

# LA FIESTA EN EL TIEMPO

TERESA GISBERT



TERESA GISBERT



LA FIESTA  
EN EL TIEMPO



UNIÓN LATINA

La Paz, Bolivia, 2007

Cubierta: *Danzantes*. Melchor María Mercado 1859.  
Cortesía Archivo y Biblioteca Nacional. Sucre, Bolivia.

Libro publicado por la Unión Latina

Producción General: Norma Campos Vera

Coordinación: Denisse Aguilar

Diseño gráfico: Fátima Gutiérrez

Impresión: Artes Gráficas Sagitario

Depósito Legal: 4 - 1 - 2229 - 07

Copyright © Unión Latina

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2007

# PRESENTACIÓN

**Norma Campos Vera**

Directora del IV Encuentro Internacional sobre Barroco

Representante en Bolivia de Unión Latina

**E**l IV *Encuentro Internacional sobre Barroco*, dio lugar a que se reflexionara y se debatieran temas relacionados a la Fiesta barroca, en sus diferentes ámbitos.

Es así, que tenemos el agrado de presentar un reciente trabajo de investigación, que nuestra destacada historiadora Teresa Gisbert realizó sobre la Fiesta en el Tiempo, plasmado en la presente publicación.

Temas como la fiesta en el tiempo, la arquitectura efímera, el control de lo imaginario a través de la teatralización de la fiesta y Rubens, Calderón de la Barca y la simbología barroca, son las áreas que la Arq. Teresa Gisbert enfoca de manera profunda y analítica.

Estoy segura que este aporte se constituirá en una importante contribución al campo de la investigación en cuanto se refiere al patrimonio cultural, especialmente inmaterial. Permitirá ser un instrumento de consulta, así como lo fueron sus anteriores publicaciones, que no sólo se difundieron en Bolivia, sino en varios países de América.

Tanto Teresa Gisbert como José de Mesa han sido pioneros en la investigación del patrimonio cultural de los siglos XVI al XVIII, que actualmente enriquecen el acervo cultural de Bolivia. Hoy por hoy, este trabajo de aproximadamente 50 años, es la base para futuras investigaciones en la materia, y más aún, para la preservación de bienes culturales del periodo mencionado.

Una vez más quiero agradecer a la Arq. Teresa Gisbert por la posibilidad que nos da de tener acceso a su amplio conocimiento a través de esta publicación, que estoy segura será de gran interés del público.



# CONTENIDO

LA FIESTA EN EL TIEMPO .....	13
ELEMENTOS FORMALES .....	15
REPRESENTACIONES .....	16
LA DANZA, LO QUE QUEDA Y LO QUE CAMBIA .....	17
LA “MORENADA” DE ORURO .....	20
LOS DIABLOS DE ORURO Y PAUCARTAMBO .....	22
DANZAS INDÍGENAS SIN HUELLA CRISTIANA U OCCIDENTAL .....	26
LO QUE NO CAMBIA .....	28
LA ARQUITECTURA EFÍMERA .....	31
INTRODUCCIÓN .....	33
PARTES CONSTITUTIVAS DE LA “FIESTA” Y ELEMENTOS FORMALES .....	34
ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE EFÍMERO .....	34
DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS FIESTAS .....	35
TESTIMONIOS PICTÓRICOS .....	39
LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA ALEGÓRICA .....	41
ARCOS Y ALTARES .....	43
FUEGOS ARTIFICIALES Y OTRAS MANIFESTACIONES .....	44

# CONTENIDO

EL CONTROL DE LO IMAGINARIO: LA TEATRALIZACIÓN DE LA FIESTA .....	47
EL DRAMA COMO TRANSMISOR DE IDEAS .....	49
EL TEATRO BREVE EN LAS MASCARADAS .....	50
LA PRESENCIA DEL OTRO EN LAS FIESTAS: INDIOS, NEGROS, TURCOS Y JUDÍOS .....	52
TEATRO, DANZAS Y PROCESIONES EN HONOR A LA VIRGEN .....	53
LA BATALLA ENTRE ÁNGELES Y DEMONIOS .....	54
DIOSES Y SANTOS COMPARTEN LA ESCENA .....	58
LA PROCESIÓN DE CORPUS EN CUZCO EN VIVO .....	59
LA HISTORIA INDÍGENA .....	61
EL ESTRADO: CARROS Y ALTARES .....	63
RUBENS, CALDERÓN DE LA BARCA Y LA SIMBOLOGÍA BARROCA .....	65
INTRODUCCIÓN - SÍNTESIS .....	67
LOS CARROS TRIUNFALES Y EL APARATO TEATRAL .....	68
LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ .....	70
LOS TRIUNFOS DE RUBENS .....	71
LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA VIRREINAL .....	72
EL AUTO SACRAMENTAL: EL VALLE DE LA ZARZUELA DE CALDERÓN .....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	77

# INTRODUCCIÓN

Teresa Gisbert

**L**a presente publicación reúne cuatro trabajos en torno a la fiesta barroca y su permanencia en el tiempo. Son cuatro puntos de vista que tienen dos temas recurrentes: los “carros triunfales” y la “danza de los diablos”; también se incide en los altares y en el aparato teatral. El primer capítulo se escribió especialmente para el Encuentro Internacional sobre Barroco, que se realiza en la ciudad de La Paz, los dos siguientes fueron escritos en la década 1970-1980 y presentados en la Universidad Católica de Santiago de Chile y en el simposio sobre “El arte efímero en el mundo hispánico”, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México. Finalmente, la última parte se expuso en el “Simposio de Iconología” realizado en Manchester con motivo del XLIV Congreso de Americanistas.

Son visiones un tanto distantes que reúnen un material gráfico difícil de obtener dado que el carácter cambiante de la fiesta nos sorprende constantemente con nuevas creaciones.

Agradezco a la Unión Latina y a su directora, Lic. Norma Campos por interesarse tan especialmente en esta publicación. Así mismo, no puedo menos que recordar los viajes y largos recorridos que he hecho junto a mi esposo, el Arq. José de Mesa, que se empeñó en hacerme conocer tanto las tierras de Perú y Bolivia, como las bibliotecas de España y los Estados Unidos, gracias a lo cual he podido llevar adelante estos trabajos.









LA FIESTA  
EN EL TIEMPO

- ELEMENTOS FORMALES
- REPRESENTACIONES
- LA DANZA, LO QUE QUEDA Y LO QUE CAMBIA
- LA “MORENADA” DE ORURO
- LOS DIABLOS DE ORURO Y PAUCARTAMBO
- DANZAS INDÍGENAS SIN HUELLA CRISTIANA U OCCIDENTAL
- LO QUE NO CAMBIA



**E**l arte que conforma el escenario donde el hombre barroco transcurre es de dos clases: un arte perenne basado en la arquitectura, pintura y escultura, y un arte efímero y pasajero –no menos importante que el anterior– conformado por las fiestas, los duelos, la moda y la comida. No estaría completa nuestra imagen del barroco si prescindiéramos del arte perecedero de las fiestas donde la mutabilidad del hombre, la brevedad de la vida y el desengaño constante fueron la tónica del diario vivir.

Las tres fuentes que nos permiten reconstruir, con cierta aproximación, el arte cambiante de las fiestas, son:

- a) las descripciones literarias y documentos escritos,
- b) las pinturas sobre el tema,
- c) el folklore.

Los elementos formales que se usaron para enmarcar las fiestas, por su importancia y calidad, deben ser considerados obras de arte. Construidos para durar escasos días y, a veces horas, fueron reflejo de la arquitectura y moda literaria de su tiempo, y a su vez incorporaron elementos perecederos, como frutas y animales, al repertorio ornamental de las artes tradicionales. Las fiestas, con la alteración consiguiente debida al paso de los años, han llegado hasta nosotros en forma de folklore. Los elementos formales de las fiestas son: arcos, altares, carros triunfales, y fuegos artificiales. Estos elementos realzan la escena de calles y plazas donde actúan los participantes: máscaras que se muestran a través de la danza y, ocasionalmente, representan loas, diálogos y obras teatrales.

## ELEMENTOS FORMALES

Nada tan perecedero como las luminarias y los fuegos artificiales que suelen formar parte de las fiestas. Hace algunos años en un pueblo cercano a Cuzco (Zurite) construyeron un armazón de fuegos artificiales que representaba una capilla posa. Estas capillas solían levantarse, en mampostería, en los atrios de los templos y en ellas hacían un alto las procesiones para rendir homenaje a la imagen que era llevada en andas. En Zurite la Virgen ingresa a la posa de caña hueca y pólvora, mientras los fieles rezan y cantan, cuando la imagen se retira, la posa es encendida y desaparece entre luces y humo. Cosa similar pasa con los arcos (figs. 1 y 2).

Los altares, que originalmente estaban dentro de las posas y eran de madera tallada o mampostería, en las fiestas son precarios y se levantan en las plazas y calles por donde pasará la procesión. En Cuzco el altar que colocan frente a la Catedral para Corpus se hace de espejería y papel de colores (década de los setenta). En Tarabuco (Sucre, Bolivia) queda la “pucara” del “pujllay”, hecha de frutas y panes, la cual es similar a los altares del siglo XIX que, como lo testifica Marcoy, eran de frutos sobre armazón de palos. En todo caso se trata de estructuras pensadas para durar un solo día.

Tenemos, finalmente, los carros triunfales que formaban parte de las procesiones de Corpus que podemos ver en la serie existente en el Museo Virreinal de Cuzco<sup>1</sup>. Allí vemos,



Fig. 1. Zurite. La imagen de la Virgen se dirige hacia la "posa" (capilla) de fuegos artificiales.

no solo altares callejeros sino los carros de las diferentes parroquias de indios presididos por sus respectivos caciques. No sabemos si tales carros existieron tal como se los ve en la pintura pues algunos copian los diseños del español Caudí y pudieron hacerse solo para la serie pintada<sup>2</sup> pero, aunque no fueran como los representados creemos que existieron, pues queda el recuerdo de ellos aun hoy, ya que en Cuzco el día de Corpus se arma un carro utilizando un camión revestido con frontales de plata. Sobre él se coloca un templete también de plata que sirve de expositorio (figs. 3 y 4).

## REPRESENTACIONES

Entre las representaciones andinas que forman parte de la fiesta está la “Tragedia del fin de Atahualpa” que aún puede verse en el carnaval de Oruro<sup>3</sup>. Esta pieza, originalmente escrita en quechua y castellano, también tiene versiones solamente en quechua; la primera noticia que tenemos es que fue representado en Potosí el año de 1590<sup>4</sup>, Beyerdorff nos dice que hoy se representa en Chalacollo (Oruro), y Silvia Rivera testifica haberla visto en Yarvicolla<sup>5</sup>, la más conocida de Bolivia es la que trascibe Jesús Lara procedente, según este autor, de Chayanta (Potosí). Hay varias de estas obras que se representan en Perú, como la de Cajamarca, y versiones históricamente muy completas como la que publica Teodoro Meneses<sup>6</sup>.



Fig. 3. Lienzo atribuido a Basilio de Santa Cruz. El “carro” de la Parroquia de Santiago con su cacique, ataviado con insignias incaicas, a la cabeza. Museo Virreinal de Cuzco.

La obra de Oruro, estudiada por Wachtel<sup>7</sup>, muestra a los protagonistas: Pizarro y Atahualpa con su corte, más dos personajes, uno referencial que es Colón y otro que presenta los deseos frustrados del pueblo cuando el rey de España recrimina a Pizarro y lo castiga. Según la versión que recoge Beltrán en Oruro el rey dice, refiriéndose a Pizarro: "este enviado cometió excesos increíbles, asesinando y quitando la cabeza de un gran rey del nuevo mundo, el tal Pizarro debe tener la misma suerte..."<sup>8</sup>. El presentar a Atahualpa degollado y no ahorcado, como lo fue en la realidad, hace referencia al mito de "Incarri" que dice que cuando se une nuevamente la cabeza al cuerpo del Inca degollado, éste renacerá, y con él el Imperio<sup>9</sup>. Finalmente, la representación está relacionada con la danza de los Incas que se baila durante las fiestas.

#### LA DANZA. LO QUE QUEDA Y LO QUE CAMBIA

Para analizar los cambios en la vestimenta me valgo de tres ejemplos basados en dibujos en el año 1859, realizados por Melchor María Mercado que comparo con casos actuales, en uno de los ejemplos tomo también referencia en un dibujo de Guamán Poma de Ayala. Los casos son: Kallahuayas, Huaca-tocoris y el Kusillo.

Para los kallahuayas tenemos el dibujo del cronista indio que los muestra cargando la litera del Inca y la Coya que van de paseo. Visten Uncu y llevan una huincha con una pluma. No sabemos cual era su aspecto durante el virreinato pero en el siglo XIX se presentan con levita y sombrilla, actualmente añaden lentes ahumados; en ambos casos el único elemento identificatorio de su oficio (médicos itinerantes) es la chuspa (figs. 5, 6 y 7).

De los huaca-tocoris, de importación española, tenemos los testimonios de Mercado y los actuales, y no difieren<sup>10</sup>.

El kusillo en Mercado está representado como un mono, por supuesto haciendo monerías que es el actuar propio del "kusillo". En la versión actual tiene máscara y levita de paño gris y un penacho de lana sobre la cabeza (figs. 8 y 9).



Fig. 2. Una "posa" estalla junto a la Catedral. Cuzco.



Fig. 4. Cuzco. Procesión de "Corpus" (año 1976), "carro" montado en un camión y decorado con frontales de plata. El templete está preparado para recibir la custodia.



Fig. 5. Los callahuayas según un dibujo de Melchor María Mercado (año 1859).



Fig. 6. Los callahuayas llevando la litera del Inca. Guamán Poma de Ayala.



Fig. 7. Los callahuayas en la "procesión" del Gran Poder. La Paz en la década de 1990.



Fig. 8. Carnaval en La Paz. El kusillo en figura de mono, según un dibujo de Melchor María Mercado (año de 1859).



Fig. 9. Kusillo actual que ha perdido su figura original pero sigue haciendo "monerías" en las diferentes festividades.

## LA “MORENADA” DE ORURO

Los actuales “morenos” de Oruro llevan traje bordado con hilos dorados sobre la casaca dieciochesca y debajo tienen un amplio y tieso faldón a manera de pantalla, también bordado. Sobre la cabeza un casco de minero adornado con plumas, y en la mano derecha una matracas que hacen sonar constantemente. Va un capataz, generalmente blanco, con su látigo y, antiguamente, iba en lugar del capataz o junto a él, el rey negro que casi ha desaparecido. Supuestamente se trata de esclavos destinados al trabajo de las minas de Potosí, tradición muy arraigada y difundida actualmente por los medios de comunicación. Sin embargo cabe preguntarse ¿se trata ciertamente de esclavos destinados a la mina? La mayoría de los autores sobre folklore no coinciden con esta versión. Millones nos dice: “*La introducción de esclavos en las zonas de alta densidad indígena generó situaciones muy diferentes a la experiencia antillana o centroamericana. En primer lugar una serie de labores adjudicadas a los esclavos eran más rentables si las ejecutaban los indígenas americanos. Tal fue el caso de las minas. Esta situación fue especialmente visible en los Andes, donde el Virrey Toledo( 1569-81) organizó el sistema de “mitas” de servicio compulsivo y rotatorio para la extracción de minerales en Potosí y Huancavelica.... lo real es que el precio de los esclavos podía ser impagable si se sumaba al riesgo de transporte... los riesgos de enfermedad y fuga*”<sup>11</sup>.

Los esclavos procedían de la costa occidental de África, especialmente de Guinea, Congo y Angola, los que una vez comprados por los rescatadores a los jefes africanos los reunían en la isla de Goré para venderlos a los traficantes portugueses, ingleses y holandeses que eran los que tenían permiso de la corona española para este tipo de tráfico con las Indias. La carga humana se remataba en Lima y en Buenos Aires y de allí tenía que subir a Potosí, ya sea de mano en mano, o en tropas de varias “piezas” (que ese era el nombre que se daba a los esclavos). El largo viaje lo hacían a pie pues nadie ponía mulas para el transporte de estos desdichados. Los que llegaban a Potosí eran muy caros y nadie iba a arriesgar el capital invertido llevando al esclavo a las bocaminas, dado que los indígenas trabajaban prácticamente gratis pues estaban sujetos a la mita y solo se les reconocía una pequeña cantidad para la comida. Finalmente, el traje de la “morenada” de Oruro es más propio de un lacayo del siglo XVIII que de un esclavo. Donde sí había esclavos negros era en la Casa de la Moneda de Potosí y estaban encargados de los hornos<sup>12</sup>.

Si no eran mitayos, cabe preguntarse ¿qué eran?. Según Beltrán que escribe sobre el tema hace cincuenta años, dice

que se trataba de esclavos utilizados en los lagares. La “morenada”, según este autor tenía un relato, que hoy desconocemos, y canciones de las que transcribe algunas<sup>13</sup>. En fragmentos de éstas leemos:

A

*Cuatro negros principales  
Los más nobles de Guinea  
Comencemos a cantar  
Las grandes de María.*

*Salve reina del Socavón  
Madre de Dios poderosa  
.....  
...somos negros del Congo  
Buscando la religión  
A tu Hijo soberano  
Clamamos la salvación.*

B

*Ya la viña está vacía  
Y el lagar está lleno  
Comencemos a pisar.....  
Pisa, pisa, compañero  
Pisaremos con valor  
En la viña de María.....  
Afirmemos bien los pies  
Para cantar y bailar  
.....*

*Pisa, pisa, negro viejo  
Cabeza de chirimoya  
.....  
El pan se ha convertido  
En el cuerpo de Cristo  
Y el vino se ha convertido  
En la sangre de Cristo... (fig. 10).*

Es evidente que los versos están incompletos, reescritos y llenos de interpolaciones, pero dan una idea de la temática: en el primer verso seleccionado se considera la procedencia de los esclavos y en el segundo, el sentido místico de la temática que alude a la Eucaristía. Beltrán nos muestra la relación del vino con los esclavos y con la Virgen, y explica el paso acompañado y pesado de los bailarines. La misma explicación de los esclavos en el trabajo del lagar la encontramos en Perú ya que refiriéndose a los negritos de Lucanas Michelle Bigheno dice: “*los pasos del baile representan la pisa de uvas que éstos tenían que realizar*” y Romero, refiriéndose a los bailes de Lucana y Oruro, dice: “*Aunque la vestimenta y algunos significados son distintos, sigue siendo una dramatización de los esclavos negros pisando uvas bajo el control directo del*

*caporal*<sup>14</sup>. Ciertamente se utilizaron negros para la producción de vino en la costa del Perú pero en Bolivia trabajaron en la recolección de caña de azúcar y en el cultivo de la coca, en los Yungas de La Paz. María Luisa Soux supone que la relación de los esclavos con la producción de vino es una tradición peruana transferida a Bolivia<sup>15</sup>. En todo caso tanto ella, como Millones, Romero, Bigheno, y otros investigadores, desechan el que la danza de los morenos represente a los esclavos destinados a las minas de Potosí.

