, producto del humanismo. Por ello, los dioses y los héroes de la antigüedad comparten el escenario histórico y religioso con los Incas, los Reyes de España, los “*etíopes*” y los personajes del santoral cristiano. En Potosí, el año de 1624, con motivo de la canonización de San Ignacio se alzaron altares en las esquinas de las calles, representando alternativamente escenas mitológicas y religiosas. El historiador potosino Arzans de Orzúa y Vela describe los “*arcos*” y “*teatros*” que se levantaron para esta ocasión. Estos elementos estaban unidos entre sí por calles hechas con enramadas de “*frescura*”.²⁰ Los temas de los “altares” fueron:

1. En la plazuela de la Cebada, San Pedro y varios Papas.
2. En otra esquina, el Cerro de Potosí personificado por un indio.
3. En la Plaza de San Lorenzo Elías en el Monte Carmelo con Santa Teresa.
4. En San Agustín, un globo con una doncella que representa a Potosí.

²⁰ ARZANS, Tomo I, pág. 398.

5. En la esquina Lusitana, San Benito.
6. En la esquina de la Lechuga sobre la plaza del Regocijo, los cuatro elementos.
7. En la esquina del Hospital Real. Santo Domingo y santos de la orden.
8. En la esquina de la Comedia, las cuatro Partes del Mundo.
9. En el Cementerio de la Merced, San Francisco recibiendo los estigmas.
10. En la plazuela del Rayo, las doce sibilas.
11. En el hospital de San Juan de Dios, San Agustín.
12. En la esquina del juego de la pelota, Apolo y las Musas.
13. En la otra esquina de la pelota, San Pedro Nolasco.
14. En la esquina de los Herreros, el Juicio de París.
15. En el Cementerio de San Francisco, San Francisco de Paula.
16. En la calle Imperial o de los sastres, los dioses de la antigüedad.
17. En el Empedradillo, entrando a la Plaza del Regocijo, San Ignacio.
18. En la esquina del Tambo, los Incas.
19. En la esquina del cementerio de Santo Domingo, San Juan de Dios.
20. En la esquina de la Compañía, los reyes de España desde Fernando el Católico hasta Felipe IV.

La antigüedad clásica estaba representada por *“Apolo y las musas”*, en el tablado de los dioses, y por Neptuno, Venus, Juno, etc.; también estaban representadas las *“Sibilas”*, aunque estas tenían una connotación cristiana por considerarse que ellas ya anunciaron la venida de Cristo. De los grupos inspirados en la antigüedad clásica el que más interesante resulta es el del *“Juicio de París”*, hecho con estatuas de bulto y tamaño natural.

Esta procesión con sus *“arcos”*, sus *“teatros”* y sus calles de aromáticas enramadas nos muestran a Potosí en lo mejor de sus días. A través de las esquinas mentadas podemos constatar la existencia de dos hospitales, de la casa de comedias, del juego de la pelota, de un tambo, de la calle de lusitanos- nombre con el que ocultaban su origen los judíos – y del famoso empedradillo donde terminaron violentamente sus días Vicuñas y Vascongados ²¹

Los *“teatros”* se armaron con estatuas de bulto. Merece hacerse hincapié en algunas de las escenas como la de los *“cuatro elementos”* que también estaba ligado a un concepto humanístico. Arzáns describe así este tablado: *“estaba puesta por sus famosos artífices la máquina de los cuatro elementos: del aire, que estaba en forma de un hombre con cuatro rostros y el cabello erizado, soplaban sus bocas furiosamente haciendo gran ruido, el viento que con grandes fuelles lo formaban desde una parte oculta, el fuego estaba en forma de un caracoleado rayo ardiendo y despidiendo con artificio un incendio de llamas; la tierra era un globo de árboles, flores y animales... el agua*

²¹ La repartición del azogue proveniente de Almadén (España) o Huancavelica (Perú) dio lugar a grandes reyertas entre dos bandos, los poderosos *vascongados* y el bando formado por otros españoles como castellanos y andaluces, más los criollos. Estos últimos usaban un sombrero hecho de lana de vicuña por lo que se los conocía como *“vicuñas”*.

era una mar donde estaban... muchos navíos y varios peces". Era similar el tablado de las cuatro partes del mundo.