María Luisa Soux, refiriéndose a la fiesta de Santiago en el pueblo de Guaqui, donde la “morenada” es la danza principal, y los “morenos” cargan con el Santo, los propone como sustitutos de los “moros” quienes tradicionalmente acompañan a Santiago, vencedor de los musulmanes en las guerras de reconquista. Es evidente que la figura del “turco” se había diluido, y aunque fue muy popular su representación en los andes después de la batalla de Lepanto, en el siglo XIX el “moro” y el “turco” habían desaparecido, es así que Santiago no está junto a los musulmanes vencidos, sino junto a un grupo de “morenos” que en la mente del indígena han tomado el lugar de los moros.

Soux concluye diciendo: *“Esta forma de como los ‘vencidos’ terminan bailando para quien los venció muestra la complejidad del universo mental del dominio colonial”*. Explica que la relación entre españoles e indios, cristianos y moros, ángeles y demonios, *“nos remite a una conquista constante que es reconstruida a través de formas específicas de representación. Esta conquista, sin embargo, no es recordada en la memoria colectiva únicamente como una forma de imposición violenta, se manifiesta también como un ‘juego de conquista’ que diluye en el baile la violencia inicial”*.

Finalmente, no es fácil de explicar la presencia de un rey africano junto a los esclavos. En el cantón Mururata de los Yungas de La Paz, para la Pascua, se realizaba hace algunas décadas, una fiesta donde después de la misa tenía lugar una procesión con el “Rey Bonifaz” en andas<sup>16</sup>. La voz popular decía que era recuerdo de los antiguos reyes, o jefes de tribus. Esta versión no es muy convincente, y el único dato antiguo sobre un “rey negro” lo pone Arzans y Vela, refiriéndose al recibimiento que le hicieron al Arzobispo de Charcas, Diego Morcillo de Auñón, cuando pasaba por Potosí en 1716. Allí se muestra al rey etíope con su corte, junto al Inca y su corte, y junto al gran Turco y al emperador de la China, más todos los reyes españoles. Así los africanos formaban parte del mundo globalizado que los potosinos vivían. El texto de Arzans dice: *“seguían después los etíopes con su rey coronado, con muy preciosas galas y jaeces”*<sup>17</sup>. Se recoge el recuerdo de un rey africano que con



Fig.10. “Moreno” de Oruro.

el tiempo termina acompañando a los esclavos “morenos” junto al capataz que los vigila. Se mezclan cortesanos con esclavos, altivos etíopes con negros procedentes de Guinea y del Congo, y todos forman parte de ese mundo lejano que es África, presente en los andes mediante la “máscara”. También hay un fondo religioso en estas danzas pues muchos bailes afro-americanos festejan el día de los Reyes Magos, bailando en honor a Baltasar, que supuestamente es el rey mago negro.

## LOS DIABLOS EN ORURO Y EN PAUCARTAMBO

De las danzas que muestran la lucha de los demonios contra los ángeles encabezados por San Miguel, ninguna tan espectacular como la que se baila en el Carnaval de Oruro. Los demonios tienen máscaras de yeso, focos de vidrio donde se pintan los ojos; lagartos y culebras sobre la cabeza, y a veces presentan tres rostros, remedando la Trinidad. Llevan peto bordado, faja con monedas cosidas a esta prenda y un faldellín que rememora el traje de los soldados romanos. También llevan una breve capa y peluca

blanca. Como figuras especiales están Lucifer y Satanás, y por el otro lado San Miguel; y entre los demonios hay uno femenino que posiblemente rememora la lujuria, se lo conoce con el nombre de “China Supay” (figs. 12 y 13).

Julia Elena Fortún estudia los antecedentes de esta danza y los encuentra en la Cataluña Medieval (año 1150) en base a los trabajos de Juan Amadés<sup>18</sup>, eran representaciones dramáticas con partes bailadas que posiblemente tenían lugar en toda España de donde pasaron a América, danzas de diablos las hay en Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, por sólo señalar las más conocidas.

La “diablada” orureña originalmente era un relato, probablemente derivado de un auto sacramental perdido. En este relato San Miguel enfrentaba a Lucifer que capitaneaba a los siete pecados capitales. La Virgen no tiene parte alguna pues se trata de la expulsión de los ángeles rebeldes del cielo los que son convertidos en demonios. La autoría del relato se adjudica a Ladislao Montealegre que lo habría escrito en 1818.

El objeto de la danza que seguía al relato era honrar a la “Virgen del Socavón” la que, según la novena del presbítero Eleuterio Villarroel, se venera en Oruro desde el año de 1789, pero en las múltiples representaciones pictóricas de la Virgen del Socavón ésta nunca aparece junto a los demonios y solo figura como patrona de los ejércitos en la lucha por la independencia (fig. 11).

La “Virgen del Socavón” o “Virgen de las bocaminas” se une a la danza de los diablos porque éstos se consideran a sí mismos como mineros. Que los demonios explotaban minas arranca de una vieja tradición pues en un lienzo del pueblo de Caquiaviri (La Paz) fechado en 1739, son los demonios quienes extraen el oro y la plata del corazón de las montañas, no en vano el Tío es imaginado como un demonio.

La tradición popular reúne sucesos ocurridos en tiempos diferentes a fin de responder al imaginario colectivo que nos dice que la Virgen del Socavón protege a los mineros, los cuales como los seres del averno pasan sus días en las entrañas de los cerros. El aspecto demoníaco solo sirve para cubrir al minero soterrado en el infierno de la mina.

Aunque muchos grupos danzantes con demonios no tienen relación con la Virgen, sí encontramos esta relación en un lienzo, en colección particular, donde se ve la lucha entre ángeles y demonios en presencia de María, no es ya la expulsión de los ángeles rebeldes sino la lucha por el alma del hombre. Así, en este lienzo, se pasa del drama celestial al drama terreno.

Otro sentido tienen los demonios de Paucartambo, que participan en la procesión de la Virgen del Carmen. No



Fig. 11. La Virgen del Socavón en una pintura que se guarda en la Casa de la Libertad. Sucre, Bolivia.



Fig. 12. Lucifer perteneciente a la "diablada".



Fig. 13. San Miguel representado por un indígena, quien admitió ser fotografiado sin máscara (La Paz 1965). Su traje corresponde a los ángeles coloniales.



Fig. 14. La Virgen del Carmen es contemplada por un demonio situado en el tejado, en la procesión de Paucartambo.

queda huella de un relato, pero las actitudes y la danza de los participantes son suficientemente explícitas. Son los actores principales tres conjuntos: los collas que van a Paucartambo desde el lago Titicaca, los chunchos que salen de la selva y los demonios o sajras. Los collas llevan montera y una máscara de lana y llevan en la espalda un cuero de vicuña. Los chunchos tienen el atuendo tradicional, llevan arco y flecha, y plumas en la cabeza. Los “Sajras” o demonios son ocho: Lucifer más los siete pecados capitales, sus máscaras se inspiran en los animales representativos para cada pecado, así la máscara de la gula tiene aspecto de cerdo. El traje es el del polichinela de la comedia italiana,

por lo que podemos presumir que es un conjunto muy antiguo, siglo XVIII o anterior<sup>19</sup>.

El 16 de julio tiene lugar la procesión de la Virgen del Carmen, los demonios esperan en los tejados haciendo toda clase de peligrosas piruetas y cuando pasa la Virgen se tapan el rostro, imitando miedo y también se hincan sobre los inclinados techos de teja (fig. 14). Al día siguiente tiene lugar la batalla entre chunchos y collas, los primeros matan, uno a uno, a todos los collas; y éstos cuando caen son recogidos por los “saqras” en un carro de fuego. Las escenas responden al recuerdo de un hecho: la guerra entre los antis y los collas. Las versiones que explican esta lucha son varias, pero ninguna alude al porqué los demonios se llevan a los collas vencidos (figs. 15, 16 y 17).

En cuanto a la tradición escrita, anterior al siglo XIX, que explique la presencia de demonios en las procesiones y las fiestas, tenemos un testimonio en imágenes y otro escrito; el primero es encargo del Obispo de Trujillo y el testimonio escrito lo debemos a fray Diego de Ocaña, recogido luego por Arzans.

El dibujo encargado por el Obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón (1776.) muestra una danza con San Miguel y siete demonios que probablemente representan los pecados capitales. Las máscaras son sencillas y los trajes de los seres infernales se adornan con cintas de colores.

El texto de Ocaña es más antiguo (1601) y tiene lugar en Potosí, presenta una batalla, entre Lucifer, denominado “Príncipe Tartáreo”, y un caballero que representa a la Iglesia. Este último defiende a la Virgen de Guadalupe como la dama más hermosa. El demonio declara que la más hermosa es Proserpina, diosa del infierno, la cual tenía el aspecto de una sirena con la cola rodeando el carro que la transporta. Tiraban del carro cuatro sierpes y acompañaban al Príncipe Tartáreo varios demonios a caballo. Es una justa a la manera medieval donde cada mantenedor defiende a su dama. Luego de la lucha en la que vence la Iglesia, del carro de María salen infinidad de cohetes que encienden el de Proserpina que queda totalmente deshecho<sup>20</sup>.

Una aproximación al carro de Proserpina la tenemos en las pinturas del presbiterio de Jesús de Machaca y Guaqui donde en la parte baja del carro, que representa el averno, está una “sirena” que enlaza su cola con la de una serpiente de siete cabezas. No se trata de una lucha entre ángeles y demonios, pero se familiariza al público con la presencia del demonio y el triunfo de la Virgen, así como de la lucha entre el mal y el bien<sup>21</sup>.



Fig. 15. Cuzco. Los "chunchos" de Paucartambo en la puerta de la iglesia.



Fig. 16. Paucartambo. Los "collas".



Fig. 17. Paucartambo. Los "sajras".

## DANZAS INDÍGENAS SIN HUELLA CRISTIANA U OCCIDENTAL

Creemos que hay varias danzas que no muestran huellas de occidentalización como los Sicuris de Italaque y los Laquitas de Viacha y Achacachi. Ejemplificaré con una de ellas: los Kena-kenas de la provincia Muñecas<sup>22</sup> que llevan peto de Otoronco (tigre andino), en el sombrero un arco de plumas tornasoladas (que representa el arco iris) y en la cintura una chacana (fig. 19). La relación del tigre andino con el arco iris se evidencia en los keros, donde de la boca de un puma u otoronco sale un arco iris que a veces suele

estar acompañado de nieve (fig. 18). Es un antiguo mito que recogen los incas y que puede explicarse si tomamos el texto de Huarojchiri<sup>23</sup> donde el dios Pariacaca (sierra del Perú) da a su hijo Huatiacuri un traje de nieve, el cual para vencer a su rival trae, por instrucciones de su padre un puma rojo, y bailando con él aparece en el cielo el arco iris.

También parece no tener influencia europea el tocado de plumas de avestruz de los músicos que publica González Bravo como “Laquita de Viacha”, muy similar a los tocados que presenta Squier en su libro, mostrándonos la fiesta del chuño en Tiahuanaco. Entre Squier y González Bravo hay casi 60 años de diferencia (fig. 20).



Fig. 18. Kero con un “otorongo” de cuya boca sale el arco iris. Museo de Cuzco.



Fig. 19. Bailarin vestido con peto de "otorongo" (tigre andino) que lleva un arco iris de plumas en el sombrero.



Fig. 20. Danzantes de Tiahuanaco en el festival del chuño según Squier, año de 1877.

## LO QUE NO CAMBIA

Como se ha visto en los casos expuestos de kallahuallas y kusillo las variaciones son progresivas y leves, pero hay casos en que la tradición es tan fuerte que las diferencias son imperceptibles. Tal ocurre en la región de Chiquitos con la revalorización de su patrimonio cultural; Moxos, sin embargo, ha perdido todas sus iglesias pero conserva ciertas danzas que resultan inmutables hasta el día de hoy. Tal

ocurre con el llamado hoy “Baile de los Macheteros” con su gran tocado de plumas, un machete en la mano y una larga trenza sobre la espalda. Salvando la camisa blanca parece una danza prehispánica que Lázaro Ribera, hizo dibujar los años de 1786-1794 y que lleva el título de “indio canichana”. Forma parte de una danza que según el citado autor es una danza de combate. En 1859 Melchor María Mercado nos da una versión de los “Macheteros” igual a la danza que presenta Ribera; el día de hoy podemos verlos con el mismo atuendo (figs. 21, 22 y 23).



Fig. 22. Los “Macheteros de Moxos” según Melchor María Mercado (año 1859).



Fig. 21. "Danza guerrera" en Moxos, según los dibujos encomendados por Lázaro Ribera (año 1794).



Fig. 23. Los "macheteros" de Moxos en la actualidad.

## NOTAS

a) En este trabajo he seleccionado solo algunos ejemplos que pueden ilustrar los cambios acaecidos en algunas fiestas como el carnaval de Oruro, la fiesta del Gran Poder en La Paz, el Corpus Christi de Cuzco y la fiesta del Carmen en Paucartambo. Aquí veremos las formas cambiantes que delatan una o varias ideologías alternativas sobre un mismo tema, adecuadas al lugar, al tiempo y al momento que se vive.

<sup>1</sup> La serie está atribuida al pintor indio Basilio de Santa Cruz Pumacallao MESA-GISBERT (1982) págs. 177-180.

<sup>2</sup> DEAN pág. 91.

<sup>3</sup> WACHTEL pág. 63 ss.

<sup>4</sup> ARZANS T. I. pág. 358.

<sup>5</sup> BEYERSDORFF págs. 189 ss.

<sup>6</sup> Para la de Cajamarca ver Los ch'unchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca en ROMERO págs 139 ss.

<sup>7</sup> WACHTEL pág. 63 ss.

<sup>8</sup> BELTRÁN pág. 115

<sup>9</sup> Para el mito de Incarri ver PEASE pág. 155 ss.

<sup>10</sup> MERCADO, para Kallahuayas pag. 110, para Kusillo ver pág. 117, para Huaca-tocoris pág. 115.

<sup>11</sup> MILLONES pág 82.

<sup>12</sup> CRESPO.

<sup>13</sup> BELTRÁN pág. 153 ss.

<sup>14</sup> ROMERO pág. 221.

<sup>15</sup> SOUX pág 32 ss.

<sup>16</sup> PORTUGAL pág. 91.

<sup>17</sup> ARZANS T.III pág. 50.

<sup>18</sup> FORTÚN págs. 4 y 5.

<sup>19</sup> VILLASANTE pág 102 ss.

<sup>20</sup> OCAÑA págs. 338-343.

<sup>21</sup> Para una ampliación de los textos referentes a los conjuntos de diablos y sus respectivos relatos ver GISBERT (1999) cap. "El control de lo imaginario la teatralización de la fiesta". pág. 237 ss. y GISBERT-MESA Arquitectura Andina. cap. "Arquitectura efímera: fiesta y alegoría" pág. 273 ss.

<sup>22</sup> GONZALEZ BRAVO Lam. XVIII.

<sup>23</sup> TAYLOR pág. 109.



# LA ARQUITECTURA EFÍMERA

- INTRODUCCIÓN
- PARTES CONSTITUTIVAS DE LA “FIESTA” Y ELEMENTOS FORMALES
- ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE EFÍMERO
- DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS FIESTAS
- TESTIMONIOS PICTÓRICOS
- LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA ALEGÓRICA
- ARCOS Y ALTARES
- FUEGOS ARTIFICIALES Y OTRAS MANIFESTACIONES



## INTRODUCCIÓN

**L**a sociedad virreinal al iniciarse el barroco, una vez estabilizadas las estructuras sociales, económicas y políticas, entra en un período de auto contemplación y confrontación del mundo circundante con la vida que espera para después de la muerte. Esto hace que buena parte de sus miembros, tanto en forma individual como colectiva, vivan pendientes tanto del arte formal como del arte circunstancial, este arte, su belleza y la alegría que brinda, es tan efímero como la vida y también es el remedio del cielo que espera al buen cristiano después de la muerte<sup>1</sup>.

La vida tiene como escenario este mundo y este escenario, como ocurre en el teatro, se lo hace lo más espectacular posible. Las plazas, las residencias, y en especial los templos y las plazas, son el marco adecuado para el hombre del siglo XVII que ha hecho de su vida una representación<sup>2</sup>. La relación de la vida barroca con el teatro ha sido ampliamente estudiada, aunque bastaría el auto sacramental de Calderón “El Gran Teatro del Mundo” para tipificarla<sup>3</sup>.

Este escenario donde el hombre barroco transcurre es de dos clases: uno perenne basado en la arquitectura, y un arte efímero y pasajero conformado por las fiestas, los duelos, la moda y la comida.

Charcas en todas sus capas sociales y en todas sus ciudades hizo de las fiestas una parte constitutiva y muy importante dentro del diario vivir. Las referencias y restos materiales de estos sucesos nos pueden ayudar a comprender a todo un mundo del cual somos irrenunciables herederos.

Las fiestas son actos de regocijo público, pero como valor negativo de la fiesta podemos considerar en la misma categoría aquellas manifestaciones públicas que muestran dolor. Estos actos de regocijo o pena, que se expresan en forma comunitaria, están vinculados a dos clases de actividad: la religiosa y la civil. En ambos casos se utilizan los mismos elementos que, con ligeras variantes, se colocan en una y otra ocasión. La Historia de Potosí de Arzans y Vela, que trata de la ciudad más importante del virreinato después de Lima, nos provee de relaciones muy detalladas acerca de esta clase de fiestas, siendo posible dar un cuadro completo de los diversos tipos de actos y festejos<sup>4</sup>.

Los elementos formales que se usaron para realizar y enmarcar las fiestas, fueron construidos para durar escasos días y a veces horas, pero reflejan la arquitectura y la moda literaria de su tiempo. Arte efímero y perecedero de las fiestas, donde la mutabilidad del hombre, la brevedad de la vida y el desengaño constante, fueron la tónica y el norte del diario vivir<sup>5</sup>.

Tres las fuentes que nos permiten reconstruir, con cierta aproximación, el arte cambiante y frágil de las fiestas: a) las descripciones literarias y documentos escritos, b) las pinturas sobre el tema, c) el folklore.

Las fiestas, sobre todo la de Corpus Christi, produjo tanto impacto en la sociedad virreinal, que existe una pieza teatral de Diego Mexía de Fernangil, escrita en Andamarca y publicada por Vargas Ugarte que titulada “El Dios Pan”, título referente a la Eucaristía. Trata de la conversión de un pastor pagano: Damón, que se produce gracias al asombro que le causa la fiesta de Corpus en una ciudad

de Charcas, posiblemente Potosí o Chuquisaca, a donde lo invita Melibeo. La obra, de la cual transcribimos algunos trozos, se dedica a describir el esplendor de la procesión que es presentada por el autor como la anticipación del Paraíso<sup>6</sup>.

#### Damón

Suspeso y asombrado, o Melibeo  
estoy, pues lo que veo, con mis ojos,  
me parecen antejos o ilusiones,  
ventanas y balcones y terrados  
están glorificados con presencias  
de raras excelencias. Para sombras  
hay velas, hay alfombras, hay cairinos  
tapetes, granadinos tafetanes,  
tapices alemanes, hay doseles  
de divinos pinceles, obras vivas  
con raras perspectivas; tanto veo  
que se ahita el deseo, pues el oro  
perlas, plata y tesoro que esparrido  
columbro, repartido en la ancha plaza  
me ofusca, turba y embaraza; ¡Oh Argentina  
si ahora fueras digna que un Apeles  
Xeuxis o Praxiteles te pintaran!

Por “cairinos” debemos entender procedentes del Cairo. Y al decir “Argentina” se refiere a una ciudad con abundancia de plata, probablemente Potosí. Al fin de la fiesta dilogan los pastores:

Melibeo  
Ya se parte  
La gente y se reparte.  
Damón  
Yo estuviera un siglo aquí,  
Si hubiera siempre aquesto.  
Pero voy muy dispuesto, caro amigo  
(el dios Pan es testigo) a bautizarme  
y a este Pan entregarme por esclavo<sup>7</sup>.

Así, con el esplendor de la fiesta consigue Melibeo la conversión de Damón.

### PARTES CONSTITUTIVAS DE LA “FIESTA” Y ELEMENTOS FORMALES

#### Fiestas Religiosas

- a) Corpus Christi.
- b) Canonización de un santo.
- c) Consagración de una nueva iglesia.

- d) Fiesta del santo patrono de un barrio, ciudad, etc.
- e) Semana Santa.
- f) Procesión con ocasión de un desastre (terremoto, rogativas para la lluvia).

#### Fiestas Profanas

- a) Recibimiento a un Virrey, Arzobispo, Corregidor, etc.
- b) Juramento a un nuevo rey, nacimiento o matrimonio de éste.
- c) Carnavales.
- d) Exequias fúnebres.

Las fiestas arriba clasificadas tienen la misma estructura formal, salvo en Semana Santa y en las procesiones que se hacen para pedir que cese un desastre. Las partes constitutivas de la fiesta que son: a) Desfiles o procesiones. b) Mascaradas. c) Representaciones teatrales. d) Corridas de toros. e) Juego de cañas. f) Juego de sortija.

De todas éstas partes, de las cuales se compone una fiesta, la “mascarada” es la más variada y rica pues tiene en sí todos los elementos. El análisis de las representaciones teatrales y los toros, por la amplia bibliografía con que cuentan, debe excusarse, no así los juegos de cañas y sortija que, trasunto de la Edad Media, cobran nueva vida en el Virreinato del Perú<sup>8</sup>.

### ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA, Y SU RELACIÓN CON EL ARTE EFÍMERO

En la fiesta barroca, y especialmente en la mascarada, se crean obras de arquitectura menor en materiales más o menos perecederos. Tal el caso de los túmulos funerarios, carros y arcos triunfales. Estas creaciones, por su menor trascendencia fueron tratadas más libremente, siendo muchas veces el vehículo que permitía crear nuevas formas. Wethey, no sin razón, opina que los paños que adornan la portada de la Catedral de Chuquisaca están inspirados en los túmulos funerarios<sup>9</sup>.

Otro aspecto, son las pinturas y esculturas confeccionadas para el evento, o aquellas ya existentes utilizadas en él. Esto indica que una serie de obras de arte y un numeroso grupo de artesanos dependen de las fiestas. Estos artistas trabajan indistintamente para obras efímeras y encargos definitivos, lo cual los acostumbró a una ejecución rápida y descuidada que se traduce en la calidad de los trabajos<sup>10</sup>.

Los elementos formales que realzan las fiestas son obra de artesanos locales que sirven de marco a las piezas literarias, la música, la moda y la pirotecnia. Estos elementos son: a) Arcos triunfales. b) Altares o tablados. c) Carros triunfales. d) Luminarias y fuegos artificiales (figs. 24 y 25).



Fig. 24. Altar eventual y efímero para la procesión de Corpus Christi en Cuzco. (año 1976).



Fig. 25. Arco eventual y efímero para la procesión de Corpus Christi en Cuzco. Serie de lienzos "Corpus" en el Museo de Arte Virreinal de Cuzco.

Los participantes suelen ser: enmascarados y disfrazados, bailarines, músicos y actores, profesionales o improvisados que recitan las loas, diálogos y otras representaciones teatrales breves.

#### DESCRIPCIÓN DE ALGUNAS FIESTAS

Conviene exemplificar la fiesta en base a un testimonio literario, e ilustrarla luego con una pintura de la época relacionándola, a su vez, con el folklore.

Elegimos el año de 1555, en Potosí, cuando se nombraron “patrones” de la Villa al Santísimo Sacramento, la Virgen María y Santiago. Según la descripción del cronista potosino Bartolomé Arzans de Orzúa y Vela<sup>11</sup>, estas fiestas fueron iguales a las realizadas en la ciudad el año de 1556 para la jura de Felipe II.

En forma sucinta, la fiesta se describe así: “Se hizo una procesión para la que se prepararon treinta altares, quince a cargo

*de los españoles y quince a cargo de los indios. En los quince primeros estaban representados los misterios del Nuevo Testamento y en los quince segundos, los atributos de la Virgen. Se adornaron las calles con espejos, láminas, pinturas de santos y colgaduras. El suelo con mantas de lana y se hizo una calle de enramada (Potosí carece de vegetación)... En la procesión entraron quince compañías de indios, doscientos indios vestidos según la corte inca; los reyes Incas hasta Atahuallpa y varias naciones de América con sus vestimentas. Seguían danzantes indios y representaciones. Luego se presentaron los españoles, cincuenta de ellos vestidos a lo cortesano, cuatro caballeros de la Orden de Santiago y Santiago triunfando en España y América (de buen pincel)”*

Este dato nos permite conocer que en Charcas hubo lienzos del “Santiago mata indios” del que solo nos quedan los ejemplos cuzqueños, como el Santiago de Pujiura y el de la Catedral (figs. 26 y 27).

Sigue Arzans diciendo: “Luego.... de indios y españoles, se presentaron los gremios portando los atributos de la Virgen, cuarenta indios con plumas tocando música (quenas, pututus,



Fig. 26. Santiago Mata-indios. Lienzo anónimo existente en el Museo de Cuzco. Da una idea de cómo era el lienzo al que hace referencia Arzans.

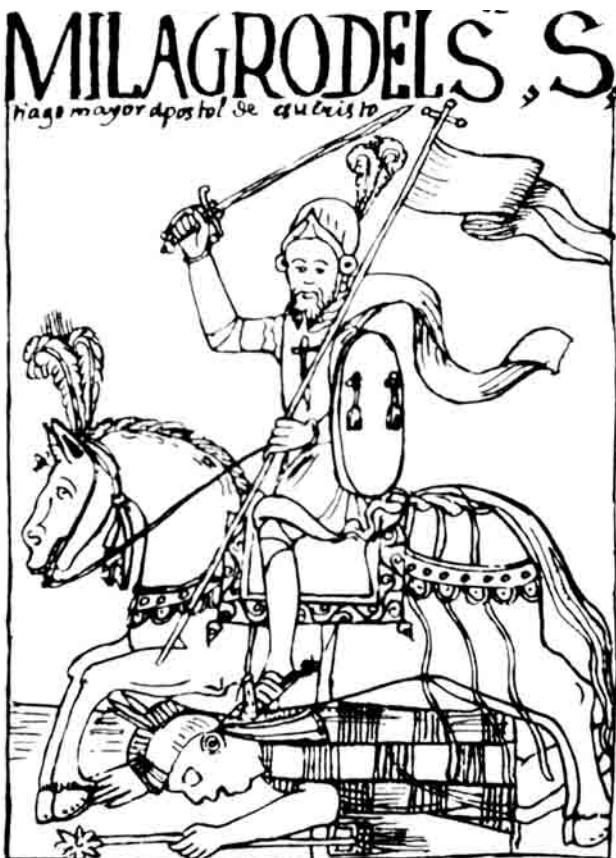


Fig. 27. Santiago mata-indios, vestido con armadura. Guamán Poma de Ayala.

*tarcas, pinquillos y tambores), los mitayos del rey, dos mil tributarios del cerro y españoles mineros. Era el centro del desfile un Carro Triunfal con el Cerro de Potosí y la Virgen de Plata encima; seguían las Ordens religiosas, dos compañías de arcabuceros y dos compañías de alabarderos*". Por la noche hubo "luminarias" debiendo entenderse por luminarias, los hachones que alumbran las mascaradas y desfiles y, también los fuegos artificiales.

Después de este primer día de festejos se dieron quince días de oficios divinos y ocho días de comedias. Es importante indicar que de estas comedias, cuatro mostraban argumentos indígenas cuyos asuntos eran: "Manco Capac", "Triunfos de Huayna Capac", "Muerte de Huáscar" y "Atahuallpa"<sup>12</sup>. La última de estas obras persiste hasta nuestros días y se representa durante el Carnaval en la ciudad de Oruro.

Para finalizar, hubo cinco días de toros, "Juegos de la Sortija" y una "Mascarada", en ella se representaron, en figuras vivas, todos los Incas desde Manco Capac a Sairi Tupac, los planetas con su iconografía mitológica y varios carros, entre ellos uno con el globo terráqueo, el cual, en la fiesta se abre para dejar salir de él, un mapa de América pintado<sup>13</sup>.

En la mascarada de 1608 se presentan en Potosí temas mitológicos. En ocasiones posteriores se prefieren las sibillas como elementos de enlace entre el mundo pagano y el cristiano. Su representación en las artes durante el virreinato es reiterada, tanto en Perú como en México; en el primero de estos sitios, las vemos en el retablo de la Virgen de Copacabana en el Lago Titicaca (1618) y en México, en la conocida Casa del Dean en Puebla<sup>14</sup>. Otros carros muestran un bosque con indígenas (salvajes cabalgando en leones, tigres y caimanes). Una versión muy degenerada de esta primigenia concepción es el "Bosque" de Paucartambo, consistente en un conjunto folklórico que sale en la fiesta del Carmen; los personajes van vestidos de arpillería con ramas en las manos<sup>15</sup>.

Los carros descritos por el historiador potosino en las diferentes fiestas, son tan variados que resulta cansado e inútil describirlos, sólo cabe indicar que la temática de algunos de ellos queda fijada definitivamente.

El año de 1600, con motivo de la jura de Felipe III, los españoles prepararon una mascarada y los indios otras dos. En la primera aparecen los reyes de Perú en una versión hispana de la serie incaica y así se muestran Carlos V, Felipe II y Felipe III junto a Huáscar y Atahuallpa, añadiéndose los cuatro incas que reinaron durante la dominación española: Manco II, Sairi Tupac, Cusi Tito y Tupac Amaru. La unión de ambas versiones, la indígena con los doce

reyes incas y la española con sus monarcas como “Reyes del Perú” tiene versiones pictóricas posteriores destinadas a legitimizar ante los ojos del pueblo a los reyes españoles como continuadores de la obra de los Incas<sup>16</sup> (figs. 28, 29 y 30).

Las descripciones un tanto fantásticas que hace Arzans de las fiestas, basándose en relatos y crónicas que hoy desconocemos, hacen que desconfiemos un tanto de ellas, es necesario recurrir a aquellas fiestas de las que él fue testigo presencial y de las cuales tenemos otros testimonios tanto escritos como pictóricos. Arzans muere en 1736 y elegimos la fecha de 1716 para exemplificar. La ocasión es la entrada en la Villa Imperial de Diego Morcillo Rubio de Auñon, Arzobispo de La Plata y Virrey electo del Perú, quien se dirige a Lima a tomar posesión de su cargo. Existe la descripción del historiador potosino y la versión pictórica en un lienzo de Melchor Pérez de Holguín (hoy en el Museo de América de Madrid) más la descripción oficial debida a la pluma del agustino Fray Juan de la Torre<sup>17</sup>. Sin recurrir a la minuciosa descripción del cronista y del relator, y sólo tomando en cuenta el lienzo, vemos la entrada o recibimiento con el más importante arco triunfal aderezado para el efecto. De los balcones cuelgan lienzos con motivos mitológicos lo que reitera la afirmación de una temática definitivamente fijada en estas fiestas. En la parte alta, en dos escenas independientes, se muestran las solemnidades religiosas de la mañana siguiente y la mascarada nocturna.

Podemos recurrir también a la fiesta de la jura de Luis I, el año de 1725. La variante en la parte formal de la fiesta consiste que, en lugar de los arcos de recibimiento, se arman tres “tablados”, uno de ellos en la Plaza Mayor donde se puso la efigie ecuestre del nuevo monarca y ante la que se hizo la jura, con los “cuatro reyes de armas”<sup>18</sup> al grito de: “Silencio, silencio, silencio, oíd, oíd”, “Castilla y las Indias por el Rey Luis Fernando I que Dios guarde”.

Aunque hemos elegido ejemplos potosinos, éstos son reflejo de las fiestas que se realizaban en todas las ciudades del virreinato, siendo, sin duda, las más relevantes las de Lima y Potosí, la primera por su importancia administrativa y la segunda por su importancia económica. Una rápida revisión de la obra de Vargas Ugarte, nos dice que con motivo de celebrar la exaltación de Carlos V se hicieron en Lima lucidas fiestas costeadas por el gremio de Abastos. Están impresas las loas que se recitaron en los cuatro carros triunfales, del desfile<sup>19</sup>. En el siglo XVIII, el año 1723, se realiza en Lima una fiesta similar a las descritas en Potosí, con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias con la Princesa de Orleáns, y de Luís XV con una infanta española; en la descripción impresa de dicha fiesta, se incluyen

máscaras, desfile de Incas, concurrencia de gremios, etc.<sup>20</sup>. Una documentación reciente al respecto puede encontrarse en la obra de Juan Carlos Estensoro “Música y sociedad coloniales”. Lima 1680-1830”<sup>20</sup>.

Debemos concluir que la estructura de estas fiestas es uniforme en todo el ámbito del Virreinato, con más o menos pompa según los casos, y que abarca los tres siglos de dominación hispana. Aunque es esencialmente barroca, su origen hay que buscarlo en el renacimiento. Francastel, en su libro “La Realidad Figurativa”, nos habla de los “simulacros” del renacimiento, donde se reúnen los “carroccio” o carros triunfales, descritos tanto en Petrarca como en el diáptico de Piero de los Francesca para la exaltación del Duque de Urbino. Los carros triunfales forman parte de desfiles que concluyen en la “Giostra”. Giostra según Francastel “es la coronación de la procesión de los carros a través de la ciudad, pero constituye de por sí un episodio completo asociado... con el espectáculo ritual más popular, del desfile que le precede”<sup>21</sup>.

Las mascaradas virreinales y su contexto festivo, son una pervivencia de este espíritu renacentista pagano, aunque cristianizado, cuyos más antiguos antecedentes tenemos que buscarlos en los triunfos de los césares del imperio Romano<sup>22</sup>, supervivencia que se da tanto en Europa como en América. Las fiestas de la corte francesa, ampliamente estudiadas por Rousset en su libro “Circe y el Pavo Real”, muestran el giro que toman estas representaciones en Francia, desembocando en los que luego será el ballet y la ópera<sup>23</sup>. Este desdoblamiento no se da en América, donde la estructura renacentista se mantiene hasta nuestros días con sólo la modificación conceptual de los asuntos, y formal de la música y vestuario. Se incluyen Incas y los bailes van transformando en totems a los primitivos animales simbólicos. En España, el fenómeno es descrito por Gállego en su obra “Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de oro” al relatar las entradas reales nos da descripciones muy próximas a las experiencias americanas<sup>24</sup>. Sin duda, el contexto hispánico a las fiestas de “trionfi” del renacimiento, será la mejor aproximación al problema en el Virreinato del Perú, donde a los carros y arcos triunfales hay que añadir los jeroglíficos y emblemas, pues la carga literaria de estos eventos en el mundo hispano es de capital importancia. Hay que indicar, sin embargo, que en América lo indígena va logrando establecer una temática permanente y es factor modificante de música, danzas y máscaras.