La fiesta de 1626 es una invariante de las fiestas potosinas en cuales llegaron a codificar su simbología. Los temas que se repiten son "*Las Sibilas*", "*Los Reyes Incas*", "*Los Reyes de España*" y "*La representación del Cerro Rico*". Entre imágenes que muestran un concepto occidental del mundo, con héroes cristianos, dioses greco-dioses greco-romanos reyes de España, aparecen siempre los Incas²².

La Procesión de Corpus en Cuzco

Un análisis de la escultura virreinal nos muestra cómo en la búsqueda de una representación lo más próxima posible a la realidad empezaron a borrarse los límites que separan las imágenes de los seres vivos. La siquis de la sociedad virreinal, ya escarbada al máximo en su búsqueda de Dios, imaginaba la presencia de éste, de la Virgen y de los santos en la vida cotidiana, testimonio de lo cual nos dejan los escritos de los místicos de los siglos XVI a XVIII. El hombre barroco se comportaba ante la imagen como ante un ser vivo, le dirigía la palabra, la increpaba y hacía llegar a ella sus súplicas. Para mayor veracidad, a las imágenes se les colocaban ojos de vidrio, cabellos naturales y, en ocasiones, dientes naturales; algunas imágenes eran articuladas y la mayoría de ellas posee un lujoso ajuar del que disfrutaban en las diferentes ocasiones.

Este alternar con las imágenes y su capacidad de "*vivir*" también se hace patente en algunos actos público como ocurre, aún hoy, en la procesión de "*Corpus Christi*" en la actualidad de Cuzco. Flores Ochoa estudia detalladamente esta festividad desde sus antecedentes incaicos, cuando el Inca bajaba a la plaza de Huaycapata precedido por las momias de sus antepasados²³. En esta singular procesión, que exalta el "*Cuerpo Eucarístico*" de Cristo, participan los Santos patronos de las diferentes parroquias de indios, y dada la proximidad del Corpus con la fiestas del Inti Raymi, algún autor sugiere que los santos de cada parroquia sustituyen a la momia del Inca respectivo.

Considerando el aporte indígena a esta fiesta, hay que destacar el trato con los cuerpos momificados al que estaban acostumbrados los indígenas pre-conquista, coincidente con la proximidad a la muerte, propia del barroco español. Momias y estatuas se combinan para dar continuidad a un evento tan importante como la procesión de "*Corpus Christi*".

La unión de lo vivo y lo estatuario se da en la procesión "*Corpus*" y así vemos loros vivos en el árbol donde está sujeta la imagen de San Sebastián; la

²² ARZANS, op.cit.

²³ "La fiesta de los cuzqueños; la procesión del Corpus Christi" en FLORES OCHOA (1990), págs. 102 y ss.

imagen de San Cristóbal tiene, para más verismo, dientes naturales que, dada la magnitud del santo –gigante, son de pollino. La virgen de Belén luce entre sus joyas el “topus” de oro que el regaló el Inca Sayri Tupac.

Las imágenes bajan de las respectivas parroquias a acompañar a la Virgen que las espera en la iglesia de Santa Clara, desde donde todos partirán a la Catedral para la procesión. Estas imágenes suelen comportarse como seres vivos, los santos se saludan mutuamente, se visitan y algunos de ellos, caso de San Sebastián y san Jerónimo, “compiten” en una descomunal carrera llevados por sus respectivos fieles, después de la cual el vencedor acompañará a María en la procesión.

Para la fiesta del “Corpus Christi”, Cuzco se convierte en un gran teatro donde las imágenes recrean un “juego de títeres” durante nueve días; en este tiempo, la gente canta, danza y hace música, amén de comer en la plaza principal el famoso “chiruicho” regado con chicha. El plato consiste en el conejillo de indias bien adobado, acompañado de maíz tostado y algas, tradición que parece provenir de tiempos del incario.