Tanto en las fiestas europeas del siglo XVIII como en las americanas se da el juego del anillo o sortija y probablemente el “romper cañas”, aunque no hemos encontrado referencia específica a esto último. Los toros, son indispensables en las fiestas hispanas, como lo son en América, aunque en esta



Fig. 28. Anónimo. La serie de Incas seguida por los reyes de España como los continuadores de su obra. Beaterio de Copacabana. Lima.



Fig. 29. Pintura copiada del grabado de Palomino (año 1748), con el rey Fernando VI al centro.



Fig. 30. La pintura anterior repintada en el siglo XIX; el rey Fernando VI ha sido sustituido por Bolívar y los otros reyes por próceres de la independencia americana. Lamentablemente la repintura ha sido retirada. Colección particular.

última hay variantes notables como la versión cuzqueña donde las banderillas se sustituyen por un cóndor sobre la espalda del toro, fiesta que documenta gráficamente Squier y que se da en un pueblo de Ausangate (Cuzco)<sup>25</sup> (fig. 31).



Fig. 31. Corrida de toros en un pueblo del sur del Perú donde las banderillas han sido sustituidas por los picotazos de un cóndor sobre el lomo del toro, según Squier año de 1877.

## TESTIMONIOS PICTÓRICOS

Como testimonios pictóricos de la fiesta en el virreinato peruano hay dos casos notables: la “Procesión de Corpus” de la Parroquia de Santa Ana en Cuzco, obra anónima adjudicada al círculo de los pintores indígenas Quispe Tito y Santa Cruz, y la “Entrada del Virrey Morcillo a Potosí” (1716) obra del pintor potosino Melchor Pérez de Holguín (fig. 32).

Los célebres cuadros de Cuzco son quince en total, doce de los cuales están en el Museo Virreinal de la ciudad incaica y tres en colección particular de Santiago de Chile. Iconográficamente se pueden datar hacia 1680 y se los puede ordenar según la secuencia procesional de la siguiente manera: altar principal, salida de la procesión, desfile de las órdenes religiosas, desfile de carros con caciques indígenas, fin de la procesión e ingreso a la Catedral. Se pueden describir así:

1. Altar representando la Última Cena con figuras de bulto. Arriba un cuadro de la Eucaristía y diez santas. A los lados dos cuadros de ángeles. En primer plano el pueblo.
2. Inicio de la procesión pasando por el portal de Panes. Caballero con la cruz de Malta porta el estandarte. A ambos lados del altar una orquesta con seminaristas y un grupo de monjas. Sobre el altar cuatro lienzos de ángeles y dos paisajes. En primer plano el pueblo.
3. La procesión sale de la Catedral. El Obispo Mollinedo bajo palio.
4. Los agustinos pasan bajo arco y se sitúan delante del altar con la Eucaristía. En la parte alta los lienzos de seis profetas, a un costado el retrato del rey Carlos II.
5. Frente al templo de la Compañía se sitúan los jesuitas, por delante pasa la Cofradía de Indios portando la imagen del Niño Jesús. En primer plano el pueblo.
6. Los dominicos pasan bajo arco. En primer plano el pueblo donde destacan varios esclavos. Al frente damas y caballeros acomodados bajo los arcos y en los balcones.
7. Los franciscanos pasan bajo arco. Puede verse uno de los altares ornado con platería. Sobre el muro lienzos de ángeles y santas, más tres paisajes. En primer plano el pueblo.
8. Mercedarios pasan bajo arco. En el altar, lienzo con la transfiguración de Cristo más los doctores de la iglesia en bulto. En balcones damas y caballeros. En primer plano el pueblo.
9. Pasa la procesión delante del altar con un lienzo sobre la defensa de la Eucaristía en el que está representado Carlos II. Indígenas portando en andas a Santa Rosa de Lima y a la Virgen llamada “La Linda”. En este cuadro está retratado el cacique Tupa Puma.
10. Delante del altar de la Virgen, adornado con cuatro lienzos de santos penitentes pasan los indios portando a San Juan Bautista y San Pedro. Se ve la portada de la Merced y un esbelto arco triunfal.
11. Carro alegórico con la Virgen de la Candelaria, en él una orquesta con órgano, arpa, trompeta y corno. Precede el cacique indígena con la vestimenta real incaica.
12. Carro Triunfal con San Cristóbal, precede Carlos Huayna Capac vestido con las insignias de la casa real incaica.
13. Carro con San Sebastián, precede el Alférez Real. Inca no identificado.
14. Carro con Santiago, precede el Alférez, cacique de ascendencia real. Pueblo en primer plano.
15. La procesión de Corpus Cristi termina e ingresa a la Catedral. Se ven las imágenes de San Cristóbal, Santa Ana, Virgen de Belén, La Candelaria y San Sebastián. Están presentes las autoridades y el obispo Mollinedo bajo palio. En primer término un grupo de indígenas tocados con plumas portando bandera y arcabuces (fig. 33).



Fig. 32. Detalle de la "Entrada del Virrey Morcillo" donde puede verse a los espectadores del desfile y los lienzos colgados en las calles con temas mitológicos.



Fig. 33. Atribuido a Basilio de Santa Cruz. La procesión de Corpus llega a la puerta de la Catedral de Cuzco. Museo Virreinal. Cuzco.

En el Perú del siglo XVII existen pocos documentos tan interesantes como esta larga serie que nos presenta a toda una sociedad en sus diferentes estratos. La serie testimonia la existencia de pinturas diferentes entre las que destacan paisaje y varios bodegones, géneros ambos de los que no nos ha quedado nada, pudiendo presumirse que las pinturas de esta temática se perdieron. Así mismo presenta diversos arcos que pueden ser cotejados con documentos obtenidos en el archivo documental de Cuzco. Aunque las fechas de los documentos son algo posteriores hablan de los pintores participantes, como Mauricio García, quien fue muy conocido a mediados del siglo XVIII por sus descomunales contratos, siendo frecuente se comprometiera a pintar dos centenas de cuadros en un par de meses. Su arte descuidado, muestra entrenamiento en eventos efímeros. También son significativos los carros, en su mayor parte desaparecidos, y que al parecer poseían casi todas las parroquias de indios de Cuzco. Efectivamente todos los caciques Incas están junto al carro que porta al patrono de su barrio. Una bibliografía reciente sobre la procesión de Cuzco la podemos encontrar en Flores Ochoa “El Cuzco”, resistencia y continuidad” (1980), el catálogo “La Exposición del Corpus en el Cuzco” Sevilla 1996, y de Carolyn Dean “Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo” Lima 2002.

El segundo documento pictórico es la “Entrada del Virrey Morcillo a Potosí”. Este cuadro se conserva en el Museo de América y muestra la entrada del Virrey, bajo palio, antecedido por los principales de la villa y una compañía de arcabuceros. Pasa bajo arco triunfal y puede verse en su camino tanto la Parroquia de San Martín como la calle del Contraste con gran concurrencia de damas y caballeros en los balcones. Las paredes se decoran con lienzos mitológicos alusivos a las virtudes del Arzobispo Virrey.

### LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA ALEGÓRICA

Entre los elementos materiales de la fiesta están las carrozas. Con referencia a éstas y hablando de los “triunfos”, dice Francastel: *“el soporte material de este objeto figurativo por excelencia, es el “carro”...en tiempo de las comunas, cada ciudad poseía un carro de cuatro ruedas que las tropas llevaban en compaña y que durante el combate servía de punto de referencia y reunión...estaba arrastrado por uno o dos pares de bueyes...en el centro del carro se erguía un mástil con la cruz: llevaba uno o dos estandartes con los emblemas de la ciudad y una campana.”*

*“En el carro se instalaban cierto número de trompetas que... daban señal de marchar o detenerse... alrededor del carro se agrupaban los soldados selectos...la pérdida del “carro” constituía el peor de los desastres”<sup>26</sup>.*

Un paréntesis permite indicar que el carro con la procesión o desfile correspondiente, precedido por largos grupos de personas portando hachones o teas, se ve aún hoy en la ciudad de La Paz, en su efemérides. Los carros son alusivos a los héroes de la independencia y los pagan las diferentes industrias, tanto estatales como privadas, corriendo su decoración a cargo del sindicato o “gremio” respectivo. La que antes se llamaba “Mascarada”, se la conoce hoy como “Desfile de teas y carros alegóricos”.

En pintura también se crean carros fingidos, probablemente en base a grabados, pero adaptándose adecuadamente a las circunstancias sociales y políticas del momento. Estos carros están concebidos en tres planos: celeste, terreno, y subterráneo o infernal: están tirados por ángeles, santos o evangelistas, éstos últimos en forma de los animales simbólicos que los representan. El tema central, es la apoteosis de María y/o de la Eucaristía, sostenida por la monarquía española. Sobrevuelan el carro elementos celestiales: la Trinidad, San Miguel, etc. A las cuatro partes del mundo se las suele colocar bajo ruedas del carro o a sus costados. El averno se representa bajo el carro con un dragón o una sirena enroscada a él.

No falta en los carros fantásticos que se pintan en el altiplano de Perú y Bolivia, el rostro doble, una especie de Jano coronado, que probablemente representa el tiempo con dos rostros, uno mirando atrás y otro hacia delante: el futuro y el pasado<sup>27</sup> (fig. 34). Así, el antes carro guerrero y luego carro festivo, se convierte en un carro trascendental que sintetiza a la humanidad, entre el infierno y el cielo, guiada por la Iglesia Católica, representada en sus santos, y sustentada por España, representada en sus monarcas. Esta forma religioso-política, que tiene su apogeo en el siglo XVII cobra con el tiempo un aspecto mucho más simple, y se difunde casi siempre como justificación de la conquista presentando a Castilla como la defensora de la Fe. El carro queda reducido a una simple columna sobre la que está la Eucaristía, y a veces María; al pie se encuentra el monarca español del momento, enfrentando a un sarraceno, quien sintetiza todo lo que en los carros era la herejía y el averno. Un modesto rompimiento de gloria completa el conjunto. Los cuadros de este tipo, a partir del reinado de Felipe V, son innumerables en la región andina<sup>28</sup>.

Las pinturas más famosas sobre los “Triunfos de María y la Eucaristía” se encuentran en el pueblo de Jesús de



34. El "Carro Triunfal de la Inmaculada". Iglesia de Jesús de Machaca (La Paz) firmado por Juan Ramos en 1708. Fue encargado por el cacique Guarachi. El carro está formado por la sirena (la culpa) y la serpiente (el demonio). Debajo los herejes. En el carro están los fundadores de órdenes y los Padres de la Iglesia. La Virgen es sostenida por los reyes de España.

Machaca (situado cerca de la ciudad de La Paz y casi en la frontera con el Perú). Pretenden ser originales y estar hechos a inspiración del cura, quien, junto al cacique del lugar, José Fernández Guarachi, realizó la construcción y decoración de todo el templo<sup>29</sup>. En el lienzo se lee "...Don Juan Antonio de las Infantas y Mogrovejo cura de este pueblo hizo pintar de idea este Triunfo del Nombre de Jesús, Año 1703 -Juan Ramos Contreras Faciebat et laborabat". Los documentos indican que Mogrovejo fue mentor del cacique a quien se debe la obra como lo atestiguan todos los artesanos participantes, desde el arquitecto al más humilde pintor, quienes testifican a favor del cacique, el cual ayudado por el cura realizó a su costa e iniciativa, la magnífica obra comenzada por su padre en la cual ayudaron parientes y hermanos<sup>30</sup>. Es la obra de toda una dinastía indígena. El retrato del cacique figura en el Carro Triunfal del nombre de María. Ambos lienzos están situados en el presbiterio de la Iglesia, uno frente al otro. Los monarcas que sustentan los símbolos religiosos correspondientes son Felipe V y Carlos II.

En el cercano pueblo de Guaqui, existe un grupo de cuatro "Triunfos", también de Juan Ramos<sup>31</sup>. Los cuatro lienzos representan el Triunfo de la Eucaristía, el Triunfo de María (repintado), el Triunfo de Santiago y el transporte del cuerpo de Santiago. Así como en Jesús de Machaca se exalta el nombre del patrón, en la Iglesia de Guaqui, dedicada a Santiago, hay dos triunfos dedicados al Santo,

uno con el cuerpo de Santiago, tirado por bueyes, coincidiendo esto con la descripción que nos da Francastel<sup>32</sup>, y otro con el triunfo del Santo.

Por último están los cuadros de carros triunfales en Achocalla y San Francisco de Cochabamba este último con la apoteosis de la Orden con relación a América. La versión moderna del "carro" es el automóvil adornado con textiles indígenas o aguayos y platería. Suelen verse en el Carnaval de Oruro.

La música que acompaña a los carros, los vestidos de los personajes, desechables después de la fiesta, y las pinturas que los adornan, cuyo ulterior destino es difícil de rastrear, hacen lo efímero y cambiante de este arte que muere apenas nace. Si las obras materiales de la fiesta como carros y arcos se destruyen, son renovadas anualmente, con la alteración propia debida a la moda. Lo que permanece inalterable es la estructura de la ceremonia y la finalidad del evento: exaltación de algo o alguien según el momento político-religioso que se vive.

Las máscaras y los músicos se independizan de los carros y corren su propia azarosa y brillante suerte, llegando hasta nosotros en forma de folklore. Danzas de tribus selváticas, denominadas de "chunchos" son recogidas por Angrand en sus acuarelas (hacia 1848) estas mismas danzas pueden verse hoy en Paucartambo (Cuzco) y en el Carnaval de Oruro (Bolivia). Son la rememoración de los indios salvajes que describe el historiador Arzans.

La parte literaria de la fiesta, especialmente loas y piezas teatrales, corren suerte parecida. Algunas loas como las que escribe Pedro Nolasco Crespo para Sebastián de Segurola, defensor de La Paz contra el asedio de Tupac Katari en 1780, donde cuentan todas y cada una de las provincias, antecede los himnos cívicos actuales, que naturalmente no exaltan a los realistas hispanos sino a los rebeldes independizados<sup>33</sup>. Su estructura formal es, sin embargo, la misma.

Mejor suerte corren las piezas teatrales, sobre todo aquellas de asunto indígena, a las que hicimos referencia al comenzar este trabajo, tal el caso de la “Tragedia de Atahuallpa”, que aún en este siglo se representó en varias partes de Bolivia, como Toco (Cochabamba), Chayanta (Potosí), y se representa aún hoy en el Carnaval de Oruro, es decir que forma parte del contexto general de una “mascarada”. Wachtel divulgó su existencia<sup>34</sup>. Allí, Pizarro y Almagro se enfrentan con la corte del Inca y con Atahualpa; el Rey de España interviene para castigar a Pizarro y, sorpresivamente, aparece Colón.

Los danzantes en forma de ángeles persisten tanto en el folklore como en la pintura. Las series angélicas del altiplano boliviano y de los alrededores del Cuzco, tienen mucho que ver con un trasfondo indígena existente.

## ARCOS Y ALTARES

Equiparable al “carro” es el arco triunfal, que en versiones efimeras y estables existe en todo el ámbito del virreinato. Su calidad de obra efímera, cuando se lo prepara para un evento especial, hace de él el laboratorio experimental donde los artistas prueban el efecto de sus creaciones<sup>35</sup>. Las columnas pueden ser todo lo caprichosas que se quiera pues nada soportan, su danza no afecta a la precaria estructura. Se adorna el todo con cuadros pintados para el efecto. Los arcos, en una versión muy alterada, perviven en Bolivia y Perú, tanto para ocasiones religiosas como políticas. Los arcos de caña y papel, destinados al fuego, reciben a la “Asunta” en Cuzco; y los frágiles arcos de textiles y platería que se levantan hoy en Bolivia, dan paso a los sucesivos presidentes de Bolivia en sus giras, son menos lucidos que los que sirvieron para dar paso al Virrey, pero están destinados al mismo fin: exaltar la presencia de la autoridad legalmente constituida.

La descripción del arco que cobijó al Virrey Mordillo en su paso por Potosí, nos da una idea de la estrecha relación

de esta arquitectura efímera con la arquitectura de portadas o retablos. Arzans describe el arco triunfal así: “*De tres naves era la fábrica... y otros tantos cuerpos. Rematando el último cuerpo de un hermoso trono en forma de peña... toda tallada y con curiosas molduras... sobre la cual.. estaba de pies, la Fama... Sobre los capiteles que eran de cedro dorado y espejos.... se veían imágenes de bulto repartidas en los cuatro ángulos, unas esmaltadas y otras con ropa de tela y brocado*”. Añade “*Sobre el primer cuerpo ...se levantaba el otro... de cuatro arcos cuyas columnas eran de orden jónico... y de la media naranja de este segundo cuerpo pendía la imagen de bulto de un ángel... El tercer cuerpo aunque tenía columnas corintias estaban los arcos ciegos y las cornisas adornadas de ricas telas y follajes...*”<sup>36</sup>. Este arco está representado en el cuadro de Holguín.

Otros arcos no menos expresivos pueden verse en los lienzos sobre la procesión de Corpus. Arcos precarios aún se preparan hoy día para la misma procesión en la ciudad del Cuzco y para diversas fiestas en pueblos aledaños, como el muy humilde que pudimos ver en San Jerónimo (Cuzco). La documentación existe en el Archivo de Cuzco sobre pintores que intervinieron en los arcos, y de los maestros altareros, es abundante.

La magnificencia de todo este aparato que contempla tablados y “altares” sólo puede comprenderse leyendo la descripción del cronista potosino para la fiesta hecha en Potosí con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola, ya publicada y estudiada<sup>37</sup>. Allí alternaba lo religioso con alusiones a América, escenas mitológicas, alegorías, etc. Podemos exemplificar lo religioso con el tablado primero y hacer mención a las escenas no religiosas de los tablados restantes.

En el tablado primero situado en la plaza de la Cebada se veía: San Pedro y varios papas, y al frente el Cerro de Potosí personificado por un viejo. En el tablado tres, un globo con una doncella que representa a la Villa de Potosí. En el quinto los cuatro elementos, alegoría que se repite en la pintura mural cuzqueña del siglo XIX<sup>38</sup>. En el séptimo las cuatro partes del mundo. En el noveno las doce sibillas, en el onceavo Apolo y las Musas; en el trece el juicio de París; en el quince, los dioses de la antigüedad, en el diecisiete los Incas y en el diecinueve los reyes Católicos hasta Felipe IV. De los diferentes personajes varios fueron de talla. Cabe preguntarse ¿dónde están o qué fue de los Incas de cuerpo entero y de talla, o del Juicio de París, hecho de tamaño natural con los hermosos cuerpos de las diosas desnudas, como indica el cronista?<sup>39</sup>.

## JUEGOS ARTIFICIALES Y OTRAS MANIFESTACIONES

Lo perecedero de la fiesta se exemplifica con los fuegos artificiales, los cuales no sólo muestran la obra de arte efímero por excelencia, sino que sirven para dar fin a los arcos, altares y tablados (fig. 35). En otra parte explicamos la existencia de las posas o “altares”, construidas de fuegos artificiales que suelen quemarse después de utilizadas, tal el caso de Zurite y de algunas procesiones cuzqueñas<sup>40</sup>. Arzans describe las luminarias y los fuegos artificiales hechos en Potosí en 1725 “... un poco más adelante del crepúsculo, continuándose el repique de campanas en todas las torres, se pusieron faroles y luces de hachas de cera en los balcones y tablados de la plaza y en los de toda la Villa. A la hora acostumbrada se dio principio a los regocijos con unos fuegos artificiales... Era la pieza un formidable castillo en cuyas almenas estaban unos leones y por remate un águila imperial, que todo disparó con mucho concierto, truenos, cohetes voladores, volcanes y redas. Consumidos éstos, salieron cuatro hombres (que llaman armados) cubiertos de pies a cabeza con pieles de carneros de la tierra y cargados de unas a manera de pirámides, llenas de cohetes, borrachudos, tronadores, penachos, triquitraques y ruedas, y con montantes de

fuego en las manos comenzaron a caminar echando fuego y a las pirámides artificiales, corriendo y discurriendo a todas partes con mucha algaraza de toda la plaza... y otras invenciones de cohetes y ruedas que corrían por unos cordeles de una parte a otra de la plaza (que llaman correos por la velocidad con que de ida y vuelta corren)...<sup>41</sup>”

Las corridas de toros, complemento indispensable de las fiestas, merecen un estudio aparte; otro tanto puede decirse de los juegos de cañas y sortija cuyos antecedentes deben buscarse en las justas y torneos de la Edad Media. Su vigencia en el Virreinato Peruano está demostrada, aunque al parecer no quedan vestigios de estos eventos.

América fue muy ostentosa en sus fiestas, pese a las restricciones de Felipe II, olvidadas ya en tiempo de su nieto, Felipe IV, gran aficionado a la pompa y boato<sup>42</sup>...

Mucho es lo que se fue de este arte pasajero y cambiante pero es mucho lo que queda. Su fuerza fue tan grande que se crean maestros especializados en este arte de lo efímero, pues hay documentos que hablan de maestros coheteros y altareros en la ciudad del Cuzco<sup>43</sup>. Es el arte perecedero y fugaz del vivir que pasa sin retorno. El chispazo que ilumina nuestra vida, la cual, según Santa Teresa, es “una mala noche en una mala posada”.



Fig. 35. Fuegos artificiales. Han tumbado el arco y lo están encendiendo.

## NOTAS

Trabajo preparado por Teresa Gisbert para el INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNIVERSIDAD DE MÉXICO, IV Coloquio de Historia de Arte celebrado en la ciudad de Morelia. "El Arte Efímero en el mundo hispánico" octubre de 1978.

- <sup>1</sup> Esta filosofía está expuesta en la égloga de DIEGO MEXIA DE FERNAGIL titulada El Dios Pan, escrita en Potosí entre 1608 y 1621. Ver GISBERT TERESA Esquema de la literatura virreinal en Bolivia pág. 56, La Paz 1968. VARGAS UGARTE RUBEN De nuestro antiguo teatro, Lima 1943, pág. 1 y ss.
- <sup>2</sup> El aspecto teatral de la vida española puede verse en GALLEGU JULIAN Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro, pág. 133, Madrid 1972. Sobre la fachada-retablo como marco de una "arquitectura que es a la vez función y "spectáculo estético", ver PALM. El arte del nuevo mundo después de la conquista española en "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas" Nº 4, Caracas 1966, pág. 49.
- <sup>3</sup> OROZCO DIAZ EMILIO. El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona 1969.
- <sup>4</sup> VARGAS UGARTE RUBEN. Impresos peruanos, Tomos IX y X, Lima 1956, pág. 89 y 252.
- <sup>5</sup> ROSALES LUIS. El sentimiento del desengaño en la poesía barroca, Madrid 1966.
- <sup>6</sup> VARGAS UGARTE. De nuestro antiguo teatro, pág 52 y 60.
- <sup>7</sup> Del "Dios Pan" de Mejía de Fernangil en Vargas Ugarte. Op. Cit.
- <sup>8</sup> ARZANS Historia de Potosí. Tomo I, pág. 268 y ss. Hace una extensa descripción.
- <sup>9</sup> WETHEY HAROLD en Arquitectura Virreinal en Bolivia, La Paz 1960, refiriéndose a la Portada de la Catedral de Sucre dice: "la decoración esculpida en las columnas del segundo piso es basta, y la sugerencia de cortinas drapeadas en ambos pisos son más propias de monumentos sepulcrales barrocos que de un edificio".
- <sup>10</sup> Se adjuntan cuatro documentos tomados del Archivo Histórico de Cuzco, todos ellos contratos con artesanos (maestros altareros y coheteros) relativos a los arcos realizados para Corpus. Sobre el contrato del pintor Mauricio García, quien también decoró arcos de procesiones, ver MESA-GISBERT Historia de la Pintura Cuzqueña, Buenos Aires 1962, pág. 156, este maestro se compromete a entregar 212 lienzos pintados en tres meses. Su participación en un arco de Corpus se consigna en el documento adjunto de 1747.
- <sup>11</sup> ARZANS Ob. Cit. Tomo I, pág. 96 y ss.
- <sup>12</sup> GISBERT TERESA. Ob. Cit. Pág. 37 y ss.
- <sup>13</sup> ARZANS Ob. Cit. Tomo I, pág. 267.
- <sup>14</sup> Las sibillas de Copacabana están estudiadas en MESA-GISBERT Escultura Virreinal en Bolivia, La Paz 1972, pág. 90 para las sibillas de Puebla, ver MAZA FRANCISCO DE La mitología clásica en el arte colonial de México, México 1968, pág. 32 y ss y p. 43 y ss.
- <sup>15</sup> Constatado por los autores en el pueblo de Paucartambo, departamento de Cuzco el 16 de Julio de 1978, la referencia virreinal en ARZANS. Op. Cit. Tomo I, pág. 267 y ss.
- <sup>16</sup> Las pinturas de Incas más conocidas son la del Beaterio de Copacabana de Lima y la de San Francisco de Ayacucho. GISBERT Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte.
- <sup>17</sup> VARGAS UGARTE. Impresos Peruanos, pág. 45, item 1200.
- <sup>18</sup> No se ha podido ubicar su iconografía.
- <sup>19</sup> VARGAS UGARTE Op. Cit. Tomo X, pág. 252, item 2535.
- <sup>20</sup> ARZANS Ob. Cit. Tomo III, Pág. 185 y ss.
- <sup>21</sup> FRANCASTEL PIERRE. La realidad figurativa, Buenos Aires 1970, pág 281.
- <sup>22</sup> La iconografía de los "Triunfos" romanos se transmite a través de grabados.
- <sup>23</sup> ROUSSET. Circe y el Pavo Real, Barcelona 1972. Capítulo "El disfraz y la apariencia".
- <sup>24</sup> GALLEGU. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Madrid 1972, pág 151ss.
- <sup>25</sup> SQUIER GEORGE. Perú, incidents of travel and exploration in the land of the Incas, Nueva York 1877, pág. 396.
- <sup>26</sup> FRANCASTEL Ob. Cit. Pág. 271.
- <sup>27</sup> Para una interpretación de la figura bifronte como el tiempo es posible basarse en el estudio de PANOFSKY ERWIN "La Alegoría de la Prudencia por Ticiano", incluido en su libro El significado de las artes visuales, B. Aires 1970, pág. 139.
- <sup>28</sup> Especialmente representan a Carlos III y Carlos IV.
- <sup>29</sup> Fernández Guarachi Gabriel en su testamento indica que deberá hacerse el templo, lo cual corre a cargo de sus descendientes. Sobre el poder y bienes de este cacique paceño, ver RIVERA SILVIA El Mallku y la Sociedad Colonial del siglo XVII, el caso de Jesús de Machaca, Revista "Avances" Nº 1, La Paz 1978.
- <sup>30</sup> ARZE RENE. Un testimonio artístico de la región andina, la Iglesia de Jesús de Machaca en "Arte y Arqueología" Nº 5 y 6, La Paz 1978.
- <sup>31</sup> MESA-GISBERT Ob. Cit. Pág. 86 y ss.
- <sup>32</sup> FRANCASTEL Ob. Cit. Pág. 271.
- <sup>33</sup> GISBERT TERESA. Literatura Virreinal...Págs. 61 y 62.
- <sup>34</sup> WACHTEL NATHAN. Los vencidos, los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570), Madrid 1971, pág. 65 y ss.
- <sup>35</sup> El contrato adjunto "Memorias de los gastos..." del Archivo de Cuzco con la cuenta que presenta Pascual Pedro Barbosa sobre gastos hechos para un "altar" de Corpus Christi por encargo del cacique de la Parroquia de San Sebastián, da idea exacta de las estatuas, espejos y personas vivas que componían una de estas composiciones.
- <sup>36</sup> ARZANS Ob. Cit. Tomo III, Primera Parte, Lib. X, Cap. 41.
- <sup>37</sup> MESA-GISBERT. Escultura Virreinal... pág. 67 y ss.
- <sup>38</sup> Una representación de los cuatro elementos la tenemos en el molino de los Incas, Acomayo, Departamento de Cuzco. Realizada por el maestro Tadeo Escalante. MACERA PABLO La Pintura mural Cuzqueña en "Apuntes", Lima 1976.
- <sup>39</sup> Ver nota 40.
- <sup>40</sup> La quema de altares y arcos luego de la procesión puede hallar una cierta relación con la actuales Fallas Valencianas.

<sup>41</sup> ARZANS Ob. Cit, Tomo III, Pág. 181.

<sup>42</sup> Un juego de cañas está descrito en ARZANS Ob. Cit. Tomo I, pág. 268 y ss.

<sup>43</sup> Personalmente pudimos ver en el pueblo de Zurite, departamento de Cuzco, el 16 de julio de 1977, la quema de cuatro posas de cañas y fuegos artificiales después de la procesión. El hecho se consigna y reproduce en GISBERT TERESA Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la Sociedad Virreinal en "Revista" de la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz 1978 N°1, pág. 73. También ví quemar arcos y una posa de fuegos artificiales en la festividad de la Asunta en la Parroquia de San Pedro en agosto de 1978.



# EL CONTROL DE LO IMAGINARIO: LA TEATRALIZACIÓN DE LA FIESTA

- EL DRAMA COMO TRANSMISOR DE IDEAS
- EL TEATRO BREVE EN LAS MASCARADAS
- LA PRESENCIA DEL OTRO EN LAS FIESTAS: INDIOS, NEGROS, TURCOS Y JUDÍOS
- TEATRO, DANZAS Y PROCESIONES EN HONOR A LA VIRGEN
- LA BATALLA ENTRE ÁNGELES Y DEMONIOS
- DIOSES Y SANTOS COMPARTEN LA ESCENA
- LA PROCESIÓN DE CORPUS EN CUZCO, EN VIVO
- LA HISTORIA INDÍGENA
- EL ESTRADO: CARROS Y ALTARES



**E**n el siglo XVII la sociedad virreinal entra en un período donde la presencia de la muerte es parte del mundo circundante y de la vida. Esto hace que la sociedad en su conjunto viva pendiente de la religión, la cual ofrece una compensación eterna. Por otro lado la sociedad está pendiente de la honra, esta última como manera de trascender ante los hombres. Todo individuo está rodeado de un gran aparato formal que es el provee, a través de la arquitectura y el arte, del 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.

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 Corpus de Cuzco (hacia 1680). Quedan también las pequeñas piezas teatrales que, insertas en los festejos, daban su mensaje político y/o religioso; eran el parlamento explicativo propio para 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 etíopes”. Otros grupos, como los judíos, solían estar ausentes, excepto en alguna ocasión que se los representó en forma jocosa. El humanismo, propio del renaci-

miento, 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).

Todo este aparato servía para transmitir los dogmas católicos que eran difíciles de comprender sólo a través de los sermones y de las explicaciones de la doctrina. La vivencia de los personajes de la farándula daba una realidad casi tangible a reyes, santos y dioses, de manera que su presencia era tan convincente como lo puede ser la televisión en nuestros días.

## 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 de la

Villa de Potosí<sup>1</sup>. 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.

El “Dios Pan”, de Fernangil es la Eucaristía, la cual sustituirá al “Dios Pan” gentílico 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, circulan 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 representaciones pictóricas<sup>2</sup> que se estudia en la obra de Tristan Platt “Los guerreros 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.

#### EL TEATRO BREVE EN LAS MASCARADAS

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. 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.



Fig. 36. Una mascarada. Detalle del lienzo sobre la entrada de Diego Morcillo a Potosí. Museo de América. Madrid.

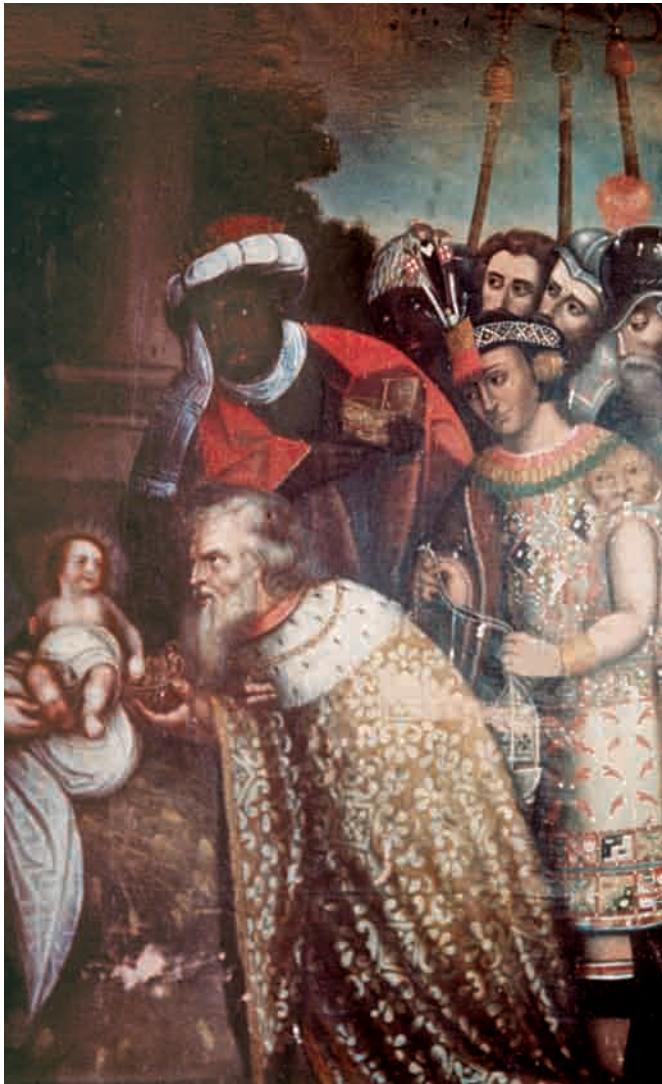


Fig. 37. Anónimo. La "Adoración de los Reyes Magos", donde uno de los reyes está representado por un Inca. Así Dios se manifiesta a las tres razas de América: blancos, indios y negros. Iglesia de Ilabe.

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.

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 (fig. 36).

El historiador potosino Arzáns de Orzúa y Vela relata muchas “mascaradas” como la que se hizo en honor del Arzobispo Diego Rubio Mocillo de Auñón cuando, nombrado Virrey, pasó por Potosí camino a Lima. En la masca-



Fig. 38. La "Adoración de los Reyes Magos", con los tres reyes: un blanco, un inca y un negro. La ropa del Inca está muy alterada. Atribuido a Pérez de Holguín.

rada nocturna<sup>3</sup> hubo un carro con un mancebo que hacia de “princesa india”, salieron luego dos niños que representaban a Europa y América, todo en versos escritos por el agustino Juan de la Torre<sup>4</sup>. 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 labraban 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”*.

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 pervive hasta hoy en festividades como la del Gran Poder de La Paz o el Carnaval de Oruro<sup>5</sup>.



Fig. 39. El rey de España (Carlos II) defendiendo la Eucaristía del ataque de los musulmanes. Colección particular.

#### LA PRESENCIA DEL OTRO EN LAS FIESTAS: INDIOS, NEGROS, 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, también hay un cuadro de Holguín con este tema.

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 Cuzco<sup>6</sup>. Tradicionalmente, se cree que esta pieza fue traída desde Potosí por los mitayos. El Rey Gaspar es el que habla en quechua, afirmando así su procedencia étnica (figs. 37 y 38).

La representación de Cuzco estaba acompañada por una cabalgata callejera que llegaba 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 para la producción de la caña de azúcar o el trabajo en los lagares, en Potosí los esclavos negros estaban destinados a los hornos de la casa de la Moneda. Grupos de bailarines negros los 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.