La serie de lienzos que consagra la “Procesión de Corpus” fue encomendada por el Obispo Mollinedo, hacia 1680, al pintor Basilio de Santa Cruz y su taller. Doce lienzos están en el Museo Virreinal de Cuzco y tres en Santiago de Chile.

En la América Andina existen pocos documentos tan interesantes como esta larga serie que nos presenta toda una sociedad reunida en un evento que da testimonio de sus aspiraciones religiosas, problemas políticos y estratificación social.

La historia indígena en la fiesta

Mucho se ha escrito sobre la *Tragedia de Atahualpa*, publicada hace varios años por Jesús Lara²⁴, la cual aún hoy se representa en Oruro durante el Carnaval. Suele ser parte de la “*Danza*” de los Incas. En la actualidad, la danza es muy popular pero la representación se da rara vez. En el drama que se representa actualmente en Oruro, el texto se recita en quechua y algunos personajes, como el rey de España y Colón, llevan máscaras (Fig. 109).

El historiador potosino Arzans Orsúa y Vela dice que el año de 1554, en las fiestas en honor de Santiago y la Virgen, se representaron en la Plaza Mayor de Potosí ocho comedias, cuatro de las cuales están descritas. Tenían como temas: el origen de los Incas, los triunfos de Huaya Capac, la tragedia de Huáscar y la muerte de Atahualpa. Indica el cronista que estas comedias se escribieron en verso, en idioma castellano con el indiano, en ellos se exalta al

²⁴ LARA (1957), reeditado en 1989 por Amigos del Libro, Cochabamba, y por “*Ediciones del Sol*” Buenos Aires. Trata extensamente el tema WWACHTEL (1971). Ver GISBERT (1968), págas. 04 y ss.

fundador del Imperio y ser reúnen los principales hechos de la historia incaica, aunque muestra a Atahualpa como usurpador y asesino de su hermano, probablemente para justificar así su muerte.

Estas obras se volvieron a poner en escena el año de 1590 pues el historiador Arzáns dice que se representaron “*las cuatro famosas comedias*” con ocasión del estreno del templo de la Compañía de Jesús y vuelven a mencionarse el año de 164²⁵. Con el tiempo, las cuatro comedias primitivas se alteraron, pues en el siglo XVIII se incluyen en ellas a los Incas de Vilcabamba.

Los carros, que fueron elementos indispensables en las procesiones, responden a una imagen conceptual de ellos, materializada en la pintura. Estos carros pictóricos, que podemos ver en las iglesias de Achocalla, Jesús de Macha y Guaqui, están concebidos en tres planos: celeste, terrenal e infernal. Están tirados por ángeles, santos o los evangelistas que a veces se representan por sus animales simbólicos. El tema central suele ser la apoteosis de la Eucaristía o de la Virgen, sostenidos por la monarquía española, mensaje político que induce a través de este medio visual el respeto por la corona española como defensora de la fe. Cerca del carro suelen ponerse las cuatro partes del mundo y debajo de él los herejes. A veces el tema es protagonizado por una orden, como la franciscana (Fig. 111).

Así, el que en el Imperio Romano fue carro guerrero y en el Renacimiento carro festivo, se convierte en un carro trascendental que sintetiza el mundo cristiano, con la humanidad, guiada por la Iglesia Católica, que está representada por sus santos y defendida por la monarquía española. Con el tiempo, el carro queda reducido a una simple columna, sobre la que se coloca la Eucaristía o la Inmaculada, defendida por el rey de España del ataque de los Turcos.

Los arcos festivos, esencialmente perecederos, permiten ensayar en ellos la decoración de portadas, donde se llevan a la piedra las papayas, naranjas y monos que en forma natural, vemos en los altares callejeros. La similitud de las portadas del “*barroco mestizo*” con los arcos efímeros que se levantaron en siglos pasados, es notable²⁶

Palm, al estudiar el urbanismo indiano, enfatiza la importancia de la fachada-retablo. Ella sintetiza y fija lo que nació en los altares efímeros capaces de acoger toda fantasía. Depurada ya la decoración, la portada nos entrega algo permanente, no ya perecedero como en la fiesta barroca. No ocurre lo mismo con los carros, la mayor parte de los cuales desapareció, lo que sí queda es el escenario urbano por donde carros y bailarines transitaban, y nos quedan las danzas y el mimo, aunque se haya perdido casi completamente todo el parlamento. También nos quedan las imágenes, producto de una

²⁵ ARZANS, II, pág. 86.

²⁶ MESA-GISBERT (1982). Tomo I, págs. 177 y ss.

mente colonizada que aún busca estatuas parlantes y móviles en las festividades religiosas de hoy.

FIGURAS



Figura 1: La Procesión de Corpus en Cuzco. Carro de la Parroquia de San Sebastián, a cuya cabeza va el respectivo cacique. Museo Virreinal de Cuzco (Perú).



Figura 2:
Escenificación de “la muerte de Atahuallpa”, realizada durante el Carnaval de Oruro. En primer plano Pizarro y Colón.

Figura 3:
Carro triunfal existente en la iglesia de San Francisco. Puede verse a los reyes de España, junto a San Francisco, sujetando a la Inmaculada (La Paz, Bolivia).



Figura 4:
Músico vestido de Sol. Acuarela de Melchor María Mercado (1860) Archivo Nacional (Sucre, Bolivia).



Figura 5:
Danzantes vestidos de Sol y Luna del libro de Raúl Romero Música, danzas y máscaras en los andes.



Figura 6: La “diablada” frente a la Iglesia de San Francisco de La Paz (Bolivia).



Figura 7: Otro detalle de la procesión de Paucartambo, con los demonios sobre los tejados (detalle)



Figura 8: La procesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco, Perú). Al fondo, sobre los techos, los demonios acechando el paso de la Virgen.

BIBLIOGRAFÍA

ALBÓ, XAVIER y PREISWERK, MATÍAS. *Los Señores del Gran Poder*. La Paz, 1986.

ARZANS DE ORSUA Y VELA, BARTOLOMÉ. *Historia de la Villa Imperial de Potosí (1736)*. 3 tomos. Providence, 1965.

BEYERSDORFF, MARGOT. *La Adoración de los Reyes Magos. Vigencia del Teatro Religioso Español en el Perú*. Cuzco, 1988.

BURGA, MANUEL. *Nacimiento de una Utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La Aurora en Copacabana*, en *Obras Completas (Dramas)*. Ed. Aguilar. Madrid, 1945.

FLORES GALINDO, ALBERTO. *Buscando a un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima, 1987.

FLORES OCHOA, JORGE. *El Cuzco, resistencia y continuidad*. Cuzco, 1990.

FORTÚN, JULIA ELENA. *La Danza de los Diablos*. La Paz, 1961.

GISBERT, TERESA. *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. La Paz, 1980.

----- . *Literatura Virreinal en Bolivia*. Ed. UMSA. La Paz, 1968.

----- . *La Máscara y el Carnaval de Oruro*, en revista "Encuentro" N. 5. La Paz, 1989.

LARA, JESÚS. *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Cochabamba, 1957.

MESA, JOSÉ DE Y GISBERT, TERESA. *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1977.

----- . *Historia de la Pintura Cuzqueña*. 2 vol. Lima, 1982.

OSSIO, JUAN (comp.). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, 1973.

PALM E., WALTER. *¿Urbaismo barroco en América Latina?* Forum Ibero Americanum 6. Bohlau, Verlag, Koln, Weimar, Wien, 1992.

PELAEZ, ULISES. *La lucha entre el bien y el mal*, en: "Arte popular en Bolivia". Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1988.

ROMERO, RAÚL. *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1993.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *La Literatura Peruana*. Ed. Guaranía. 6 vol. Asunción, 1951.