Para el mundo hispánico, que festejó largamente sus victorias contra los "turcos", sobre todo a raíz de la batalla de Lepanto, la inclusión de los "sarracenos" era imprescindible. Asimismo, Santiago matamoros es un eufemismo para demostrar lo gentil, lo no cristiano. En tal sentido los turcos estuvieron presentes en las procesiones de Santiago que tenían lugar en los Andes, como lo consigna Raez Retamozo<sup>7</sup>. En algunas danzas del Perú el "turco" lleva turbante y un gran capirote puntiagudo. Los musulmanes, más conocidos en aquel entonces como sarracenos, se oponen al rey de España que defiende la Eucaristía, como símbolo de la fe católica. Esto derivó en simplificados lienzos donde la Eucaristía está sobre una columna sujetada por el rey de España, a quien a veces acompañan ángeles. Los sarracenos, a veces acompañados por la "sinagoga" tiran de unas cintas a fin de hacer caer la columna (fig. 39).

Sólo conocemos un caso en que los judíos fueron representados en una fiesta, se trata de una comparsa –al parecer jocosa– en que los judíos están presentes; descritos por Diego de Ocaña (año 1600) quién dice: "*entraron en la Iglesia más de sesenta hombres de Extremadura... vestidos todos de 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.



Fig. 40. Vista del santuario de Copacabana, en primer plano la "Capilla Miserere", al fondo, pegada a la iglesia, la pequeña "Capilla Posa".

## 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 en 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<sup>8</sup>.

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: *"Llévase 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 la Verdad"*, y luego *"los cuatro Evangelistas a caballo y los Doctores de la Iglesia"*.

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 1672<sup>9</sup>. 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 (fig. 40) (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 hasta 1699, 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 quechua<sup>10</sup>. 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 quechua<sup>11</sup>. 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 Cuzco<sup>12</sup>. 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 enemistadas entre tu y la mujer, y ella misma quebrantará tu cabeza’”<sup>13</sup>.

## 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 Fortún<sup>14</sup>. 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 Guadalupe<sup>15</sup> 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 se da 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 por prisionero de la Serenísima Reina de los Ángeles 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.

La pintura barroca existente en Bolivia muestra carros triunfales con la figura de la sirena con cola de sierpe. Son notables los ejemplos de Jesús de Machaca (1706), obra de Juan Ramos, y el de la Iglesia de Guaqui atribuido al mismo autor<sup>16</sup>.

Cabe preguntarse, ¿qué queda de estas fiestas? Lo más espectacular es la fiesta que actualmente se realiza en el pueblo de Paucartambo en honor a la Virgen del Carmen y en ella se realiza una batalla en la que intervienen los demonios o “saqrás”<sup>17</sup>.

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 saqrás o Demonios. Los collas provienen de las orillas del lago Titicaca y ellos representan a los pueblos aimaras del sur. Algo más tarde entran los Chunchos procedentes de la selva. Los Chunchos matan a todos los Collas, momento en el que aparecen los Saqrás y 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 tres conjuntos tienen su propia danza. Los saqrás son siete y representan los pecados capitales, 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. (figs. 41a, 41b).



Fig. 41a. "La Prosesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo". Cuzco, Perú. Los demonios en los tejados se estremecen al paso de la Virgen.

En la "*Diablada de Oruro*", que se presenta en el Carnaval, hoy rara vez tiene lugar el diálogo, 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 Goitia, quien retenía de memoria un corto texto denominado "*El relato*". El segundo texto es el recogido por el escritor orureño Ulises Peláez<sup>18</sup>, que en su primer acto parece provenir del original de Goitia.

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 autodefinira. La autodefinición de Luzbel es así: "*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 penetran en las ricas minas de oro y plata...*".

La danza de los demonios se conoce en el norte del Perú desde el siglo XVIII como lo testifica el dibujo iluminado que está en el manuscrito del Obispo Martínez Compañón, donde los demonios que luchan con San Miguel son siete. En Lambayeque (Perú), la danza de "*Los*

*diablillos*", que representa a los siete pecados capitales, también tiene un texto (fig. 42).

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, pese a que ella era la amada de Endimión, que es la personificación de Cristo. La obra está destinada a los indigenas, pues está escrita en quechua.

El demonio se auto describe 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 están mirando

.....  
El oro en las entrañas de la tierra  
la plata en el interior de las rocas  
para mí se muestran (figs. 43, 44 y 45)  
.....

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 hace temblar la tierra, y como Illapa, el 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:



Fig. 41b. Diablo de Paucartambo con máscara de felino. Representa “la ira”.

Las Dominaciones, las Virtudes,  
juntamente con las Potestades vuelan:  
los demás sus alas queman,  
las estrellas parpadean  
.....

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

Allí el guerrero llamado Miguel.  
.....

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



Fig. 42. Dibujo de un grupo de danzantes con siete demonios “pecados capitales” y San Miguel. Fue encomendado por el Obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón, año de 1779.

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.

Finalmente este tema también ha sido llevado a un cuento para niños y jóvenes con el título de “La pluma de Miguel”, la acción se desarrolla en el altiplano y en el Salar de Uyuni y las luchas entre ángeles y demonios se da por la posesión de la conciencia humana que tiene la forma de una bola de cristal<sup>19</sup>.

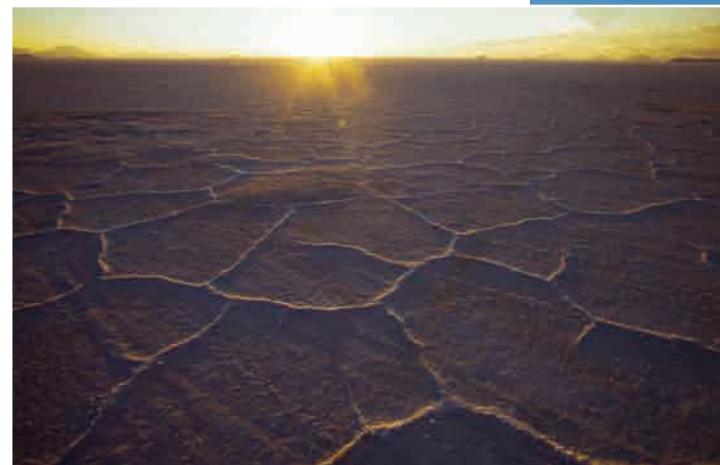
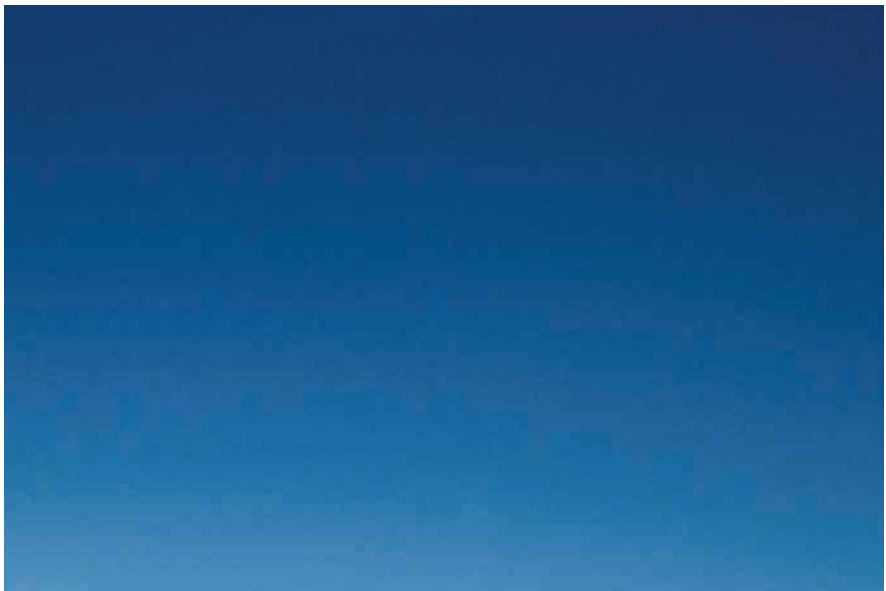


Fig. 43. Vista del Salar de Uyuni al atardecer.



Fig. 44. La “China Supay” que representa la lujuria, en una versión moderna que la muestra en varias danzantes.



Fig. 45. El Arcángel San Miguel en el Salar.

## DIOSES Y SANTOS COMPARTEN LA ESCENA

No puede pasar desapercibido el hecho de que para la transición de los mitos precolombinos a la fe católica se utilizara como puente la mitología clásica, producto del humanismo imperante. Por ello, los dioses y los héroes de la antigüedad comparten el escenario histórico y religioso con los santos. En Potosí, el año de 1624, con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola se alzaron altares en las esquinas de las calles, representando alternativamente escenas mitológicas y religiosas. El historiador potosino Arzáns de Orsúa y Vela describe los “*teatros*” que se levantaron para esta ocasión. Estos elementos estaban unidos entre sí por calles hechas con enramadas de “*frescuras*”<sup>20</sup>. Los temas fueron: a) En la plazuela de la Cebada, San Pedro y varios Papas. b) En la otra esquina, el Cerro de Potosí personificado por un indio. c) En la plaza de San Lorenzo,



Fig. 46. San Sebastián en la procesión de “Corpus” el año de 1976 donde puede verse el árbol natural al que se le han sujetado varios oros vivos.

Elías en el Monte Carmelo con Santa Teresa. d) En San Agustín, un globo con una doncella que representaba a Potosí. e) En la esquina Lusitana, San Benito. f) En la esquina de la Lechuga, sobre la plaza del Regocijo, los cuatro elementos. g) En la esquina del Hospital Real, Santo Domingo. h) En la esquina de la Comedia, las cuatro partes del Mundo. i) En el cementerio de la Merced, San Francisco recibiendo los estigmas. j) En la plazuela del Rayo, las doce sibilas. k) En el Hospital de San Juan de Dios, San Agustín. l) En la esquina del juego de pelota, Apolo y las Musas. m) En la otra esquina de la pelota, San Pedro Nolasco. n) En la esquina de los Herreros, el Juicio de París. o) En el Cementerio de San Francisco, San Francisco de Paula. p) En la calle Imperial o de los sastres, los dioses de la antigüedad. q) En el Empedradillo, entrando a la Plaza del Regocijo, San Ignacio. r) En la esquina del tambo, los Incas. s) En la esquina del cementerio de Santo Domingo, San Juan de Dios. t) 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 estaban Neptuno, Venus y Juno; 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 bullo 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 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<sup>21</sup>.

Los “*teatros*” se armaron con estatuas de bullo. 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: el 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 era una mar donde estaban... muchos navíos y varios peces*”.

En las fiestas, entre las imágenes que muestran un concepto occidental del mundo, con sus héroes cristianos, dioses greco-romanos y reyes de España, aparecen siempre los Incas<sup>22</sup>.

## CUZCO: LA PROCESIÓN DE CORPUS EN VIVO

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, se esforzaba 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 al XVIII. El hombre barroco se comportaba ante la imagen como ante un ser vivo, le dirigía la palabra, la increpaba y le hacia llegar 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 disfrutan en las diferentes ocasiones.

Este alternar con las imágenes, y su capacidad de “vivir”, también se hace patente en algunos actos públicos como ocurre, aún hoy, en la procesión de “Corpus Christi” en la ciudad 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 antepasados<sup>23</sup>. En esta singular procesión,

que exalta las diferentes parroquias de indios, y dada la proximidad del Corpus con la fiesta 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 evidencia en la procesión de “Corpus” en los loros vivos amarrados al árbol donde está sujetada la imagen de San Sebastián (figs. 46, 47). La imagen de San Cristóbal tiene, para mayor verismo, dientes naturales que, dada la magnitud del santo-gigante, son de pollino. La Virgen de Belén, como una “palla”, luce entre sus joyas el “topu” de oro que le regaló el Inca Sayri Tupac (figs. 48, 49).

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



Fig. 47. Lienzo de la procesión de “Corpus” en Cuzco con el “carro” de la parroquia de San Sebastián que está atado a un árbol natural.

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 “chirucho” 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” de antaño fue encomendada por el Obispo Mollinedo, hacia 1680, probablemente al pintor Basilio de Santa Cruz que trabajaba en la Catedral.



Fig. 48. La Virgen bajo un parasol como una “Coya” según el uso de las mujeres incas nobles. Un ángel sujetó el parasol.



Fig. 49. Una ñusta protegida por un parasol que sujeta un enano. Museo Histórico de Cusco.

## LA HISTORIA INDÍGENA

Mucho se ha escrito sobre la *Tragedia de Atahuallpa*, publicada hace varios años por Jesús Lara<sup>24</sup>, 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 de alambre que les dan un aspecto fantasmal. Ellos solo están presentes en la mente de los espectadores pues pertenecen a otro tiempo y otro lugar.

El historiador potosino Arzáns Orzúa 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 tema: el origen de los Incas, los triunfos de Huayna Capac, la tragedia de Huáscar y la muerte de Atahuallpa. Indica

el cronista que estas comedias se escribieron en verso, en idioma castellano con el indiano, en ellas se exalta al fundador del Imperio y se reúnen los principales hechos de la historia incaica, aunque muestra a Atahuallpa 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 1641<sup>25</sup>. Con el tiempo las cuatro comedias primitivas se alteraron, pues en el siglo XVIII se incluyen en ellas a los Incas de Vilcabamba.

Jesús Lara encontró cuatro manuscritos de esta obra; en dos de ellos, que parecen derivar de un original común, los personajes se expresan en castellano y quechua, los otros dos están escritos solamente en quechua. Lara reputa como auténtico el manuscrito de Chayanta, que está fechado en 1871, y supone que esta obra es la descrita por Arzáns.



Fig. 50. La “Tragedia de la muerte de Atahuallpa” que se representa en Oruro el lunes de Carnaval. En primer plano Pizarro y Colón, este último con una rejilla en la cara lo que le da un aspecto fantasmal. Es el personaje ausente que tiene una presencia simbólica.



Fig. 51. Un Inca danzando.

Nosotros pensamos que es una transcripción de fines del siglo XVIII, con evidentes alteraciones, y que está ligada a la gran rebelión indígena (1781). El manuscrito de Chayanta tiene anacronismos que delatan la época; así, indica que estas obras fueron usadas como propaganda política (figs. 50 y 51).

La muerte de Atahualpa en la obra teatral y en algunas obras pictóricas, donde es decapitado, nos muestra alteraciones propias de la tradición popular. Para comprender estos cambios hay que pensar en la relación con el mito de Incarri, donde el Inca pierde su cabeza y la unión de ésta con el cuerpo significa tanto la resurrección del Inca como la reconstitución del Imperio. Esto indica que no sólo los españoles sino también los indígenas utilizaron el teatro para moldear la historia; mientras los españoles muestran a Atahualpa como usurpador y lo juzgan por mandar a matar a su hermano Huáscar, los indígenas lo valoran relacionándolo con sus jefes revolucionarios (año 1781). Segundo Flores Galindo, en la conciencia popular hubo una identificación de Atahualpa, que fue muerto por estrangulamiento, con Tupac Amaru I, que fue degollado<sup>26</sup>.

El drama de la muerte de Atahualpa se representó en varios lugares de Perú y Bolivia. En Lima, se puso en escena el año de 1890 y a principios de este siglo todavía se representaba en Puno. Hoy también se representa en el pequeño pueblo de Yarvicolla, cerca de Oruro y hasta hace muy poco podía verse en el pueblo de Paria (Oruro)<sup>26a</sup>. Manuel Burga nos da un testimonio muy antiguo sobre esta representación, cuando el cacique de Mangas, Carlos Callan Poma, es acusado de haber practicado danzas y cantos idolátricos en el año de 1662<sup>27</sup>.

Así como las obras teatrales relacionaban a Atahualpa con los rebeldes de 1781, cuando la rebelión indígena fue sofocada se escribieron algunas piezas de teatro en honor de los vencedores. Pedro Nolasco Crespo escribió “Loa al mérito del Brigadier Sebastián de Segurola”, quien fue el defensor de La Paz cuando ésta estuvo cercada por las tropas de Tupac Katari. Esta pieza fue puesta en escena en la Plaza Mayor de La Paz e intervienen en ella el “Mérito” y los Partidos de Larecaja, Chulumani, Sica-Sica, Pacajes, Omasuyos y Apolobamba, provincias que agradecen a Segurola el haberlas protegido.

El papel de los indígenas en la fiesta se introdujo en las obras de carácter religioso; así, se incluye un inca en una pieza sobre los Reyes Magos. Por otra parte, están los parlamentos del Incarri<sup>28</sup> y la inclusión de dioses prehispánicos (sol y luna) en la danza de los turcos que acompañan a Santiago y que tiene lugar en el valle del Colca.

## EL ESTRADO: CARROS Y ALTARES

La ciudad barroca es un gran escenario; Bonet Correa en su estudio de la fiesta nos dice: “*El lugar abierto pero a la vez cercado de la plaza es sin ningún género de duda, dentro de la ciudad, el más apto para una fiesta. Cuando la plaza es amplia y regular y su arquitectura se dispone en balcones y miradores dispuestos para que en ella se coloquen cómodamente gran número de espectadores, la plaza es como una edificación teatral, una especie de corral de comedias de grandes dimensiones...*<sup>29</sup>”.

En la actualidad hay un escenario festivo intacto: el pueblo de Paucartambo, cerca del Cuzco, donde se realiza la fiesta de la Virgen del Carmen, y también la ciudad del Cuzco, donde se realiza la procesión de “Corpus Christi”. Pucartambo es un pueblo del siglo XVIII al que se accede por un puente denominado de Carlos III, que aísla el conjunto urbano del medio circundante. El Cuzco, donde tiene lugar la procesión de Corpus, conserva su vieja fisonomía. A las plazas, o portales de iglesia, donde se realizan los principales actos de las fiestas, llegan los carros triunfales y en sitios señalados se construyen altares frente a los cuales tienen lugar determinados actos.

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 Machaca 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.

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 notable<sup>30</sup>.

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

## NOTAS

Este trabajo fue presentado al Simposio sobre “*La fiesta*” realizado en Santiago de Chile con los auspicios de la Universidad Católica y de la UNESCO.

- <sup>1</sup> Ejemplificada en el capítulo anterior.
- <sup>2</sup> GISBERT (1980) pág 89, fig. 24. Al respecto, ver el libro de TRISTAN PLATT Los guerreros de Cristo, La Paz, 1996.
- <sup>3</sup> ARZANS. Tomo III, pág. 50.
- <sup>4</sup> El historiador Arzáns no consigna el texto, que probablemente se ha perdido.
- <sup>5</sup> Para el Gran Poder, ver ALBO-PREISWERK (1986), para Oruro, ver GISBERT (1989).
- <sup>6</sup> BEYERSDORFF, pág. 24.
- <sup>7</sup> RAEZ RETAMOSO, MANUEL. “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, pág. 269 ss.
- <sup>8</sup> IBIDEM pág 330.
- <sup>9</sup> CALDERON DE LA BARCA Obras completas, Dramas. Madrid. 1945.
- <sup>10</sup> Publicada en Teatro de Siempre (Ed. Aguilar, 1970).
- <sup>11</sup> Ver Teatro de siempre.
- <sup>12</sup> Ver Juan de Espinosa Medrano en L.A. SANCHEZ Tomo III, pág. 114 y ss.
- <sup>13</sup> GISBERT (1968) pág. 37.
- <sup>14</sup> FORTUN (1961) pág. 9 - 11.
- <sup>15</sup> GISBERT “Rubens, Calderón de la Barca y la simbología barroca en Arquitectura Andina”.
- <sup>16</sup> MESA-GISBERT (1977) pág. 86 y ss.  
VILLASANTE (1979) pág. 197 y ss.
- <sup>18</sup> Reproducido en FORTUN (1961), pág. 12 y ss. El texto de Peláez publicado en 1988 difiere parcialmente del de Goitia, recogido por J. E. Fortún.
- <sup>19</sup> MESA ISABEL “La pluma de Miguel”. Alfaguara. La Paz 1998.
- <sup>20</sup> ARZANS, Tomo I, pág. 398.
- <sup>21</sup> 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”.
- <sup>22</sup> ARZANS, op. cit.
- <sup>23</sup> “La fiesta de los cuzqueños: la procesión del Corpus Christi” en FLORES OCHOA (1990) pág 102 y ss.
- <sup>24</sup> LARA (1957), reeditado en 1989 por Amigos del Libro, Cochabamba, y por “Ediciones del Sol” Buenos Aires. Trata extensamente el tema WACHTEL (1976). Ver GISBERT (1968) pág. 40 y ss.
- <sup>25</sup> ARZANS, II, pág. 86.
- <sup>26</sup> FLORES GALINDO pág. 65.
- <sup>26a</sup> BEYERSDORFF me dio la información sobre la representación de Paria.
- <sup>27</sup> BURGA pág. 395.
- <sup>28</sup> OSSIO (1973). Ver trabajos de Arguedas y Franklyn Pease.
- <sup>29</sup> BONET CORREA pág. 65.
- <sup>30</sup> MESA-GISBERT (1982). Tomo I, pág. 177 y ss.



RUBENS,  
CALDERÓN DE LA BARCA Y  
LA SIMBOLOGÍA BARROCA

- INTRODUCCIÓN - SÍNTESIS
- LOS CARROS TRIUNFALES Y EL APARATO TEATRAL
- LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ
- LOS TRIUNFOS DE RUBENS
- LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA VIRREINAL
- EL AUTO SACRAMENTAL: EL VALLE DE LA ZARZUELA DE CALDERÓN



## INTRODUCCIÓN - SÍNTESIS

**E**l siglo XVII es el siglo del barroco, expresión de una cultura cristiana emanada del Concilio de Trento que presupone, en lo pictórico, el rechazo al desnudo y a la fábula mitológica. Como contraparte se desarrolla hasta límites insospechados, el gusto por el emblema, el jeroglífico y las composiciones alegóricas. En todos los casos se trata de una “sabiduría” oculta propia de las minorías de la sociedad renacentista, que se populariza en el siglo XVII. Según Gállego es “una cultura que busca en lo esotérico, en la iniciación reservada de unos cuantos... lo más delicioso de sus goces mentales...”.

Los signos utilizados para expresar conceptos, son previamente aceptados por la colectividad, que los usa para realizarse plásticamente. En el mundo hispánico post-tridentino estos signos son los emblemas, los jeroglíficos y las alegorías. Para Orozco Covarrubias, que es un erudito “seicentista” español, “Emblema” es la “pintura que significa aviso debajo de una o muchas figuras”, “Jeroglífico”, a su vez es una pintura que esconde una intención moralizante. Ambos, el emblema y el jeroglífico se interrelacionan y confunden. Por último, tenemos la “Alegoría”, figura que mediante atributos se puede identificar con un concepto abstracto, como la virtud o el vicio.

No es fácil analizar este arte que se comunica mediante signos nacidos, por una parte, en el mundo clásico y, por otra, en la patrística cristiana. Juzgar este arte bajo los supuestos de la crítica contemporánea sería lesionar gravemente la posibilidad de comprender, no sólo el arte en sí, sino a la sociedad que lo produce.

Sabemos que el arte barroco buscaba commover y asombrar al espectador y por este medio, convencer. Este asombro persiste en el espectador del siglo XX ante obras que se nos presentan extrañas, “curiosas”, como dirían los cronistas virreinales. Tal el caso de varios lienzos pintados en el altiplano boliviano, entre 1680 y 1710, por Leonardo Flores y su discípulo Juan Ramos, ambos activos en pueblos situados a orillas del lago Titicaca, como Guaqui y Jesús de Machaca. Los cuadros representan el “Triunfo de la Eucaristía” y el “Triunfo de la Inmaculada” y están dispuestos a pares. Evidentemente derivan de los Triunfos de Rubens, pintados para la tapicería de las Descalzas Reales de Madrid. Estas composiciones han sufrido una transformación, de manera que entre el esquema propuesto por Rubens y los cuadros andinos hay, no sólo variantes compositivas, sino una transposición de símbolos. Los diseños de Rubens, como su “Triunfo de la Eucaristía”, presentan la siguiente disposición: un Carro arrastrado por ángeles, que lleva la alegoría de la Iglesia con el cáliz en la mano, uncidos al Carro –en posición de vencidos sujetos al vencedor– van la Astronomía, la Filosofía, la Naturaleza, la Ciencia y las razas exóticas. Las otras composiciones de “Triunfos” guardan estructura similar.

En los lienzos altiplánicos el Carro está ocupado por los fundadores de órdenes y los doctores de la Iglesia, más la monarquía española como sustentadora del dogma correspondiente (ya sea la Eucaristía o la Inmaculada). Sin duda, son obras de intención política donde el Estado se muestra fuertemente ligado a la iglesia lo que, en cierto modo, le asegura la fidelidad de sus católicos súbditos. Este grupo de santos y reyes en las composiciones andinas tiene

el lugar que ocupa la Iglesia en la composición rubeniana. La Ciencia, la Filosofía, etc., están sustituidas por los herejes, ya no uncidos al carro sino bajo sus ruedas. A veces se coloca en este mismo lugar al mundo, demonio y carne. Las razas exóticas se sustituyen por las cuatro partes del mundo entonces conocido: Europa, Asia, África y América. Seres infernales forman el cuerpo del Carro, concretamente una Sirena (símbolo del pecado) y un Dragón. En el segundo lienzo del par, ya sea sobre la Eucaristía o sobre la Inmaculada, un Tritón hace pareja con la Sirena.

Pensamos que existe un grabado que sirvió de modelo a nuestros pintores, pero, aun así, éste no basta para explicar la intención del lienzo, sobre todo en la parte infernal. Por esto tenemos que recurrir a textos escritos –históricos y literarios– para llegar a una completa identificación de los signos. En esta búsqueda encontramos un Auto Sacramental de Calderón de la Barca titulado “El valle de la zarzuela” el cual permite explicar las figuras del Dragón y la Sirena y el papel de los cuatro continentes.

## LOS CARROS TRIUNFALES Y EL APARATO TEATRAL

De la relación entre teatro y artes plásticas nos habla Francastel en su libro “La realidad figurativa” cuando estudia la fiesta mitológica del quattrocento. Al describir la fiesta de Mayo en Florencia explica cómo algunos episodios se hallan vinculados con los “Triunfos” de Petrarca obra que, a su vez tiene su transposición plástica en el Triunfo que Piero de la Francesa pintó para Federico Montefeltro y su mujer. Francastel nos dice que la fiesta del Mayo florentino era “*un verdadero cortejo de carros de carnaval, los ‘edifizzi’ (o carros), salían cada año al cuidado de las parroquias o cofradías. Esos carros se detenían en las plazas de la ciudad y los actores que los acompañaban ofrecían el tema del edificio*”. Finalmente Francastel dice: “*Importa aquí comprobar que en Florencia, a mediados del siglo XV, los cortejos de carros alegóricos no solo existían en las paredes pintadas al fresco de los palacios o en los versos de algún Poliziano, sino que los artistas no hacían mas que copiar paso a paso, con pluma y pincel sinceros, lo que pasaba ante sus ojos*<sup>1</sup>” (fig. 52).

Esta fiesta manierista, de gran trascendencia en Europa, fue vista por muchos soldados españoles que, estando en Italia, pasaron luego a Indias, como ocurre con Francisco de Carvajal lugarteniente de Gonzalo Pizarro, y con él otros varios. A influencia de ellos y de un sinnúmero de eruditos, entre los cuales ciertamente se contaban los jesuitas, la fiesta de “Carros Triunfales” pasó a América.

Los Carros Triunfales eran característicos de la Procesión de Corpus Christi; usualmente cada uno de ellos aclaraba su significado con una “Loa”, que era una pequeña pieza teatral, de tipo alegórico. Otro tanto ocurría en los desfiles que se realizaban con ocasión de la exaltación al trono de algún nuevo monarca; tal ocurre en 1789, año en que tiene lugar en Lima, una procesión de cinco carros con motivo de celebrar la asunción al trono de Carlos IV. Cada carro se acompañó de una loa. Hay una obra impresa en Lima, de la que existe un solo ejemplar citado por Vargas Ugarte, en la que se copian las loas que acompañaban a cada carro en el citado desfile<sup>2</sup>. Esta costumbre viene de antiguo, así en 1716 al paso del Arzobispo Morcillo Rubio de Auñon por Potosí, con destino a Lima a donde iba a hacerse cargo del solio virreinal, se hace un desfile nocturno cuyo motivo central era un carro alegórico sobre el Cerro de Potosí; el sentido y significado de este se aclaraba en una loa que recitaba un niño vestido de mitayo. El hecho fue descrito por el agustino Juan de la Torre. El desfile fue pintado por Pérez de Holguín<sup>3</sup>. Si retrocedemos aún más en el tiempo, están los Carros que aparecen en la “fiesta de justas y cañas”



Fig. 52. Uno de los “carros” dibujados por Caudí.



Fig. 55. Carro del "Triunfo de la Eucaristía" en la Iglesia San Francisco (Cochabamba). Bajo la primera rueda, el mundo, la carne y el demonio. Junto al carro las cuatro partes del mundo, América la primera. En el carro los Franciscanos sustentando la Inmaculada. Tiran del carro los símbolos de los evangelistas.

que se realiza para celebrar a la Virgen de Guadalupe, en Potosí, el año de 1601. Allí se presenta un Carro con el Príncipe de las Tinieblas sentado en un trono y acompañado por Prosepina. El carro, que termina en pavesas, pasto de los cohetes y las llamas, estaba tirado por serpientes. El personaje que hacía de Demonio o Rey del Tártaro una vez separado del carro se encadenó a los pies de la Virgen y al día siguiente fue llevado en procesión<sup>4</sup>.

Todo esto nos habla de la estrecha relación que existe entre los carros Triunfales y el teatro. Ambos, los carros en su parte formal y el teatro en el contenido, son trasladados al lienzo, y en tal forma han llegado hasta nosotros sin que alcancemos a comprender del todo su importancia y su significado.

#### LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

Sin duda Calderón fue el autor teatral que gozó de mayor popularidad en el Virreinato de Perú tanto en el siglo XVII como en el XVIII. Sus obras se presentaron en Lima, Potosí, Buenos Aires, Arequipa, etc. Entre las obras de Calderón representadas pueden citarse “Lances de Amor y Fortuna”, “Las armas de la hermosura”, “Afectos de odio y amor” y “La vida es un Sueño”<sup>5</sup>. En el inventario del teatro de Buenos Aires de 1792 se citan tres libros de obras de Calderón y la música para la comedia “Las armas de la hermosura”<sup>6</sup>. La importancia de Calderón se infiere de que no se nombre en el citado inventario ningún otro autor del siglo de oro y sólo se lo menciona a él, junto a Ramón de la Cruz, quien por entonces estaba en boga<sup>7</sup>. Casi en el siglo XIX, sube a escena “Casa con dos puertas es mala de guardar” y “La gran Cenobia”; esto muestra que Calderón no pierde actualidad, desde las primeras décadas del siglo XVIII en que representan “Vado y divisa de Leónido y Marfisa” y “Ni amor se libra de amor”, obra que se representó en Buenos Aires, Arequipa y Huancavelica<sup>8</sup>. El entusiasmo por Calderón durante el siglo XVIII nos muestra cuán grande debió ser su influencia cuando estaba vivo y en el culmen de su gloria.

Además de sus obras teatrales, Calderón compuso textos para óperas; así en Lima, se representó en 1701 “La púrpura de la Rosa”, ópera con texto de Calderón a la que puso música Tomás de Torrejón y Velasco, quien vino al Perú con el Virrey Conde de Lemos<sup>9</sup>. La obra ya se había estrenado en Madrid (1660) con música de Juan Hidalgo<sup>10</sup>. El autor se basaba en los desgraciados amores de Venus y

Adonis<sup>11</sup>. En cuanto a los Autos Sacramentales podemos decir que en Lima se representó, entre otros, “El gran Teatro del Mundo”.

Del predicamento que Calderón tenía en Cuzco baste decir que el Obispo Mollinedo, quien tanta influencia tuvo en el área andina, fue párroco de la Almudena antes de venir a Indias y conocido sacerdote en la Villa de Madrid y en la Corte. El dio su “aprobación” a la Tercera Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de Barca. En la edición de 1687, Mollinedo alaba a Calderón en los siguientes términos: “y siendo el Autor, tan estimado y aplaudido en las mas Naciones de Mundo... cualquier aprobación, o censura mía quedará muy corta, solo se decir, que continuamente le quisiera estar oyendo, porque la eficacia en sus razones, y lenguaje en el hablar, cede a toda ponderación”<sup>12</sup>. Mollinedo fue obispo del Cuzco entre 1664 y 1669.

Respecto a la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, Calderón escribió su drama sagrado “La Aurora de Copacabana” que fundamentalmente trata de la introducción de la Virgen a orillas del lago Titicaca para desterrar el culto al Sol y a un famoso ídolo preincaico llamado Copacabana que allí se adoraba. El tema, por su importancia, merece un estudio especial, pero cabe indicar su valor en cuanto muestra el contacto del dramaturgo con el Nuevo Mundo. Probablemente el drama fue escrito para la introducción de la Virgen de Copacabana en Madrid, a donde llegó llevada por el chuquisaqueño Miguel de Aguirre, fraile agustino y confesor del Virrey Mancera en cuya compañía fue a España cuando el Virrey volvió a la corte al finalizar sus funciones. A través de Aguirre, Calderón conocería la obra del cronista Fray Antonio de la Calancha sobre Copacabana la cual sirvió al dramaturgo para componer el argumento de su drama, en el que incluye también la llegada de Pizarro a Túmbez y el triunfo de los españoles en Cuzco sobre las tropas de Manco Inca<sup>13</sup>.

Las decoraciones para las obras de Calderón de la Barca estuvieron a cargo de Juan Rizzi. Se trabajaba con ricas e ingeniosas tramoyas que fueron introducidas en la corte de Madrid por dos italianos: Cosme Lotti y Caccio del Bianco<sup>14</sup>. Rizzi se ocupó del montaje teatral hasta 1673, año en que ya estaba separado del trabajo y ocupaba su lugar el valenciano José Caudí<sup>15</sup> quien debía gran parte de su fama a la preparación de los carros para las fiestas que se realizaron en Valencia el año de 1662 en honor a la Inmaculada; de este evento queda un libro que se publicó en 1963, escrito por J. B. Valda, en él se describen los carros y altares callejeros acompañándose el texto con ilustraciones; algunos de los dibujos son del propio Caudí.

Los carros tienen un lejano ascendiente en los “Trionfi” del renacimiento cuatrocentista y un antecedente más cercano en los Caros Triunfales de Rubens. Los dibujos de Caudí fueron importantes en la pintura del Virreinato Peruano.

## LOS TRIUNFOS DE RUBENS

En base a la conocida tradición italiana de la “Giostra” y los “Trionfi”, Rubens creó una serie de composiciones que, abandonando la temática pagana, están inmersos en el espíritu de la Contrarreforma; estas composiciones que en su mayoría exaltan la Eucaristía se desarrollan en forma de Carros Triunfales.

Los Triunfos de la Eucaristía de Rubens son una serie de cartones realizados para los tapices que donó Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos, al Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Rubens hizo los diseños entre los años de 1625 y 1626 y los tapices fueron tejidos en Bruselas en el taller de Jan Raes. Se ha supuesto que los diseños tuvieron asesoramiento teológico y que responden al poema alegórico de Lope de Vega “Triunfos Divinos” (1625)<sup>16</sup>.

Los Triunfos de Rubens son: “Triunfo del Amor Divino”, “Triunfo de la Fe Eucarística sobre la Idolatría” y “Triunfo de la Verdad Eucarística sobre la Herejía”. Estas composiciones tuvieron gran difusión a través de los grabados que de ellas se hicieron. Las composiciones muestran la figura del protagonista sobre el respectivo carro que unas veces va tirado por simples caballos y otras por ángeles; a estos carros van encidos los vencidos: Ignorancia, Idolatría, Ciencia, etc.; a su vez las ruedas arrollan a todo aquello que signifique mal como la “Furia” o la “Discordia”. La composición se completa en la parte superior con un rompimiento de gloria. Los carros barrocos de las procesiones tienen como punto referencial esta serie aunque existen otros, no ya compuestos con fines pictóricos, sino destinados a ser llevados a la realidad, como el boceto hecho por Rubens para la procesión que tuvo lugar en Amberes el año de 1638<sup>17</sup> al cual tendremos que referirnos al tratar de los carros triunfales pintados en las iglesias a orillas del lago Titicaca. En el pueblo de Huanoquite, cercano a Cuzco, hay una copia textual del cuadro de Rubens el “Triunfo de la Fe sobre la Ciencia” (Fig. 53).

Ciertamente, Calderón conoció estas composiciones de Rubens y al propio pintor el año 1628, cuando éste estuvo por segunda vez en España. También conoció las

composiciones de Caudí quien muestra influencia del pintor flamenco en los carros que diseñó para la festividad de la Inmaculada realizada en Valencia (1662), los cuales a su vez trascenderán en América, concretamente en el Cuzco. Tampoco fue ajeno a estas composiciones Mollinedo y Angulo, Obispo de Cuzco, que quiso retratarse junto a un “Carro Triunfal Eucarístico” que se pintó para la Iglesia de San Blas. En el sencillo carro está sentado un Niño Jesús que porta el cáliz eucarístico, el carro arrolla a la muerte, al mundo y a Cupido que se representa junto al amor carnal. El carro es tirado por cuatro corderos y delante de él van el obispo y su sobrino, a la sazón párroco de la Iglesia de San Blas.



Fig. 53. Carro alegórico, dibujo de Pedro Pablo Rubens.

## LOS CARROS TRIUNFALES EN LA PINTURA VIRREINAL

Donde mayor aceptación tiene este tipo de composiciones es en el altiplano paceño, allí hay ocho enormes lienzos con Carros Triunfales, cuatro en Guaqui, dos en Machaca y dos en Achocalla; seis de estos cuadros muestran el Triunfo de la Eucaristía y el de la Inmaculada. Existen en Bolivia dos más, alusivos al Triunfo de la Orden Franciscana (La Paz y Cochabamba), uno de ellos con referencia específica a la Audiencia de Charcas (hoy Bolivia)<sup>18</sup>. En Perú sólo conocemos dos lienzos con carros alegóricos, el de Huanoquite (cerca de Cuzco) que copia una composición de Rubens y un pequeño Triunfo de la Eucaristía con el retrato de Mollinedo en la ciudad de Cuzco. Aunque con un concepto un tanto diferente, hay que considerar también los cuatro carros de la procesión de Cuzco.

Todas estas composiciones, con excepción de las cuzqueñas, responden a un programa preestablecido que muestra el Carro Triunfal tirado por ángeles y evangelistas. Las ruedas del carro aplastan al vencido; éste es según los casos, el “dragón infernal” (Achocalla), “Mundo Demonio y Carne” (composiciones franciscanas), “herejes” y las “cuatro partes del mundo” (Guaqui y Jesús de Machaca). A los cuatro continentes generalmente se los considera comprometidos con la idolatría. No escapa Europa a este concepto ya que también tuvo gentilidad y paganismo. Las composiciones franciscanas elevan los cuatro continentes hacia el carro para recibir las enseñanzas de Cristo.

El carro, en sus versiones más antiguas es relativamente simple, pero en las más barrocas es sumamente elaborado; entre sus ruedas y formando parte de él hay una serpiente o dragón que enrosca su cola con la de una Sirena. El carro suele llevar también una figura bifronte, a la manera de Jano, que habíamos interpretado como el destino que se realiza con el paso del tiempo, con la suma del pasado y el futuro; sin embargo, de acuerdo al bosquejo de Rubens para el Carro de la Procesión de Amberes, la figura bifronte –en este caso una mujer auriga– representa la Providencia. Ambos conceptos se funden y la Providencia viene a ser la versión post-tridentina del Destino.

## LOS CARROS TRIUNFALES EN EL AUTO SACRAMENTAL “EL VALLE DE ZARZUELA”

Entre los elementos esenciales de los Carros Triunfales alegóricos está un ser infernal personificado por el Dragón, la Serpiente o la Hidra de siete cabezas, todos representan

al mal y, en última instancia a Lucifer (f.249-250). Las cabezas de la Hidra son los siete pecados capitales. Este ser infernal se enlaza con una Sirena que es el símbolo del pecado.

En “El valle de la zarzuela” de Calderón (obra escrita en 1655)<sup>19</sup> intervienen el Demonio, la Culpa (protagonista), la Gracia, el Hombre, las Cuatro Partes del Mundo y un Príncipe, que es Cristo, y en cuya acción le acompañan los Santos Juanes. La obra presenta cuatro carros desarrollándose en cada cual un episodio. Se inicia con una invocación que hace el Demonio para que se presente la Culpa la cual es “*Parto de la mujer y la serpiente*”. Lo que explica por qué la Culpa, o Sirena, tiene cuerpo de mujer y cola de sierpe. El autor aclara, más adelante:

“Ambrosio, sobre David  
te da nombre de SIRENA”. (fig. 54)

Cuando ingresa el primer carro al tablado, éste se describe así: “*Abrese el peñasco, y vese en el primer cuerpo una hidra grande, de siete cabezas, y sobre ella la Culpa... y la hidra ha de estar sobre ruedas*”. Esta indicación parece explicar los lienzos del altiplano que en su Carro Triunfal presentan una hidra como la descrita por Calderón que es un monstruo de siete cabezas que pare a la Culpa en forma de sirena. Esta, a su vez, es producto del parto de la “mujer” que concibió de la Serpiente. Tanto en el Auto de Calderón como en la pintura de Guaqui es la Serpiente-Hidra la que pare a una Serpiente-Sirena. Se trata de figuras alegóricas y poéticas que procuran mostrar desde diferentes ángulos, la relación demonio-peccado, serpiente-culpa, hidra-sirena, etc. El texto de Calderón nos dice:

“.....al paso  
me salió un monstruo tan fiero,  
que nunca le vio mayor  
la esfera del Universo  
de coronadas cabezas  
estaba todo compuesto;  
y aun no era horror tener  
(si de sus señas me acuerdo),  
como vulgo de los monstruos,  
muchas cabezas un cuerpo,  
tanto, como que rasgado  
las escamas de su pecho  
abortó de sus entrañas  
otro monstruo horrible y bello,  
que por alma de sus iras  
estaba encerrado dentro.  
Este pues, con rostro humano  
y humana voz, su veneno  
empezó a espaciar al mundo”



Fig. 54. Detalle del "carro alegórico" de Jesús de Machaca, mostrando a la Sirena que representa "La Culpa".

El monstruo horrible y bello es la Sirena o Culpa que esparce su veneno a las cuatro partes del mundo conocido, aunque luego estos continentes son redimidos y convertidos.

Los cuatro carros de la obra están presentes en el tablado y echan a andar en el momento en que los personajes actúan. Las indicaciones del texto nos dicen que: *"Del primer carro sale EUROPA, a lo romano... Del segundo carro sale ASIA, a lo judío... Del tercero (carro) sale AMERICA, a lo indio... Del último carro sale ÁFRICA, a lo moro"*. El demonio hace un brindis y explica:

Las cuatro partes del mundo (fig. 55)  
ya convidadas se ven,  
pues de su voz atraídas  
sedientas vienen a ser  
del tósigo de la CULPA  
cómplices...

La primera parte del Auto Sacramental concluye con la lucha entre la Culpa y la Gracia. El segundo carro que

sale a escena es un barco; el texto indica: *"Esta música se oye en la nave, y dando vuelta con salva y chirimías, se ven en ella el PRÍNCIPE, el BAUTISTA, el EVANGELISTA", EL PRÍNCIPE (que es Cristo) está representado como un cazador con arcabuz. La CULPA y el DEMONIO dialogan en hermosos versos que muestran el renacer de la Naturaleza ante la aparición de Cristo.*

#### *El DEMONIO pregunta a la NATURALEZA.*

¿Qué hay en ti para que alegres,  
a pesar de escarcha y nieblas,  
renazcan todas tus flores?  
.....

... ¿Qué hay en ti, agua,  
cuando tus ondas hielas,  
no ufana con que sean vidrios,  
las vas elevando a perlas?

En este idílico ambiente que rememora los místicos jardines de la pintura virreinal, se presenta el tercer carro

cuyo tema es la caza de la fiera –que es la Culpa–. Esta se oculta en la “selva” junto al “Demonio” que vestido con piel de león representa al “león rugiente” de las escrituras. El texto dice: *“En el carro del jardín habrá un árbol, y una cruz entre las ramas, y el Príncipe hace que sube a él, y salen las cuatro partes del mundo hablando entre sí... ”*. Cuando el “Príncipe” (Cristo) ha subido a la cruz se ve al “hombre” luchando con la fiera (culpa o pecado) y es entonces que Cristo desde el árbol-cruz dispara y hiere a la “Culpa”. Vencida ésta, triunfa la “Gracia” que es la amada del “Príncipe”. Según la doctrina católica la gracia se recibe por medio de la eucaristía por ello el último carro tiene la apariencia de un “Triunfo Eucarístico”.

Calderón de la Barca declara por boca del demonio que este mundo donde vivimos es un campo (selva lo llama) inculto y desértico lleno de abrojos y espinas. Por ello el título “El valle de la zarzuela”. Y el autor explica:

“.....quiero  
darle el nombre de una selva,  
reducida a una alquería  
pobre, pues una ZARZA  
(por ser la planta más seca,

más árida y más inútil,  
más escabrosa y sangrienta  
de cuantas en ella nacen)  
blasón de sus cotos sea”.

Y añade:

La eligieron, porque fuera  
Decir de LAGRIMAS VALLE,  
Lo mismo que si dijeran,  
EL VALLE DE LA ZARZUELA.

Así el Auto Sacramental nos trae a una serie de imágenes que han sido plasmadas en la pintura virreinal. El complejo significado de estas pinturas con carros triunfales, barcos simbólicos y jardines místicos, se explica en esta obra que presenta cuatro carros: a) La hidra y la sirena, b) La nave en el mar de las tribulaciones, c) El jardín místico con la cruz al centro, d) El Triunfo de la Eucaristía y la Gracia.

La puesta en escena de los Autos Sacramentales familiarizó al público en la alegoría más extrema; pudiendo conjeturarse que lo que hoy se muestra oscuro y es campo exclusivo de eruditos, estaba al alcance de todos. Así “El valle de la zarzuela” de Calderón es la puerta que permite ingresar al pensamiento que inspiró las composiciones de Guaqui, Machaca y Achocalla.

## NOTAS

Este trabajo ha sido presentado por Teresa Gisbert al XLIV Congreso de Americanistas, realizado en Manchester, al “Simposio de Iconología” y forma parte de la publicación que se realiza en México bajo la coordinación de la Dra. Elisa Vargas Lugo, México 1987.

- <sup>1</sup> FRANCASTEL PIERRE pág. 280 y ss.
- <sup>2</sup> VARGAS UGARTE 1956, Tomo X, pág. 252.
- <sup>3</sup> MESA-GISBERT 1977, pág. 185 ss.
- <sup>4</sup> OCAÑA pág. 346.
- <sup>5</sup> SANCHEZ L. A. pág. 36; TRENTI ROCAMORA pág. 48-49 y 217.
- <sup>6</sup> TRENTI ROCAMORA pág. 103 ss. 110.
- <sup>7</sup> IBIDEM.
- <sup>8</sup> IBIDEM pág. 402.
- <sup>9</sup> GRABACIONES ANGEL N. 3008 texto de Stevenson.
- <sup>10</sup> SUBIRA pág. 345.
- <sup>11</sup> STEVENSON pág. 23 y 24.
- <sup>12</sup> IBIDEM pág. 39.
- <sup>13</sup> CALDERON 1945 pág. 392 ss.
- <sup>14</sup> PEREZ SANCHEZ pág. 266.
- <sup>15</sup> IBIDEM.
- <sup>16</sup> SEBASTIAN pág. 173.
- <sup>17</sup> PHAIDON EDITION. RUBENS.
- <sup>18</sup> MESA - GISBERT 1977 pag. 167.
- <sup>19</sup> CALDERÓN 1945, pág. 699 ss.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBÓ-PREISWERK. Los Señores del Gran Poder. La Paz 1986.
- ARZANS Y VELA BARTOLOMÉ. Historia de la Villa Imperial de Potosí. 3 vol. Providence 1965.
- BALTRÁN AUGUSTO. Carnaval de Oruro. Ed. Universitaria. Oruro 1956.
- BEYERSDORFF MARGOT. Historia y drama ritual en los andes bolivianos. Ed. Plural. La Paz 1987.
- BONET CORREA ANTONIO. La fiesta barroca como práctica del poder. En "El arte efímero en el mundo hispánico". UNAM. México 1983.
- BURGA MANUEL. Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas. Lima 1988.
- CALDERÓN DE LA BARCA PEDRO. Obras completas. Dramas. Aguilar. Madrid 1945.
- \_\_\_\_\_ Obras completas. Autos Sacramentales. Aguilar. Madrid 1945.
- CANEPA KOCH GISELA. Los chunchu y las palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca en ROMERO 1993.
- CRESPO ALBERTO. Esclavos negros en Bolivia. La Paz 1977.
- CRUZ ISABEL. La fiesta metamorfosis de lo cotidiano. Universidad Católica de Chile. Santiago 1995.
- DEAN CAROLYN. Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo. Universidad de San Marcos. Lima 1999.
- FORTÚN JULIA ELENA. La danza de los diablos. La Paz 1961.
- FLORES GALINDO ALBERTO. Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes. Lima 1987.
- FLORES OCHOA JORGE. El Cusco, resistencia y continuidad. Cuzco 1990.
- FRANCATEL PIERRE. La realidad figurativa. Buenos Aires 1970.
- GÁLLEGOS JULIÁN. Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro. Aguilar. Madrid 1972.
- GISBERT TERESA. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz 1980.
- \_\_\_\_\_ Esquema de la literatura virreinal en Bolivia. UMSA. La Paz 1968.
- \_\_\_\_\_ El paraíso de los pájaros parlantes. La Paz 1999.
- GISBERT TERESA Y MESA JOSÉ DE. Arquitectura Andina. Emb. de España. La Paz 1997.
- GONZÁLES BRAVO ANTONIO. Música, instrumentos y danzas indígenas en "La Paz en su IV centenario". Tomo III. La Paz 1948.
- GRUZINSKY SERGE. La colonización de lo imaginario. FCE. México 1991.
- \_\_\_\_\_ La guerra de las imágenes. FCE. México 1994.
- GUAMÁN POMA DE AYALA FELIPE. Nueva crónica y buen gobierno. Siglo XXI. México 1980.
- LARA JESÚS. Tragedia del fin de Atawallpa. Cochabamba 1957.
- MACERA PABLO. La pintura mural andina. Lima 1993.
- MAZA FRANCISCO DE LA. La mitología clásica en el arte colonial de México. UNAM. México 1968.
- MENESES TEODORO. La muerte de Atahualpa. Universidad de San Marcos. Lima 1987.
- MERCADO MELCHOR MARÍA. Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1859) Ed. Bco. Central de Bolivia. Estudio Gunnar Mendoza. La Paz 1991.
- MESA JOSÉ DE GISBERT TERESA. Historia de la pintura cuzqueña. Buenos Aires 1962. Lima 1982.
- \_\_\_\_\_ Escultura virreinal en Bolivia. La Paz 1972.
- MILLONES LUIS. Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino. Lima 1992.
- \_\_\_\_\_ Perú colonial. De Pizarro a Tupac Amaru II. Lima 1995.
- OCAÑA DIEGO DE. Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI. Ed. Álvarez. Madrid 1969.
- OROZCO DÍAZ EMILIO. El teatro y la teatralidad del barroco. Barcelona 1969.
- PANOFSKY ERWIN. El significado de las artes visuales. Ed. Infinito. Buenos Aires 1970.
- PEASE FRANKLYN. Los últimos Incas del Cuzco. Alianza América. Madrid 1991.
- PEREZ SANCHEZ ALFONSO. José Caudí, un olvidado artista decorador de Calderón. En Goya. N. 161-162. Madrid 1981.
- PLATT TRISTAN. Los guerreros de Cristo. Ed. ASUR. Plural, La Paz 1995.
- PORTUGAL ORTIZ MAX. La esclavitud negra en las épocas colonial y nacional de Bolivia. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz 1977.
- RIBERA LÁZARO DE. Descripciones exactas e historia fiel de los indios, animales y plantas de la provincia de Moxos. (1786-1794) Madrid 1989.
- ROMERO RAÚL. Música, danzas y máscaras en los Andes. Universidad Católica del Perú. Lima 1993.
- ROSALES LUIS. El sentimiento del desengaño en la poesía barroca. Madrid 1966.
- SANCHEZ LUIS ALBERTO. La literatura peruana, 6 vol. Ed. Guarania. Asunción 1951.
- SOUX MARÍA LUISA. El culto al apóstol Santiago en Guaqui. La danza de moros y cristianos y el origen de la morenada. En "Estudios bolivianos" N. 10. UMSA. La Paz 2002.
- SQUIER GEORGE. Peru, incidents of travel and exploration in the land of the Incas. Nueva York 1877.
- SEBASTIÁN SANTIAGO. Contrarreforma y barroco. Alianza Editorial. Madrid 1981.
- STEVENSON ROBERT. La púrpura de la rosa. Lima 1976.
- SUBIRÁ JOSÉ. Historia de la música española e hispanoamericana. Barcelona 1953.
- TAYLOR GERALD. Ritos y tradiciones de Huarochiri. IEP. Lima 1987.
- TRENTI ROCAMORA. El teatro en la América colonial. Buenos Aires 1947.
- VARGAS UGARTE RUBÉN. De nuestro antiguo teatro. Lima 1943.
- \_\_\_\_\_ Impresos peruanos. 10 tomos. Lima 1956.
- VARIOS. La Paz en su IV Centenario. La Paz 1948.
- VILLASANTE SEGUNDO. Paucartambo: provincia folklórica. Mamaccha Carmen. Cuzco 1979.
- WACHTEL NATHAN. Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570). Madrid 1976.

